

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**O ESTUDO DO MÉTODO DE FERNANDO SOR E SUA  
INTERAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DE UMA  
INTERPRETAÇÃO PARA A SONATA, OP. 25**

TRABALHO CONCLUSIVO DE MESTRADO

Guilherme Sperb

Porto Alegre

2012

# **O ESTUDO DO MÉTODO DE FERNANDO SOR E SUA INTERAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO PARA A SONATA, OP. 25**

Guilherme Sperb

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música – área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Porto Alegre

2012

*A meus pais*

## AGRADECIMENTOS

- ❖ A meus pais Sérgio Sperb e Eunice Vieira Sperb pelo amor sem limites lindamente concedido. A eles, meu amor incondicional.
- ❖ A Daniel Wolff, brilhante professor, a quem devo imensa gratidão pela sabedoria e conhecimento transmitidos nos últimos longos anos, e pela orientação no presente trabalho acadêmico.
- ❖ A Adriana Verónica Hernández, *amor*.
- ❖ A Luciana Del-Ben, por sua sabedoria imaterial.
- ❖ A Daniel Ribeiro Medeiros, primeiro maestro de violão, modelo de pessoa e amigo.
- ❖ Aos Membros da Banca Examinadora, por seu tempo e atenção: Profa. Dra. Catarina Domenici, Prof. Dr. Ricardo Mitidieri e Prof. Dr. Leonardo Winter.
- ❖ A Flávia Domingues Alves, exemplo permanente. Agradeço-lhe, também, a concessão de importante material para a pesquisa.
- ❖ A todos os companheiros do curso de Mestrado pelas horas compartilhadas, em especial aos *guitarreros* Thomas König Pires e Renan Bassani. E ao futuro Doutor Alisson Alípio.
- ❖ A todos os amigos das horas não sérias, a quem pouparei formalidades.
- ❖ Ao CNPq, pela concessão de bolsa de estudos.

*Eu entendo a noite como um oceano  
Que banha de sombras o mundo de sol  
Aurora que luta por um arrebol  
De cores vibrantes e ar soberano  
Um olho que mira nunca o engano  
Durante o instante que vou contemplar*

*Além, muito além onde quero chegar  
Caindo a noite me lanço no mundo  
Além do limite do vale profundo  
Que sempre começa na beira do mar*

*Olhe, por dentro das águas há quadros e sonhos  
E coisas que sonham o mundo dos vivos  
Há peixes milagrosos, insetos nocivos  
Paisagens abertas, desertos medonhos  
Léguas cansativas, caminhos tristonhos  
Que fazem o homem se enganar  
Há peixes que lutam para se salvar  
Daqueles que caçam em mar revoltoso  
E outros que devoram com gênio assombroso  
As vidas que caem na beira do mar*

*E até que a morte eu sinta chegando  
Prossigo cantando, beijando o espaço  
Além do cabelo que desembaraço  
Invoco as águas a vir inundando  
Pessoas e coisas que vão se arrastando  
Do meu pensamento já podem lavar  
Ah! No peixe de asas eu quero voar  
Sair do oceano de tez poluída  
Cantar um galope fechando a ferida  
Que só cicatriza na beira do mar*

*Zé Ramalho (Beira Mar)*

*O que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando  
escorpião de palavras que se reprega sobre si mesmo*

*Haroldo de Campos (Galáxias)*

## RESUMO

O presente trabalho aborda a interação entre a utilização do *Méthode pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor com o processo de construção de interpretação da Sonata op. 25, do mesmo autor. O trabalho foi norteado pela hipótese de associação entre as concepções técnicas e composicionais de Sor, articuladas em seu Método, e sua correspondente tradução em sua escrita violonística. Através desse cotejo, traçaram-se claras possibilidades de associação, e concluiu-se positivamente na utilização do Método como ferramenta complementar na interpretação da música de Fernando Sor.

Palavras-chave: Fernando Sor; Interpretação Musical; Métodos Instrumentais; Ferramentas Interpretativas.

## **ABSTRACT**

The present work concerns the interaction between the use of the *Méthode pour la guitare* (1830) by Fernando Sor and the process of constructing an interpretation for the Sonata op. 25, by the same author. The work's main hypothesis was the association between technical and compositional conceptions of Sor, displayed in his Method, and their correspondent translation into his guitar compositional writing. Through this association, clear relationships were established and the work was conclusive on the positive use of the Method as a complementary tool for the interpretation of Fernando Sor's music.

Keywords: Fernando Sor; Musical Interpretation; Instrumental Methods; Interpretation tools.

## RESUMEN

El presente trabajo aborda la interacción entre la utilización del *Méthode pour la guitare* (1830) de Fernando Sor con el proceso de construcción de una interpretación para la Sonata op. 25, del mismo autor. La hipótesis del trabajo fue la asociación entre las concepciones técnicas y compositivas de Sor, articuladas en su Método, y su correspondiente traducción en su escritura guitarrística. Por medio de este cotejo, se trazaron claras posibilidades de asociación, y se concluyó positivamente por el uso del Método como herramienta complementaria en la interpretación de la música de Fernando Sor.

Palabras-clave: Fernando Sor. Interpretación Musical. Métodos Instrumentales. Herramientas Interpretativas.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. CAPÍTULO 1</b> .....	18
1.1 Um Método Particular .....	18
1.2 Sonata op. 25 .....	25
<b>2. CAPÍTULO 2</b> .....	31
2.1 Mão Direita .....	31
2.2 Mão Esquerda .....	49
2.3 Timbre .....	69
2.3.1 Representação de Instrumentos .....	78
<b>CONCLUSÃO</b> .....	90
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92
<b>APÊNDICE</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

A partir de minha experiência como intérprete de música erudita, tenho observado a necessidade do *performer* contemporâneo em articular-se musicalmente nos mais diversos estilos e, frequentemente, desdobrar-se livremente em diferentes sonoridades em um único recital. Embora perceba-se a atividade de intérpretes que dedicam-se exclusivamente a determinados repertórios, a referida exigência pelo desenvolvimento em múltiplos estilos se desenha no processo de formação acadêmica do músico moderno, que demanda a habilidade de transitar por essa pluralidade de contextos musicais.

A análise musical, a pesquisa musicológica e, recentemente, a disseminação de gravações são alguns exemplos de meios disponíveis para o diálogo do intérprete com seu objeto de estudo. No contato com a música de outras circunstâncias históricas, a pesquisa de estilo parece-me uma ferramenta importante na complexa elaboração interpretativa de uma obra. Os trabalhos de Donington (1989), Neumann (1993), Harnoncourt (1990, 1993) e Lawson e Stowell (1999) inserem-se no âmbito das publicações dedicadas a esse tipo de pesquisa, e abordam diversos aspectos acerca das práticas composicionais e interpretativas da chamada música antiga, sobretudo dos séculos XVII, XVIII e XIX.

Rosenblum (1991) exemplifica essa prática ao embasar seu trabalho sobre a prática pianística no repertório Clássico-Romântico do instrumento na consulta a diversos tratados e métodos (e.g. Czerny) pertinentes a essa prática. Nessa produção, a autora aborda extensamente diferentes tópicos, como: características gerais do instrumento de época, dinâmicas e acentuação, uso de pedais, articulação e toque, digitação, ornamentos, ritmos pontuados, escolha de andamentos, e flexibilidade de ritmo e tempo.

No tocante às gravações, os regentes Jordi Savall (com o *ensemble Hespèrion XXI*) e Roger Norrington (com *London Classical Players*) são alguns

exemplos de realizações alinhadas à chamada *performance* historicamente informada, inclusive no que se refere à utilização de instrumentos ou réplicas de época.

Também no universo do violão, a aproximação com tratados instrumentais e teóricos de outras circunstâncias históricas é fundamental para uma maior compreensão de alguns repertórios estudados no instrumento, principalmente pelo fato desses repertórios serem transcrições de obras originais para outros instrumentos da família das cordas dedilhadas, como a *vihuela* ou o alaúde, ou para violões antecessores ao moderno. Ophee (1986) opina que, enquanto uma grande quantidade de experimentação e pesquisa vem sendo dedicada por violonistas ao estudo de práticas interpretativas para a música da Renascença e do período Barroco, aparentemente, a *performance* de música do século XIX, hoje, não está embasada em prática similar de pesquisa de estilo, mas sim na tradição edificada nos primeiros anos do século XX. Limitando-se a analisar a “indiscriminada, descontrolada e involuntária prática de arpejos de acordes em bloco” (OPHEE, 1986) presentes nas idiossincrasias de intérpretes do século XX, como Andrés Segovia e Juliam Bream, para a música de Fernando Sor (1778-1839) e Dionisio Aguado (1784-1849), o autor realiza meticulosa revisão dos Métodos de Sor (1830), Molino (c.1815), Carulli (1807) e Aguado (1826) em busca de proposições técnicas para a realização de acordes por esses compositores-violonistas. No exemplo à seguir, apresento uma curiosa transcrição, feita por Ophee (2012), da gravação de Andrés Segovia para o estudo op. 6 no. 8 de Fernando Sor, onde pretende ironizar a reiteração do uso de arpejos pelo intérprete:

**ESTUDIO I**

Fernando Sor

Exemplo 1 – F. Sor, Estudo op. 6 no.8 (c. 1 - 6) – Transcrição de Ophee (2012) sobre a gravação de Andres Segovia.

Ophee opina que essa interpretação não poderia ser aceita como “uma expressão autêntica da música de Sor”, e agrega: “o que nós realmente temos à nossa frente não é uma composição original de Sor, mas um arranjo de Segovia.”<sup>1</sup> O emprego categórico de certos termos como originalidade e autenticidade, evitado no decurso da pesquisa, usualmente, fomenta considerável polêmica. Posteriormente, irei retomar esses conceitos, e aclarar minha posição sobre tais considerações no seio desse trabalho.

Apesar de o artigo de Ophee (1986) referir-se à pouca pesquisa na prática do repertório clássico-romântico no violão, atualmente, é possível encontrar gravações representativas, como as de Moreno (2000), Steidl (1993, 1998, 2000 e 2003), Fernandez (2002) e Starobin (2001, 2005), que, acredito, demonstram um maior desenvolvimento da pesquisa para a música desse período.

Mas onde nasce a verdadeira hipótese desse trabalho?

<sup>1</sup> “as an authentic expression of Sor's music. What we really have in front of us is not an original composition by Sor, but rather an *arrangement* of it by Segovia.” (OPHEE, 2012). (Obs.: Todas as traduções contidas no presente trabalho são do autor.)

Diferentemente da conjuntura atual, onde as atividades de compor e tocar estão majoritariamente dissociadas, ocorre, sobretudo no violão do séc. XVIII e XIX, uma simbiose mais acentuada entre as figuras do compositor e do intérprete, ou seja, compor e interpretar estavam definitivamente entrelaçados. Como pertinentemente observa Fernandez (2008, p. 15), ao referir-se a atividade desses compositores-intérpretes no âmbito da música para violão:

Eles eram virtuosos que executavam quase exclusivamente sua própria música, e, se apresentavam música alheia, era muito provavelmente no contexto de uma tema e variações ou um *pout-pourri* operístico.(FERNÁNDEZ, 2008, p. 15)<sup>2</sup>

Ao tomar contato com um número bastante considerável de peças de Fernando Sor, além de identificar traços reiterados no decurso de sua obra, uma ideia recorrente passou a visitar a construção de minhas interpretações: como o compositor, que conhecia o instrumento e, sabidamente, interpretava suas próprias peças<sup>3</sup>, realizaria determinadas seções? Qual seria a sonoridade almejada para esses fragmentos? Haveria alguma digitação preferencial que viabilizasse essa intenção? Em que posição do braço digitaria? Com quais dedos realizaria determinado arpejo de mão direita? A organização de sua textura estaria associada à sua maneira de digitar?



Figura 1 – Fernando Sor (1778 – 1839)

---

<sup>2</sup> Loro erano virtuosi che eseguivano quasi esclusivamente le proprie composizioni e, se presentavano musica di altri, era molto probabilmente nell'ambito di una tema da variare o di un *pout-pourri* operistico.” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 15)

<sup>3</sup> Para posterior aprofundamento da atividade de Sor como intérprete sugere-se a leitura dos trabalhos de Jeffery (1977) e Gásser (2003), vide “Referências Bibliográficas”.

Tais questionamentos, dentre outros que me impus, motivaram a elaboração de uma hipótese que nortearia o presente processo de pesquisa: a hipótese de que, possivelmente, os critérios de Fernando Sor, tais como digitação e articulação no instrumento, estariam refletidos na maneira de anotar a sua música, ou seja, de que suas concepções técnicas estavam refletidas em sua escrita.

Diferentemente do que ocorre nas partituras de compositores-violonistas contemporâneos, como Leo Brouwer (para citar um nome de grande relevância), muitas das indicações, sejam elas expressivas ou de digitações, não povoavam tão densamente a partitura de um Fernando Sor ou de um Mauro Giuliani nos séc. XVIII e XIX. Entretanto, quando nos referimos aos compositores-intérpretes dessa época, um fato é bastante fortuito para o *performer* que deseja acercar-se aos preceitos técnicos desses compositores. Muitos deles legaram Métodos, mais ou menos didáticos em sua essência, com considerável informação sobre suas idiosincrasias técnico-musicais.

A consulta a esses Métodos de compositores do repertório violonístico clássico-romântico, como Sor (1830), Molino (c.1815), Carulli (1807), Aguado (1826), Giuliani (1812), Legnani (1847), e Carcassi (c. 1836), permitiu-me conhecer, em maior ou menor grau, a técnica desses compositores e seus critérios para a digitação (de ambas as mãos) e execução de sua música. Dentre os métodos analisados até então, foi possível distinguir o *Méthode pour la guitare* (1830) de Sor como o mais extenso e detalhado, especialmente por transcender o tema da técnica violonística e fornecer um interessante testemunho de suas aspirações composicionais.

Por essa natureza múltipla do Método e, pela percepção da relevância documental histórica dessa fonte para os violonistas, no desenrolar do processo de pesquisa, construiu-se, pouco a pouco, uma determinação pessoal de que o presente trabalho servisse um duplo papel: o de apresentar o Método em linhas gerais aos intérpretes, e o de desdobrá-lo, pormenorizadamente, no cotejo com

uma obra de expressão de Fernando Sor, sua “Segunda Grande Sonata para Violão Solo, op. 25”.

O trabalho está dividido em dois grandes capítulos. No Capítulo 1 (repartido em duas seções: 1.1 Um Método Particular e 1.2 Sonata, op. 25) um perfil ampliado do *Méthode pour la guitare* de Sor será desenhado, onde nossa lente se deterá com maior profundidade na análise da natureza do Método, buscando identificar linhas gerais, e examinando o discurso do compositor, suas idiossincrasias e seus desdobramentos correspondentes. Também estarão contempladas as circunstâncias estilísticas da obra em questão e suas especificidades. O segundo capítulo, carro-chefe do trabalho, desenlaçará os resultados principais do presente processo de pesquisa, com exemplos que não serão advindos exclusivamente da Sonata op. 25, mas abordarão outras obras da literatura violonística de Sor. O capítulo 2 está dividido em três seções, Mão direita, Mão esquerda e Timbre, visando organizar e categorizar a apresentação dos resultados.

Como pode ser observado, a metodologia do presente trabalho, eminentemente a consulta às chamadas fontes primárias (aqui o Método de Sor) poderia encaminhar-nos a um discurso alinhado à dita *Performance Historicamente Informada* (HIP – *Historically Informed Performance* no seu correspondente anglo-saxônico), ou à detida “pesquisa de estilo”. Taruskin (1995, p. 13), sobre o movimento de pesquisa musicológica da “Música Antiga” no seio da interpretação musical<sup>4</sup>, escreve:

---

<sup>4</sup> Para maior aprofundamento, sugiro a consulta ao trabalho de Taruskin (1995), vide Referências Bibliográficas.

O que é problemático, é claro, não é o anacronismo, mas a aceitação sem crítica – e a imposição. Um movimento que poderia, em nome da história, ter mostrado um caminho de volta a uma prática de *performance* realmente criativa, apenas promoveu a supressão da criatividade em nome de controles normativos. (TARUSKIN, 1995, p. 13)<sup>5</sup>

São esses controles normativos, aparentados, arrisco dizer, a uma noção positivista, que driblaremos em nossa perseguição científica. Que a pesquisa histórica não busque engessamento metodológico no processo de interpretação à partitura, ou uma espécie de selo de qualidade concedido e referendado pelo processo de investigação. Através de seu depoimento, Sor demonstra, através de exemplos, como concebe a sonoridade do instrumento, evidenciando, por conseguinte, como sua técnica e escrita estavam atreladas, sugerindo-nos determinadas maneiras de tocar, próprias de sua linguagem composicional. Dessa forma, acredito que o contato direto com o depoimento de Fernando Sor sobre a sua prática criativa oferece ao intérprete moderno informação *complementar* à leitura da partitura.

Portanto, não pretendo converter a pesquisa às chamadas fontes primárias em uma legitimação de escolhas interpretativas. Evitando a normatização, desejaria que a consulta ao Método de Sor e o resultado desse desenrolar posto em texto operem com o que decidi chamar de “caráter complementar”, atuando como um personagem mais em um elenco de complementaridades que interagem na personalidade do músico, um novo componente no múltiplo processo de tomada de decisões interpretativas.

---

<sup>5</sup> “What is troubling, of course, is not the anachronism but the uncritical acceptance – and the imposition. A movement that might, in the name of history, have shown the way back to a truly creative performance practice has only furthered the stifling of creativity in the name of normative controls.” (TARUSKIN, 1997, p. 13)



Sobre o direcionamento de nossa percepção ao passado nos escreve Fernandez (2008, p. 15):

Porém, um olhar, ainda que medianamente atento a textos como os métodos de Aguado e Sor, ou livros de Czerny ou García, nos revela um mundo bastante diverso com relação ao das práticas interpretativas atuais. Valeria a pena tentar compreender o que nos queriam dizer, e, em particular, nos casos em que notamos a diferença entre o que nos dizem e o que tendemos a querer compreender. É propriamente nessa dissonância cognitiva que reside a força do enfoque histórico na interpretação; é o poder de abrir portas inesperadas ao fenômeno musical; E se não as abre, a que serve tal abordagem? (FERNÁNDEZ, 2008, p. 15)<sup>6</sup>

Nesse âmbito, Lawson e Stowell (1999, p. 2) tecem importante comentário sobre o caráter complementar (e, com sorte, iluminador) da pesquisa de estilo na execução instrumental, exaltando uma interação arejada entre os componentes do fenômeno musical:

Esses elementos de estilo, os quais o compositor julgou desnecessário anotar, permanecerão, para sempre uma língua estrangeira a nós, mas eventualmente poderemos dialogar livremente dentro dela como músicos, e assim trazer uma maior gama de expressão às nossas interpretações, ao invés de meramente perseguir algum tipo de “autenticidade” inatingível. (LAWSON & STOWELL, 1999, p. 2)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “Però uno sguardo, anche soltanto un poco attento, a testi come i metodi di Aguado e Sor o i libri di Czerny o García ci rivela un mondo assai diverso rispetto alla prassi interpretativa attuale. Varrebbe la pena cercare di capire che cosa ci volevano dire e in particolare modo nei casi in cui notiamo la differenza tra quello che ci dicono e quello che tendiamo a voler capire. È proprio in questa dissonanza cognitiva che risiede la forza dell’approccio storico dell’interpretazione: è la possibilità di aprire porte inaspettate al fenomeno musicale; e se no son lo fa, a che serve tale approccio?” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 15)

<sup>7</sup> Those Elements of style which a composer found it unnecessary to notate will always remain for us a foreign language, but eventually we may be able to converse freely within it as musicians, and so bring a greater range of expression to our interpretations, rather than merely pursuing some kind of unattainable “authenticity”. (LAWSON & STOWELL, 1999, p. 2)

# 1. CAPÍTULO 1

## 1.1 – Um Método Particular

A biografia de Fernando Sor pode ser reunida em vários capítulos que incluem seus primeiros anos, ainda em Barcelona na Espanha (1778 – 1813), sua primeira mudança para Paris (1813 – 1815), seus sete anos de intensa atividade em Londres (1815-1823), sua posterior jornada itinerante por diversas cidades como Berlin, Varsóvia, Moscou e São Petersburgo (1823 – 1826-7), e sua segunda estadia em Paris (1826-7 – 1839), onde viveu seus últimos anos. Escrito nesse último sítio (Paris) quando Sor tinha cinquenta e dois anos:

O Método para Violão mostra que Sor reconheceu a importância desse instrumento na sua obra, que estava preparado para dedicar mais tempo a ele e menos a muitos outros variados gêneros com os quais se ocupara antes [...]. E o seu resultado é que o método é um trabalho profundo, escrito por um homem que dedicou sua vida à música como um todo, e não meramente a uma porção limitada da mesma, com o violão. (JEFFERY, 1977, p. 96)<sup>8</sup>

Segundo Jeffery (1977) existem pelo menos seis diferentes edições para o Método de Sor, sendo que apenas uma delas pode ser considerada totalmente autorizada. Entre as edições “apócrifas” mais famosas, e que, com surpresa, ainda podem ser encontradas *online*, constam uma reedição por Napoleon Coste (1805 – 1883), posterior ao falecimento de Sor, bastante descaracterizada e não representativa do seu conteúdo original, e outra de igual inautenticidade, publicada em Londres, em 1897, por Frank Mott Harrison.<sup>9</sup>

Coincidentemente, algo presente de maneira significativa no Método é um notável rechaço em relação ao mercado editorial de sua época e sua correspondente

---

<sup>8</sup> “The *Méthode pour la Guitare* shows that Sor recognized the importance of this instrument in his work, that he was prepared to devote more time to it and less to the other many and various genres that had occupied him before [...]. And the result is that his method is a profound work, written by a man who had spent his life in music as a whole and not merely in the limited corner of it that is the guitar” (JEFFERY, 1977, p. 96)

<sup>9</sup> Para maior aprofundamento nas questões editoriais do Método, consultar Jeffery (1977), vide “Referências Bibliográficas”.

busca por publicações de consumo mais imediato, como expressa o seguinte parágrafo:

*É preciso viver!* Me diziam, quando cheguei à França, *componha-nos árias fáceis* [...]. Um violonista muito renomado contou-me que havia sido obrigado a renunciar a escrever como eu, porque os editores o haviam dito abertamente: ‘uma coisa é a apreciação de produções como conhecedor, e outra como vendedor de música. É preciso escrever ninharias para o público. Eu gosto da sua obra, mas não recuperaria meus custos de impressão.’ O que fazer? *É preciso viver!*... (SOR, 1830, p.76)<sup>10</sup>

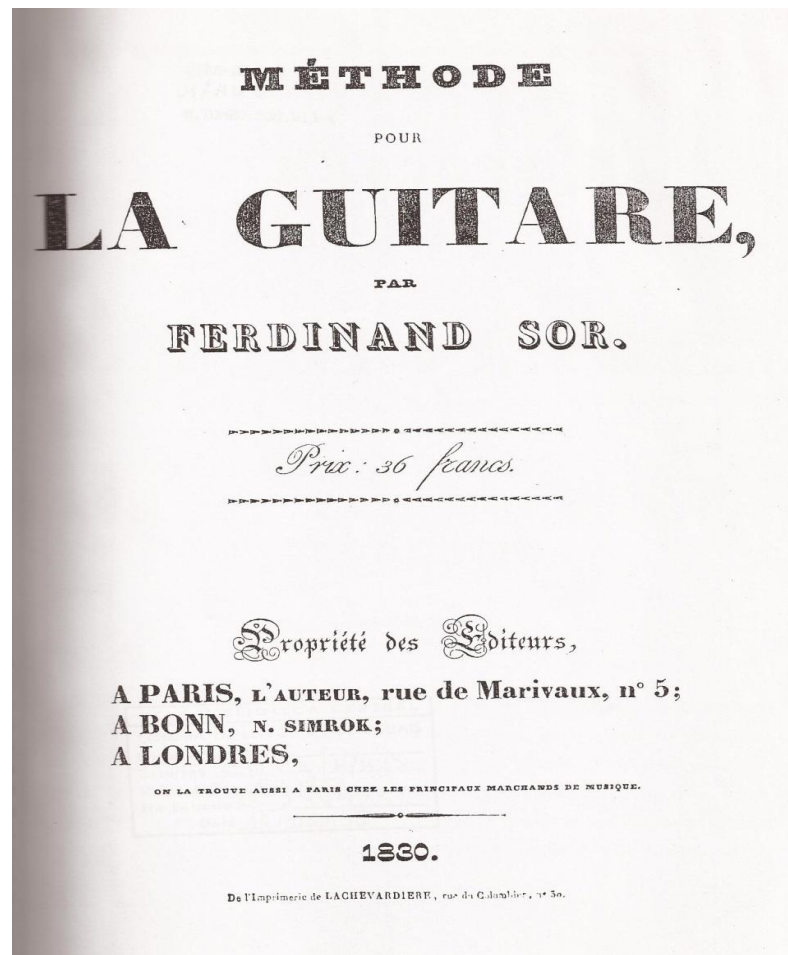
Jeffery (1977, p. 89) ratifica essa posição ao afirmar que, em seu método, “Sor se refere nada gentilmente a editores de música e suas vilanias”<sup>11</sup>, e acrescenta que todas as edições do seu op. 34 em diante guardam nas suas páginas de título as palavras ‘propriedade do autor’, ao invés de ‘propriedade do editor’. A edição francesa de 1830 do *Méthode pour la Guitare*<sup>12</sup> de Sor apresenta a mesma condição, em outras palavras: “propriedade dos editores: em Paris, o autor” (ver exemplo 2). Essa foi a edição escolhida para o presente trabalho, por oferecer a devida legitimidade referida por Jeffery (1977) anteriormente.

---

<sup>10</sup> “*il faut vivre !* On me disait, quand je suis arrivé en France, *faites-nous des airs faciles* [...]. Un guitariste très renommé me dit qu’il avait été obligé de renoncer à écrire comme moi, parceque (sic) les éditeurs lui avaient dit ouvertement : ‘ Une chose es l’appréciation des productions comme connaisseur, et une autre comme marchand de musique ; il faut écrire des niaiseris pour le public. J’aime votre ouvrage, mais je n’en reiterais pas me frais d’impression.’ Que faire ? *Il faut vivre !...*” (SOR, 1830, pg. 76)

<sup>11</sup> “Sor speaks not at all kindly of music publishers and their villainies” (JEFFERY, 1977, p. 89)

<sup>12</sup> O Método de Sor pode ser encontrado no site da Biblioteca de Copenhagen (<http://www.kb.dk/en/>)



Exemplo 2 – Capa da primeira edição do *Méthode pour la Guitare* (1830) que sublinha a nova função autor-editor de F. Sor, depois de 1827.

O índice do Método apresenta a seguinte divisão tripartida de conteúdos: **Introdução**; **Primeira Parte**: O Instrumento, Posição do Instrumento, Mão Direita, Mão Esquerda, Maneira de Atacar a Corda, Qualidade do Som; **Segunda Parte**: Conhecimento da Escala, Digitação ao Longo da Corda, Emprego dos Dedos da Mão Direita, Digitação das Duas Mãos, Do Cotovelo; **Terceira Parte**: Das Terças, de sua Natureza e Digitação, Das Sextas, Aplicação da Teoria das Terças e Sextas, Digitação da Mão Esquerda em função da Melodia, Digitação da Mão Direita, Dos Sons Harmônicos, Acompanhamentos, Análise do Acompanhamento de um Fragmento do Oratório de Haydn (A Criação), Do Dedo Anular; **Conclusão**.

Jeffery (1977, p. 100) refere-se ao *Méthode pour La Guitare* (1830) como “um livro bastante excepcional, transcendendo o tema da técnica violonística para lidar com harmonia, matemática, sonoridade, composição, e, acima de tudo, música como uma arte”.<sup>13</sup> PIRIS (1989, p.87-88), igualmente refere-se à relevância do Método “por seu objetivo, seu espírito, sua motivação, sua forma, o Método de Sor é único, e consiste mais em um tratado, relacionado com a tradição dos grandes textos didáticos do Barroco, como ‘A arte de tocar o Cravo’, do que uma compilação banal e impessoal”.<sup>14</sup> De fato, o grande interesse suscitado pela leitura do Método para Violão entre os violonistas deve-se ao fato de a obra tocar não apenas as idiossincrasias da técnica de seu autor, mas conter também digressões sobre lutheria, onde refere-se a construtores como Panormo, Lacote, Schroeder, Pagés, por exemplo, e realizar positivas apreciações sobre colegas compositores-violonistas como Moretti (1769 – 1839), Aguado (1784 – 1849), Carcassi (1792 – 1853) e Carulli (1770 – 1841), além de mencionar outros grandes compositores de seu tempo como Mozart, Haydn e Cherubini. De modo geral, o Método, por sua latente diversidade, configura-se como um completo retrato da personalidade artística de Fernando Sor na sociedade do século XIX.

Ao abrir-se o Método de Sor lê-se: “Ao escrever um Método, seria entendido apenas falar daquilo que minhas reflexões e minha experiência me fizeram estabelecer para regular minha prática.” (SOR, 1830 p. 1).<sup>15</sup> Essa frase inaugural, ainda que pareça uma expressa obviedade, demonstra uma característica marcante de seu conteúdo. Nesse sentido, a publicação de Sor “não é simplesmente um método com o qual se possa aprender a tocar guitarra” (OPHEE, 1983, p. 9)<sup>16</sup>, pois ao referir-se a critérios técnicos e composicionais, onde se pressuporia uma dose generosa de diálogo

<sup>13</sup> “Sor’s method is a quite exceptional book, transcending the subject of guitar technique to deal with harmony, mathematics, sonority, composition, and above all music as an art.” (JEFFERY, 1977, p.100)

<sup>14</sup> “[...] par son objectif, son esprit, sa motivation, sa forme, la Méthode de Sor est unique, et elle consiste plus en un traité, renouant avec la tradition des grands textes didactiques du Baroque, comme l’Art de toucher le Clavecin, qu’en une compilation banale et impersonnelle.” (PIRIS, 1989, p.87-88)

<sup>15</sup> “En écrivant une Méthode, je n’entends parler que de celle que mes réflexions et mon expérience m’ont fait établir pour régler mon jeu.” (SOR, 1830 p. 1)

<sup>16</sup> “La ragione sta nel fatto che esso semplicemente non è un metodo con cui si possa imparare a suonare la chitarra.” (OPHEE, 1983, p. 9)

argumentativo com claros objetivos didáticos, Sor é sempre categórico em afirmar que tudo o que está sendo tratado são suas impressões pessoais, sempre esmiuçadas em incansável discurso analítico, como resume perspicazmente Riboni (2003): “deve-se imediatamente enfatizar que não estamos na presença de um método no sentido tradicional, mas sim o método de tocar de Fernando Sor, ou seja, *sua* maneira de tocar a *sua* música.” (RIBONI, 2003, p. 390)<sup>17</sup>

De fato, o Método não possui efetivamente um caráter necessariamente didático ou pedagógico, e configura-se mais como um direto relato espelhado de Sor a seu respeito, sobre suas escolhas pessoais em relação ao instrumento e sua música. Deve-se notar que este atributo revela-se um fator bastante positivo do Método de Sor para os objetivos do presente trabalho, pelo simples fato de a opinião do autor estar sempre às claras, sem exagerados ocultamentos. Ainda que se possa relativizar possibilidades de interpretação sobre as nuances das considerações de cada trecho da obra, o nível de suposições cai drasticamente, pelo discurso rigorosamente pessoal do autor.

A partir do referido “incansável discurso analítico”, notável na leitura de seu Método, Sor revela-nos uma idéia bastante clara sobre a forma e constituição de seu desenvolvimento discursivo, como expõe à seguir: “Eu nunca pude conceber como um Método poderia ser feito com muito mais exemplos do que texto.” (SOR, 1830, p. 81)<sup>18</sup>, agregando que “para a explicação de uma teoria ou para a aplicação de uma regra, não é necessário multiplicar os exemplos; apenas um é suficiente se este está bem explicado.” (SOR, 1830, p. 82)<sup>19</sup>

Diferentemente do exemplar Método (1826) de Aguado, com um arsenal profícuo de exercícios e textos que cobrem majoritariamente todas as áreas da técnica

---

<sup>17</sup> “bisogna subito sottolineare che non siamo in presenza di un metodo nel senso tradizionale del termine, ma piuttosto del metodo di suonare di Fernando Sor, ossia la *sua* maniera di suonare la *sua* musica.” (RIBONI, 2003, p. 390)

<sup>18</sup> “Je n’ai jamais pu concevoir comment on pouvait faire une Méthode avec beaucoup plus d’exemples que de texte.” (SOR, 1830, p. 81)

<sup>19</sup> “Pour l’explication d’une théorie ou pour faire l’application d’une règle, il n’est point nécessaire de multiplier les exemples ; un seul suffit s’il est bien expliqué.” (SOR, 1830, p. 82)

violonística, a parte textual, no Método de Sor, é decididamente preponderante sobre a parte estritamente musical.

Eu poderia, sob o amparo da opinião com a qual a Europa honrou meu nome, indicar superficialmente as regras e fazer um grande volume de música no qual se encontraria uma coleção de arpejos sob o título de exercícios, uma coleção de valsas e de contra-danças, muitos romances, todos com, aproximadamente, o mesmo acompanhamento.<sup>20</sup>  
(SOR, 1830, p. 83)

É difícil dizer a quem ou a que se dirige Sor quando ironiza esse modelo de método simplificado. Hipoteticamente, ao “*Método per chitarra*” (1812) de Mauro Giuliani (1781 – 1829), que contém cento e vinte fórmulas de arpejo de mão direita e uma porção de peças de dificuldade moderada, com escassas instruções. Contudo, descobrir o alvo (ou alvos) de Fernando Sor permanece uma questão conjectural.

O fato é que declarações como a anterior, entre outras, entregam uma natureza bastante refratária no discurso de Sor, quando ironiza seus contemporâneos, e parece demonstrar um sentimento expresso de incompreensão em seu tempo. Esse tom sugere-nos que o compositor parece estar sempre escrevendo plenamente ciente da produção alheia, e quase em resposta aos outros métodos e composições de seu tempo, o que levou Riboni (2003, p. 388) a sustentar que, de fato, o Método de Sor está repleto de “antipatia e desprezo pelos seus colegas ‘profissionais’, contra os quais não poupa farpas e julgamentos sarcásticos.” (RIBONI, 2003, p. 388)<sup>21</sup>

Em resumo, podem ser identificados elementos positivos e negativos concernentes à forma e conteúdo do Método. Contrário a positiva “pessoalidade” referida anteriormente, o lado negativo, sublinhado pelo autor, é, com razão, a ausência de exemplos mais generosos e que abordem com maior intensidade sua extensa obra violonística. Tais amostras ilustrariam de maneira mais desenvolvida suas considerações

---

<sup>20</sup> “J’aurais pu, à l’abri de l’opinion dont l’Europe veut bien honorer mon nom, indiquer superficiellement des règles et faire un gros volume de musique dans lequel on aurait trouvé une collection de batteries sous le titre d’exercices, une collection de walses et de contre-dances, beaucoup de romances, toutes avec le mêmes accompagnemens à peu près.” (SOR, 1830, p. 83)

<sup>21</sup> “ antipatia e spregio per i suoi colleghi “professionisti”, contro i quali non risparmia strali e sarcastici giudizi.” (RIBONI, 2003, p. 388)

e proporiã associãões mais estãveis. Desfrutando dessa suposta incipiência de relaões, nasce o objetivo maior desse trabalho: o de propor um cotejo mais aprofundado entre o Método e a obra de Sor, e que serã tratado na seõã 2.



## 1.2 - Sonata, op. 25

DEUXIÈME GRANDE SONATA, OP. 25 par F. Sor

I – Andante Largo

II – Allegro Non Troppo

III – Thêma et Variations: Andantino Grazioso

IV – Minuetto et Trio: Allegro

A escolha da *Deuxième Grande Sonate*, op. 25 no desdobramento do presente trabalho justifica-se, sobretudo, por um desejo de abarcar uma obra de grande duração de Fernando Sor, e estimar, pela dimensão da peça, cobrir todos os tópicos investigados no Método. No entanto é preciso ressaltar que nunca essa escolha deu-se por uma antecipada previsão de resultados, o que, em minha opinião, comprometeria a natureza do processo investigativo. Ao longo do cotejo entre Método e Sonata, acredito ter conseguido reunir satisfatoriamente, em uma única peça, grande parte dos exemplos necessários à redação do trabalho. Somase a essas considerações, o estilo orquestral (explorado em detalhe na seção 2) manejado por Sor nos materiais da obra, central no desdobramento do aspecto tímbrico na construção da *performance*. Finalmente, pelo desejo de que a obra não fosse usada apenas para, distanciadamente, exemplificar as discussões aqui presentes, mas que, efetivamente ocorresse uma imersão pessoal no corpo da obra, previu-se sua inclusão em meu segundo recital acadêmico no curso de Mestrado.

Segundo Jeffery (1994, pg. 159), a Sonata op. 25 de Fernando Sor possui, até hoje, duas grandes edições fac-similares: A primeira edição, francesa, datada de 1827, publicada por Meissonnier em Paris; e uma segunda edição alemã, de 1830, publicada por Simrock, na cidade de Bonn.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Detalhes das edições, segundo Jeffery (1994, pg. 159): Opus 25: Sonata; Primeira edição: “Segunda Grande Sonata para Guitarra Solo composta por Ferdinand Sor, Op. 25; Preço: 7f30c.

Sobre as chamadas edições fac-similares, afirma Figueiredo (2006, p. 41):

A Edição Fac-similar é aquela que reproduz uma fonte fielmente, através de meios fotográficos ou digitais. [...] É uma edição com características musicológicas, baseada numa única fonte e essencialmente não-crítica, ou seja, não pressupõe qualquer discussão sobre a intenção de escrita do compositor, já que não há qualquer possibilidade de intervenção do editor no seu texto final. (FIGUEIREDO, 2006, p. 40)

Precisamente por essa razão decidi utilizar esse os referidos *fac-simile* das primeiras edições da Sonata, por desejar uma edição a mais imediata possível, sem a interferência de um editor (como veremos nas seções subsequentes), que por ventura, compromettesse a análise do texto musical e suas associações com o Método de Fernando Sor. Concernendo o estabelecimento de datas de composição precisas, Yates (2003, p. 451) sustenta uma interessante constatação:

Entretanto, como as publicações estabelecem apenas um limite superior para a data da composição, na ausência de manuscritos autógrafos datados, cartas ou outra evidência persuasiva, a data precisa das obras permanece uma questão de conjectura. (YATES, 2003, p. 451)<sup>23</sup>

As circunstâncias supracitadas estão, também, presentes na Sonata op. 25. No entanto, ainda que limitado por tais restrições documentais, o mesmo autor estima-nos uma data para a publicação da obra:

A Segunda Grande Sonata, op. 25, (primeiramente publicada em 1827 em Paris ao redor da época do retorno de Sor da Europa Oriental) é sem dúvida uma obra muito mais tardia às três sonatas precedentes e pode ter sido escrita tanto no período de Londres (1815-23) quanto nas viagens ao Leste Europeu (1823-7). Ela

---

Propriedade do Editor. Paris, na Magazine da Música de A. Meissonier, Boulevard Montmartre, No. 25; Dezessete Páginas; Número da forma: 469; 1827./ Edição alemã: “Segunda Grande Sonata...” (mesmo título); possui as mesmas características com exceção do número de forma, 2843, e o ano de edição, 1830. Ambas edições fac-similares podem ser encontradas facilmente *online*, disponíveis no *site* da Biblioteca de Copenhagen (<http://www.kb.dk/en/>).

<sup>23</sup> “However, since publications dates establish only an upper limit for the date of composition, in the absence of dated autograph manuscripts, letters or other compelling evidence, the precise dating of the works remains a matter of conjecture.” (YATES, 2003, p. 451)

poderia, portanto, ser datada posteriormente à Sonata op. 22, em até duas décadas. [...] Não contendo nenhuma dedicatória, op. 25 foi uma publicação posterior direcionada tanto ao benefício da reputação de Sor como compositor como ao encontro do gosto da clientela amadora. (YATES, 2003, p.455)<sup>24</sup>

Sobre a necessidade de delimitá-la em um estilo, e visando borrar qualquer enrijecimento levado a cabo por uma separação muito estrita entre os períodos históricos (notadamente Clássico e Romântico, nesse caso), destaco o proficiente aporte de Fernández (2008, p. 16):

Também, os períodos usuais em que se divide a história da música, nessa narrativa tradicional, são apenas uma aproximação e uma generalização. Especificamente, a distinção entre clássicos e românticos tem um certo grau de artificialidade, e as fronteiras se vêem atenuadas quando olhamos mais de perto.[...] Portanto é aconselhável, enquanto intérpretes que somos, partir da especificidade da obra e do compositor, e não de uma generalidade extrapolada como “estilo clássico”, sem que isso signifique negar a existência da mesma como categoria válida. Em outras palavras, é aconselhável enfrentar a obra com espírito e coração abertos, sem preocupar-nos sobre a classificação em uma categoria histórica precisa. (FERNÁNDEZ, 2008, p. 16)<sup>25</sup>

Portanto, entender os perfis de uma maneira circunstancial nas obras de cada compositor (Sor, nesse caso) parece-me um método mais acertado na análise de características da peça. Sobre essas especificidades da Sonata, op. 25, YATES (2003, p. 455) tece interessantes associações referentes às circunstâncias composicionais da obra:

---

<sup>24</sup> “The Deuxième Grande Sonata, op. 25, first published in 1827 in Paris around the time of Sor’s return from Eastern Europe, is undoubtedly a much later work than the previous three sonatas and must have been written either during the London period (1815-23) or during the travels in Eastern Europe (1823-7). It could therefore post-date the op. 22 sonata by as much as two decades. [...] Bearing no dedication, op. 25 was a further publication directed as much to the benefit of Sor’s reputation as a composer as at meeting the taste of an amateur clientele” (YATES, 2003, p. 455)

<sup>25</sup> “Inoltre, questa ‘narrazione’ tradizionale divide la storia della musica in periodi che sono alquanto approssimativi e generici. Per essere più precisi: la distinzione tra classici e romantici è piuttosto artificiale e i confini diventano confusi quando guardiamo da più vicino.[...] Perciò è consigliabile, in quanto siamo interpreti, partire dall’opera specifica e dal compositore invece che da una generalizzazione extrapolata e chiamata ‘stile classico’, senza voler con questo rinnegare la leggitimità dell’esistenza di tale categoria. In oltre parole, è consigliabile affrontare l’opera con spirito e cuore aperti, senza preoccuparsi della sua classificazione in una precisa categoria storica.” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 16)

O caráter do primeiro movimento da obra tem muito em comum com a românticamente-inclinada fantasia *Les Adieux*, op. 21 (pub. 1825), dedicada por Sor a Francesco Vaccari, um violonista italiano a quem se associou em Londres. *Les Adieux* tem todas as aparências de uma espécie de esboço do primeiro movimento da op. 25; a elaboração das frases iniciais é idêntica, como são o caráter de ária e seu humor geral. Ambas obras, bem como muitas posteriores parecem dever de alguma forma ao estilo do influente pianista londrino Johann Cramer, dedicatário das ‘Três Ariettas Italianas 5th set, (pub. 1819). A partir dos anos 1820s, Cramer usou títulos retóricos em Francês e Italiano para suas obras instrumentais, muitas das quais eram na forma de pares andante-allegro, as quais poderiam ter servido de modelo para o *Les Adieux* de Sor e para a forma externa dos movimentos iniciais da op. 25 (apesar de não servir à forma interna). A maior característica, entretanto, é uma permeante qualidade operística, derivada não da *overture*, mas da ária, coincidindo com a preocupação de Sor com a música de Mozart, no seu período londrino. (YATES, 2003, p. 455)<sup>26</sup>

De fato, a Sonata op. 25, especialmente no seu movimento inaugural, guarda algumas semelhanças com outras obras da literatura violonística de Sor, especialmente na forma interna dos movimentos, na fraseologia e nos gestos de movimentos inaugurais. A seguir podemos notar como a estrutura fraseológica repete-se no caráter introdutório de diversas obras, como o já mencionado *Les Adieux*, op. 21, o seu op. 9 e sua Fantasia op. 7 (também na tonalidade de Dó Menor como no op. 25), sugerindo, em minha opinião, a oposição entre grupos orquestrais (e.g. tutti X madeiras).

---

<sup>26</sup> “The character of the first movement of the work has much in common with Sor’s romantically-inclined fantasia, *Les Adieux*, op. 21 (pub. 1825), which he dedicated to Francesco Vaccari, an Italian violinist with whom he associated in London. *Les Adieux* has all the appearances of a trial run at the first movement of op. 25; the working-out of the opening phrases is identical, as are the aria-like character and general mood. Both works, as well as several later ones seem somewhat indebted aesthetically to the style of influential London pianist Johann Cramer, dedicatee of Sor’s Three Italian Arietts, 5<sup>th</sup> set (pub. 1819). From the early 1820s Cramer had used rethorical French and Italian titles for his instrumental works, many of which were in the form andante-allegro pairs which could have served as models for Sor’s *Les Adieux* and for the outer form of the opening movements of op. 25 (though not the internal form). The major characteristic, however, is a pervading operatic quality stemming not from the overture, but from the aria, coinciding with Sor’s preoccupation during the London years with the music of Mozart.” (YATES, 2003, p. 455)

## LES ADIEUX

Par F. SOR .

And<sup>te</sup> Largo .

Exemplo 3 – F. Sor, *Les Adieux*, op. 21, I - Andante Largo (c.1 - 15)

Andante Largo .

INTRODUCTION.

*dolce*

Exemplo 4 – F.Sor, *Variasões*, op. 9, I - Andante Largo (c. 1 - 12)

*FANTAISIE*  
par F. SOR.

Largo non tanto.

harm:  
0 0 0

Exemplo 5 – F. Sor, Fantasia op. 7, I – Largo non tanto (c.1 - 10)

Como pode ser observado nos exemplos recentes, é possível identificar a recorrência de uma forma interna bastante clara: a exposição de uma melodia “plangente” imediatamente posterior à apresentação dos contrastes iniciais anteriormente mencionados, nos oito primeiros compassos. Ainda que cada abertura tenha obviamente sua respectiva identidade, pude notar, ainda que de maneira superficial, uma aparente mudança na exposição dessa melodia introdutória, que nas primeiras obras aparece repetidamente no agudo, e nas obras mais tardias no baixo, como na Sonata op. 25 e em sua Fantasia op. 30.

DEUXIEME GRANDE SONATE Par F. SOR .  
Op : 25 .

Andante  
Largo .

*f* *dol* *p*

Exemplo 6 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c. 1 - 14)

## 2. Capítulo 2

### 2.1 - Mão Direita

Posteriormente a análise generalizada dos elementos formadores do presente trabalho, tais como as características gerais do Método, decisivas na concepção do processo de pesquisa, o segundo e último capítulo irá deter-se na análise mais direta e detalhada de exemplos musicais. Inicialmente, serão apresentadas as diretrizes da técnica de mão direita, minuciosamente detalhadas por Sor em seu Método, e seus respectivos desdobramentos ao longo da escrita composicional do autor, especialmente na Sonata op. 25.

A técnica de mão direita de Sor revela uma configuração consideravelmente distinta da atual, por atribuir maior protagonismo ao dedo polegar e uma rigorosa hierarquia de emprego dos dedos, quando define situações bastante específicas para usá-los, particularmente para o dedo anular:

A articulação do polegar, bem como sua posição, faz com que sua ação seja em uma direção diferente a dos outros dedos, e que, além de sua possibilidade de pinçar [tocar] a corda, ele pode aproximar-se e afastar-se deles sem deslocamento da mão. Ele pode deslizar sobre duas cordas imediatas com tal velocidade, que elas são ouvidas juntas. Eu estabeleci, portanto, por regra para a minha digitação para a mão direita que empregarei ordinariamente apenas os três dedos compreendidos pela linha AB, e que empregarei o quarto dedo somente para fazer um acorde a quatro vozes, onde aquela que se encontra mais próxima do baixo reservará uma corda intermediária, como no exemplo 1. (SOR, 1830, p. 13-14)<sup>27</sup>

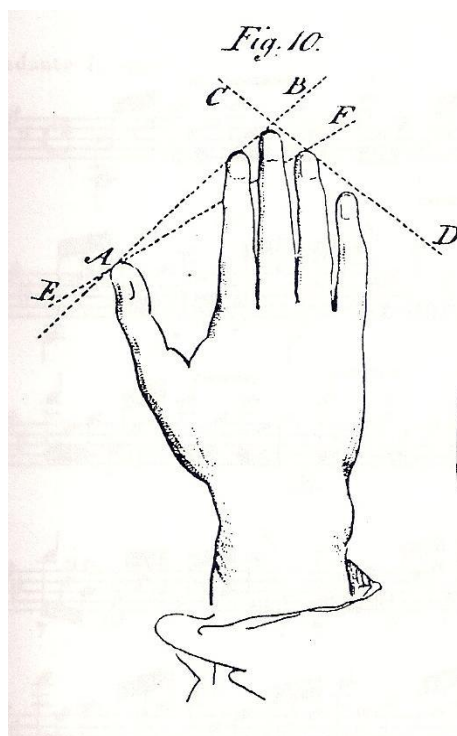
---

<sup>27</sup> “L’articulation du pouce ainsi que sa position fait que son jeu est dans une autre direction que celui des autres doigts, et que, outre la possibilité de pincer la corde, il peut se rapprocher et s’éloigner d’eux sans déranger la main; il peut glisser sur deux cordes immédiates avec une telle vitesse, qu’on les entend ensemble. J’établis donc pour règle de mon doigté pour la main droite, que je n’emploierais ordinairement que les trois doigtss touchés par la ligne AB, et que j’emploierais le quatrième seulement pour faire un accord à quatre parties dont celle qui se trouverait la plus immédiate à la basse laisserait une corde intermédiaire, comme dans l’exemple 1<sup>er</sup>.” (Sor, 1830, pg 13-14)



Exemplo 7 – Exemplo 1 do Método de F. Sor

Como pode-se notar no exemplo abaixo, a linha AB mencionada por Sor tange apenas três dedos, referindo-se ao uso majoritário de polegar, indicador e médio:



Exemplo 8 – Figura 10 do Método de F. Sor (Mão Direita)



Por estabelecer um uso bastante específico para o dedo anular, Sor reitera suas posições elaborando alguns parágrafos em uma pequena seção do Método (entitulada 'Do Dedo Anular') exclusivamente dedicada ao seu emprego. Escreve:

No exemplo oitenta e cinco, as notas superiores formam uma melodia que exige que eu empregue o dedo quarto [anular] da maneira indicada; mas quando a nota superior não se encontra acompanhada por três outras, eu não me uso jamais mais do que três dedos. (SOR, 1830, p. 80)<sup>28</sup>

Andante.

Ex: 85.

Exemplo 9 – Exemplo 85 do Método de F. Sor - a estrela assinala os acordes que prevêm a utilização do anular.

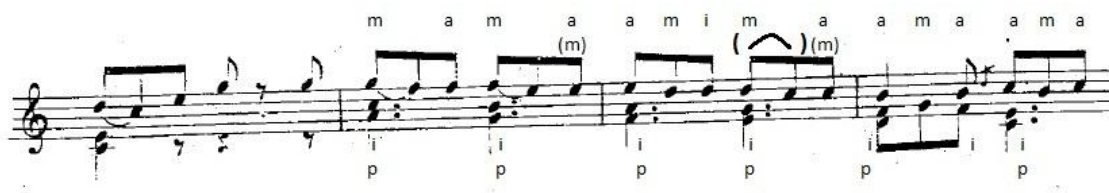
<sup>28</sup> “Dans l'exemple quatre-vingt-cinquième, les notes supérieures forment une mélodie qui exige que j'emploie le quatrième doigt de la manière indiquée ; mais lorsque la note supérieure ne se trouve point accompagnée par trois autres, je ne me sers jamais que de trois doigts.” (SOR, 1830, p.80)

A relação entre a técnica e a escrita composicional de Sor pode ser entendida prevendo um claro entrelaçamento entre esses dois elementos. Esse viés busca entender a simbiose entre a técnica e o complexo entendimento de Sor sobre seu instrumento, e suas escolhas composicionais, que *a posteriori*, enlaçarão questões interpretativas. Um bom exemplo do perfil da escrita de Sor, concernendo o aspecto textural, manifesta-se nos compassos iniciais do segundo movimento, *Allegro non troppo*, da Sonata op. 25, escrita análoga ao *Allegretto* de sua Fantasia op. 30:

*Allegro non troppo*

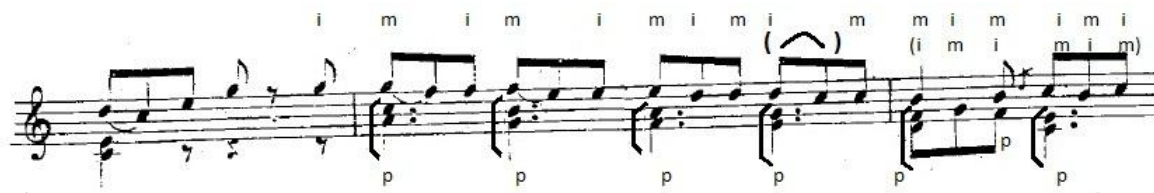
Exemplo 10 – F. Sor, Sonata op. 25, II – *Allegro non troppo* (c. 1 - 19)

A textura contrapontística do exemplo acima demonstra um manejo exclusivo de acordes de três sons, pelo compositor. Para o excerto que analisarei a seguir existem múltiplas possibilidades de digitação, envolvendo apenas três ou quatro dedos. Se desconsiderarmos o relato de Sor, e suas correspondentes restrições ao uso do anular, uma possibilidade de digitação (com muitas variações, que aqui não serão levantadas) teria a seguinte apresentação:



Exemplo 11 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 4 - 7) – Digitação com quatro dedos

Mas se, ao contrário, tomarmos as diretivas de Sor, presentes na primeira citação dessa seção, com rigor, é possível vislumbrar pelo menos duas possibilidades de digitação de mão direita. A primeira preveria apenas o uso de três dedos (p-i-m) em todos os acordes, implicando uma quantidade considerável de repetição dos dedos i e m nos tempos subsequentes. A segunda apontaria para o uso do polegar para notas duplas (com a haste para baixo), referentes às duas vozes inferiores, que seriam atacadas levando-se em conta a possibilidade do polegar de “deslizar sobre duas cordas imediatas com tal velocidade, que elas são ouvidas juntas”. Dessa forma o trecho anterior, seria digitado da seguinte forma, e tal digitação poderia ser replicada ao longo de todo o excerto:



Exemplo 12 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 4 - 7) - Possível digitação de Sor

Esse tipo de digitação poderia ser replicado também em passagens que exigem grande agilidade como o excerto de seu Gran Solo op. 14, que poderia, plausivelmente, prever tal digitação para sua execução:

Exemplo 13 – F. Sor, Gran solo op. 14, II - Allegro (c. 49 – 55)

Tal modelo de digitação pode, hoje, ser considerado bastante inusual por considerar o uso frequente do polegar para mais de uma nota concomitantemente. No entanto, considero-a uma justificada digitação no âmbito das concepções técnicas do nosso compositor, pela expressa referência do autor ao seu emprego sistemático. Esse tipo de ataque sugere uma sonoridade bastante acentuada e um timbre correspondentemente ríspido. No entanto, insere-se também no aspecto tímbrico de sua obra, uma característica incrivelmente idiossincrásica em sua linguagem e definidora de seu universo sonoro:

Eu não escutei em minha vida um violonista com um toque que fosse suportável se ele o fizesse com as unhas; elas não podem dar mais que poucas nuances à qualidade de som; seus pianos não podem jamais serem cantantes, nem seus fortes enriquecidos; seu toque está para o meu mais ou menos o que o cravo foi em relação ao piano-forte: os pianos foram sempre pinçados; e nos fortes se escutava mais o ruído das teclas contra a superfície de apoio das teclas que os sons das cordas. (SOR, 1830, p.21)<sup>29</sup>

Com esse importante fator em mente, acredito ser possível supor um considerável atenuamento da referida rispidez de ataque, pela ausência da sonoridade com unhas no uso de polegar duplo, não prevista no pensamento de

<sup>29</sup> “Je n’ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s’il jouait avec les ongles ; ils ne peuvent donner que très peu de nuances à la qualité de son ; les pianos ne peuvent jamais être chantants, ni les fortes assez nourris ; leur jeu est au mien ce que le clavecin était au piano-forte : les pianos étaient toujours pincés ; et dans les fortes on entendait plus le bruit des touches contre la table d’appui que le son des cordes.” (SOR, 1830, p. 21)

Sor.<sup>30</sup> Por esse decisivo atributo, faz-se necessário realizar um constante exercício de imaginação das sonoridades pretendidas pelo compositor sem a incorporação do uso de unhas.

Nesse sentido, inserem-se descobertas que não necessariamente agregarão mudanças radicais nos conceitos de som e técnica do intérprete moderno. É importante entender a natureza das consultas ao Método de Fernando Sor como ferramenta interpretativa complementar: consultá-lo e entender a técnica de Sor não significa reaprender a tocar exatamente com a *sua* mão direita (usando o anular conforme indicado, ou cortando-se as unhas, por exemplo), mas sim usufruir de seu testemunho para compreender melhor sua escrita. Bem como não buscamos entender como Brouwer, Dyens, Bodganovich ou Hand tocam cada singela nota de sua música, tampouco deveríamos fazê-lo com a música de compositores-violonistas de outra época. Se exercitarmos nossa abstração e imaginarmos-nos autores de um Método instrumental, de fato não creio que como violonistas poderíamos estabelecer regras tão estritas para circunstâncias tão diversas como a técnica de um instrumento em suas infinitas possibilidades musicais. Por conseguinte, tal exercício conduz-nos a relativizar a aparente rigidez dos preceitos de Sor. Evitando qualquer absolutismo imediato, creio ser interessante incorporar certos mecanismos, como o uso de polegar para mais de uma corda, em alguns casos específicos onde seu uso pode agregar novas possibilidades. No exemplo 14, se levarmos a citação de Sor à risca, um simples Dó maior, como o dessa passagem do seu Minueto e Trio da Sonata na op. 25, seria impedido de ser realizado com a digitação p-i-m-a:



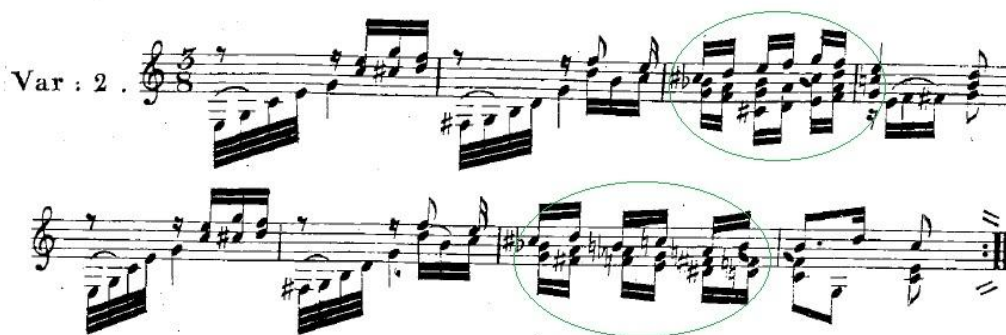
Exemplo 14 – F. Sor, Sonata op. 25, IV – Allegro (c. 7)

<sup>30</sup> Interessantemente, o debate sobre o uso de unhas será retomado no séc. XX por Emilio Pujol no célebre livro “El dilema del sonido en la guitarra”. (1960)

Igualmente, nos dois seguintes casos, uma digitação usando apenas três dedos (com o uso de polegar duplo) revelaria-se destoante atualmente, em uma clara situação onde o uso dos quatro dedos p-i-m-a resulta ser bastante óbvio e efetivo.



Exemplo 15 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 69 – 76)



Exemplo 16 – F. Sor, Sonata op. 25, III – Andantino Grazioso (c. 33 – 40)

No entanto, existem casos onde a incorporação do uso sistemático do polegar para mais de uma corda pode, em minha opinião, facilitar a execução de passagens específicas, como no exemplo a seguir, nos acordes de quatro e cinco sons assinalados com flechas (pp-i-m e pp-i-m-a):

The image shows three staves of musical notation for a variation. The first staff is labeled 'Var: 4' and has a treble clef and a 5/8 time signature. The music consists of chords with repeated notes. Red arrows point to specific chordal passages in each staff: the first arrow points to a chord in the first staff, the second to a chord in the second staff, and the third to a chord in the third staff. The notation includes various chord symbols and fingering numbers (7, 7, 7, 7).

Exemplo 17 - F. Sor, Sonata op. 25, III – Andantino Grazioso (c. 67 – 82)<sup>31</sup>

Essa condição conceitual na técnica de Sor contribui para uma escrita muito comum nas suas obras, a de acordes de três ou quatro notas seguidos de nota repetida em passagens rápidas, como veremos a seguir. Esse atributo permite-nos entender como determinadas passagens podem ser resolvidas tecnicamente, ao serem realizadas de maneira mais fluida sem a repetição de dedos na mão direita. Como usamos apenas quatro dedos nas digitações de mão direita, notas tocadas imediatamente após um acorde de quatro sons implicam uma repetição de dedos, exceto se usarmos o polegar para tocar mais de uma nota por acorde. A seguir, exemplifico esse uso de digitação em outras peças do compositor e na Sonata, op 25.

The image shows a single staff of musical notation. The music consists of chords with repeated notes. Thick black bars are placed above and below the notes, indicating a specific fingering technique. The notation includes various chord symbols and fingering numbers (m, (i)). The word 'simile' is written below the staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first measure has a 'p' (piano) dynamic marking.

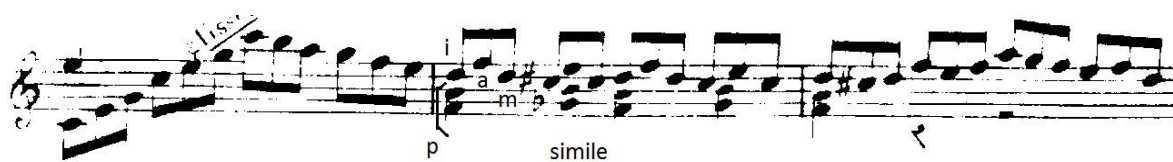
Exemplo 18 - F. Sor, Sonata, op. 25, II – Allegro non troppo (c. 226 – 227)

<sup>31</sup> Passagens referentes a este exemplo encontram-se reproduzidas no Apêndice (DVD) do presente Trabalho.



Exemplo 19 - F. Sor - Sonata, op. 25, II – Allegro non troppo (c. 143 – 145)<sup>32</sup>

O mesmo se repete em célebres obras do compositor, como vemos a seguir, e resulta ser um facilitador no momento de digitar:



Exemplo 20 - F. Sor, Sonata, op 15b, Allegro Moderato (c. 154 – 156)



Exemplo 21 - F. Sor - Gran Solo, op. 14, II - Allegro (c. 75 – 78)

Além de iluminar a execução dessas passagens, o descobrimento dessa máxima de Sor (utilização de p-i-m apenas) fez-me desenvolver uma digitação pessoal que funcionou de maneira mais fluida, e com reduzida repetição de dedos, no início do desenvolvimento do segundo movimento. Neste trecho, utilizo a repetição do polegar em arpejos, tomando o devido cuidado para evitar acentos nas segundas colcheias de cada grupo, que, devido à presença do polegar na digitação poderia acarretar um arpejo indesejavelmente marcado:

<sup>32</sup> Passagens referentes ao uso de polegar para mais de uma corda na Sonata op. 25 encontram-se reproduzidas no Apêndice (DVD) do presente Trabalho.





Exemplo 22 - F. Sor – Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 131 – 146)

Além da utilização consciente de polegar para mais de uma corda, Sor relata sua técnica para acordes de seis sons: “Às vezes, quando quero forte atacar um acorde onde todas as seis cordas são empregadas, eu faço deslizar o polegar sobre todas elas com rapidez, cuidando que sua direção seja paralela ao tampo.” (SOR, 1830, pg. 19)<sup>33</sup>

Sor costuma reservar a utilização de acordes de seis sons em momentos previstos para uma grande potência dinâmica, pelo óbvio preenchimento da textura, especialmente em oposições que emulam o diálogo entre *tutti* e naipes específicos em uma escrita orquestral, e agrega a essa condição uma descrição do seu movimento específico para esses casos:

No lugar de aumentar a gravidade da mão, ao adicionar o impulso do braço, eu faço então que isso não ocorra: eu deixo o pulso livre, e aumento a velocidade ao percorrer a linha que faço começar a uma maior distância da sexta corda que aquela onde tenho normalmente o polegar. (SOR, 1830, pg. 20)<sup>34</sup>

<sup>33</sup> “Quelquefois même, lorsque je veux attaquer fort un accord dans lequel toutes les six cordes sont employées, je fais glisser le pouce sur toutes avec rapidité, en ayant soin que sa direction soit parallèle à la table d’harmonie.” (SOR, 1830, pg. 19)

<sup>34</sup> “Au lieu d’augmenter la gravité de la main en y ajoutant l’impulsion du bras, je fais en sorte que cela ne puisse avoir ; je laisse le poignet libre, et j’augmente de vitesse en parcourant la ligne que je fais commencer à une distance bien plus éloignée de la sixième corde que celle où je tiens ordinairement le pouce.” (SOR, 1830, p. 20)

Abaixo, apresento um excerto da Sonata op. 25 com acordes de seis sons, onde levar-se-á em conta a diretiva de Sor que parece sugerir um toque bastante rápido e direto:

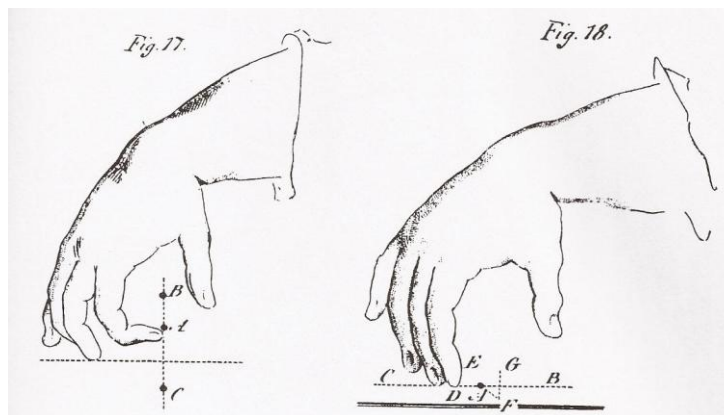


Exemplo 23 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c.68 - 76) - Acordes de seis sons

Sobre a posição escolhida para sua mão e a respectiva posição dos dedos na maneira de atacar as cordas, Sor revela suas preferências:

Ao dar a meu dedo a forma de um gancho (fig. 17), o ato de atacar a corda será aquele de dirigi-la ao ponto B; a reação a levando necessariamente ao ponto C, ela reencontrará o braço, e se chocará contra os trastes; [...] isso me fez estabelecer por princípio, o qual eu jamais deveria esquecer, de ter meus dedos tão pouco curvos quanto possível, pela razão seguinte: as oscilações devem ocorrer em direção paralela ao plano do tampo, bem como do braço (SOR, 1830, pg. 18)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> “En donnant à mon doigt la forme d’un crochet (fig. 17), l’acte d’attaquer la corde serait celui de la diriger vers le point B ; la réaction la portant nécessairement vers le point C, elle rencontrerait le manche, et elle friserait contre les touches; [...] ce que me fit établir pour principe dont je ne devais jamais m’écarter, d’avoir les doigts aussi peu courbes que possible, par la raison suivante: les oscillations doivent se faire en direction parallèle au plan de la table ainsi qu’à celui du manche” (SOR, 1830, p. 18)



Exemplo 24 – Figura 17 e Figura 18 do Método de F. Sor

A descrição da posição da mão por Sor e seu respectivo ângulo de ataque fizeram com que Ophee (1983) apontasse para o uso de toque com apoio por Sor. Ainda que isso seja, de fato, possível, Sor não menciona em momento algum o toque com apoio e, em outros momentos do Método, quando elabora o movimento dos dedos, mostra-se preocupado com o preciso momento de saída do dedo da corda, evitando tocar cordas imediatas por acidente. Outro fator que poderia contribuir para a divergência dessa possibilidade é a preocupação de Sor com que a vibração das cordas seja sempre paralela ao plano do tampo, evitando trastejos. Pelo ato de empurrar a corda para dentro do violão, típica do toque com apoio, o intento de evitar tais trastejos seria dificultado. Conjecturas à parte, o uso do apoio na obra de Sor é um recurso tão importante quanto em qualquer outro repertório, sempre que bem administrado.

Somado aos preceitos para uso dos dedos comumente usados na técnica violonística, Sor refere-se a utilização do dedo mínimo como suporte eventual à sua posição da mão: “Sirvo-me do dedo mínimo às vezes, apoiando-o perpendicularmente no tampo do violão, logo abaixo da primeira corda, mas tenho grande cuidado em levantá-lo quando já não é necessário.” (SOR, 1830, p. 56)<sup>36</sup>

<sup>36</sup> “Le petit doigt me sert quelquefois en l’appuyant perpendiculairement sur la table d’harmonie au-dessous de la chanterelle, mais j’ai grand soin de le lever dès qu’il ne m’est point nécessaire.” (SOR, 1830, p. 56)

Sor relata que esse suporte faz-se necessário em passagens que requerem grande velocidade do polegar em passar das notas do baixo para as notas de vozes intermediárias, enquanto os dedos indicador e médio estão ocupados em completar a “fração do compasso em tercinas” (acredito que possivelmente em uma passagem similar ao exemplo 21), ou quando não se considera seguro de poder reter sua mão estabilizada, para que os dedos fiquem sobre suas respectivas cordas. E, revelando a característica temporária desse suporte, agrega que quando sua mão pode propriamente manter-se em posição, deixa imediatamente de usá-lo, de modo que a elevação da parte inferior de sua mão permita-lhe atacar as cordas com os dedos pouco curvados. Tal uso facilitaria a moção do polegar como explicitado nos exemplos 20 e, especialmente, no exemplo 21 de seu Método.

Ex. 20. main droite. 2 1 2 2 2 2 1 1 2 2 2  
rechte Hand.

Ex. 21. x x x x x x x x x

#### Exemplo 25 – Exemplos 20 e 21 do Método de F. Sor

Um interessante atributo notável ao longo da leitura do Método é a preferência do autor por um trato *legato* (com ligados) em detrimento de articulações *staccato*, especialmente em passagens escalares. Este tema, por também tanger o âmbito da mão esquerda, devido à utilização de ligados, será tratado na seguinte seção “Mão Esquerda”. Contudo, sobre a utilização dos dedos alternadamente para a articulação de notas sem ligados, Sor declara suas preferências:

Eu sei que a digitação para articular as notas se reduz a empregar dois dedos alternadamente sobre a mesma corda; eu os emprego às vezes, mas somente na primeira corda, e muito raramente na segunda; e mesmo isso nunca mais que uma vez, e sobre tempos não acentuados, reservando o polegar para os acentos. Veja o exemplo trinta e um. (SOR, 1830, p. 32)<sup>37</sup>

### Exemplo 26 – Exemplo 31 do Método de F. Sor

Além disso, revela estar ciente sobre o uso divergente ao seu, referindo-se a seu contemporâneo e amigo, Dionísio Aguado (exemplo 27):

Enquanto executando uma passagem destacada [sem ligados] sem acompanhamento, eu ouvi vários violonistas, e principalmente Sr. Aguado, que o fazem com uma limpeza e uma velocidade surpreendentes empregando alternadamente o primeiro e o segundo ou o terceiro dedo [i.e. os dedos indicador, médio e anular]. (SOR, 1830, p. 54)<sup>38</sup>

E, novamente referindo-se a Aguado, realiza curiosa e honesta sugestão ao leitor desejoso em desenvolver-se na técnica discordante à sua:

Se o leitor deseja aprender a destacar [aqui com a acepção francesa, significando sem ligados] com velocidade as notas de um perfil de execução, o que melhor posso fazer é redirecioná-lo ao Método do Sr. Aguado, excelente nesse tipo de execução, e, nesse caso, de estabelecer as regras mais refletidas e melhor calculadas. (SOR, 1830, p. 32)<sup>39</sup>

<sup>37</sup> “Je sais que le doigté pour détacher les notes se réduit à employer deux doigts alternativement sur la même corde ; je les emploie aussi quelquefois, mais jamais sur d’autres cordes que la chanterelle, et très rarement sur la deuxième ; encore ce n’est jamais qu’à une seule reprise, et sur les temps non accentués, en me réservant le pouce pour les accents. Voyez l’exemple trente-unième.” (SOR, 1830, p. 32)

<sup>38</sup> “Lorsqu’il s’agit d’un trait détaché sans accompagnement, j’ai entendu plusieurs guitaristes, et principalement M. Aguado, qui les font avec une netteté et une vitesse surprenantes en employant alternativement le premier et le second ou le troisième doigt.” (SOR, 1830, p. 54)

<sup>39</sup> “Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d’un trait d’exécution, je ne puis mieux faire que de le renvoyer à la Méthode de M. Aguado, qui, excellant dans ce genre



### Exemplo 27 – Dionísio Aguado

No entanto, ao contrário das digitações mais comuns para a alternância de dedos, tais como i-m, i-a, m-a, Sor revela preferência pelo uso dos dedos p-i:

Mas tendo consultado a construção da mão, eu descobri que quando o segundo dedo está em movimento, se o polegar está em repouso, é a parte inferior da mão que se move. [...] o leitor pode experimentar atacar uma corda várias vezes com velocidade alternativamente com o primeiro e o segundo dedos, ele verá que não poderá fazê-lo sem mover o terceiro e o quarto; mas ao fazer a mesma operação com o polegar e indicador, ele verá que a parte inferior permanece sem outro movimento que aquele que a ação do polegar comunica a toda a mão. Essa observação me fez decidir por executar os trechos dessa espécie com polegar e indicador, e nessa intenção compus minha lição dezenove, e meu quinto estudo para adaptar o aluno à prática [...] (SOR, 1830, p. 54-55)<sup>40</sup>

---

d'exécution, est dans le cas d'établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là-dessus." (SOR, 1830, p. 32)

<sup>40</sup> "Mais ayant consulté la construction de la main, j'ai trouvé que dès que le second doigt est en jeu, si le pouce est en repos, c'est la partie inférieure de la main qui agit, et que dès que je mets en mouvement le pouce et l'index seuls, c'est la partie supérieure qui agit. [...] le lecteur peut faire l'expérience en attaquant une corde plusieurs fois avec vitesse alternativement avec le premier et le second doigt, il verra qu'il ne peut le faire sans remuer le troisième et le quatrième ; mais qu'il fasse la même opération avec le pouce et l'index, et il verra la partie inférieure rester sans autre mouvement que celui que l'action du pouce communique à toute la main. Cette observation m'a décidé à exécuter les traits de cette espèce avec le pouce et l'index, et c'est dans cette intention

Abaixo estão apresentadas as duas referências feitas por Sor; no primeiro exemplo, está, justamente, comentada a destinação do estudo. O quinto estudo mencionado por Sor, segundo exemplo abaixo, parece-me ser na verdade o seu Estudo op. 6, no 4, visto que havendo consultado o seu repertório não foi possível levantar uma obra com essa numeração que se destinasse a tal desenvolvimento técnico.

Le but de cette leçon, est d'habituer l'écuyer à donner au pouce de la main droite la véritable direction, en le faisant alterner avec l'index pour les triples crochets.

Andante.

2<sup>e</sup> corde.

LEÇON XIX.

Exemplo 28 – F. Sor, *Leçon XIX*, op. 31 no 19 - Andante (c. 1 – 7) – Trabalho de p-i

Allegretto.

STUDIO 4.

Exemplo 28 – F. Sor, Estudo, op. 6, no 4 - Allegretto(c. 1 – 16) – p-i

---

que j'ai fait ma dix-neuvième leçon et ma [sic] cinquième étude pour habituer l'écuyer à ce jeu [...]" (SOR, 1830, p. 54-55)

Segundo PIRIS (1989):

O capítulo *Digitação da mão direita*, apesar de sua relativa brevidade, logra convencer-nos sobre o aparentamento da prática de Fernando com uma prática 'antiga', posto que esclarece a importância do polegar, que pode tocar as melodias ou perfis melódicos em alternância com o indicador (técnica dita *figeta* na música para alaúde). (PIRIS, 1989, p. 94)<sup>41</sup>

De fato, se levarmos em consideração todos os atributos da técnica de mão direita de Fernando Sor abordados nesse capítulo, tais como uso preponderante do polegar, apoio eventual do dedo mínimo no tampo do instrumento e o uso de alternância dos dedos p-i para a articulação podemos notar que trata-se de uma técnica em oposição ao uso dos dedos da mão direita de maneira equilibrada, mas que encontra-se em acordo com as características de sua música.

---

<sup>41</sup> "L'article *Doigté de la main droite*, malgré sa relative brièveté, achève de nous convaincre sur la parenté du jeu de Fernando avec un jeu 'ancien', puisqu'il met en lumière l'importance du pouce, qui peut jouer des mélodies ou des traits en alternance avec l'index (technique dite *figeta* dans la musique du luth)." (PIRIS, 1989, p. 94)



## 2.2 – Mão Esquerda

Inicia-se o recorrido pelo universo das concepções de mão esquerda de Sor através de um tema tangente às duas mãos, e que aqui, escolheu-se contemplá-lo na seção referente à mão esquerda. Trata-se das preferências de Fernando Sor para a execução de escalas e sua consequente discussão sobre o uso de ligados.

Clark (2003) debate a relação dos estudos de Sor com os estudos da escola londrina de piano, em autores como Czerny, Clementi e Cramer, e constata que “Sor era explícito e sem reservas quanto ao seu desdém sobre escalas” (CLARK, 2003, p. 364)<sup>42</sup> ao comparar a sua produção, especialmente, com a de Czerny e Clementi cujos estudos, contrariamente à tendência de Sor, davam destaque ao desenvolvimento de escalas e arpejos. No caso de F. Sor, “os nº 6 e 15 op. 44 formam uma notável exceção a essa regra, apesar de não serem estudos ou lições *per se*.” (CLARK, 2003, p. 364)<sup>43</sup>

A seguir, estão apresentadas as exceções descritas por Clark (2003), ilustrando o uso sistemático de escalas ao longo das peças, ainda que não de maneira virtuosística devido aos andamentos prescritos (Moderato e Andante, respectivamente).

---

<sup>42</sup> “Sor was quite explicit and unapologetic about his disdain for scales.” (CLARK, 2003, p. 364)

<sup>43</sup> “Op. 44 nº 6 and 15 form a notable exception to this rule, though they are not studies or lessons *per se*.” (CLARK, 2003, p. 364)

Moderato.

N.º 6.

Exemplo 29 - F. Sor, *Petite Pièce Progressive* op. 44 n.º 6

Andante.

N.º 15.

Exemplo 30 - F. Sor, *Petite Pièce Progressive* op. 44 n.º 15

Como comentou-se na seção anterior (2.1 Mão Direita), um interessante atributo notável ao longo da leitura do Método é a preferência do autor por um trato legato (com ligados) em detrimento de articulações *staccatos*, especialmente em passagens escalares:

Quanto à mão direita, eu nunca visei fazer as escalas destacadas [aqui com a acepção francesa, significando *stacatto*], nem com uma grande velocidade, porque sempre acreditei que o violão não poderia realizar de maneira satisfatória os perfis de violino, enquanto que, desfrutando da facilidade que ele apresenta para ligar sons, eu poderia imitar um pouco melhor os perfis do canto. Por essa razão, eu ataco apenas a primeira nota de cada grupo do trecho. Na passagem do exemplo vinte e nove, eu ataco a primeira das notas ligadas; e como eu tenho os dedos da mão esquerda em uma posição onde as falanges extremas podem cair perpendicularmente, sua pressão súbita faz com que, no estado de vibração que a corda se encontra, o choque do dedo contra o traste com violência, aumenta ainda mais sua vibração, que continua depois na nova distância e produz a entonação necessária. (SOR, 1830, p. 31-32)<sup>44</sup>



Exemplo 31 – Exemplo 29 do Método de F. Sor

Outro exemplo, ignorado pela consideração de Clark (2003), é o seu Estudo op. 31 no. 14 onde Sor explora generosamente tratos melódicos com diversas permutações entre tipos de articulação, direção da melodia e número de notas:

<sup>44</sup> “Quant à la main droite, je n’ai jamais visé à faire des gammes détachées, ni avec une grande vitesse, parce que j’ai crus que la guitare ne pourrait jamais me rendre d’une manière satisfaisante les traits de violon, tandis qu’en profitant de la facilité qu’elle présente pour lier les sons, je pourrais imiter un peu mieux les traits du chant. Par cette raison, je n’attaque que la note qui commence chacun des groupes dont le trait est composé. Dans le passage exemple vingt-neuvième, j’attaque la première des notes liées ; et comme je tiens les doigts de la main gauche dans une position telle que les phalanges extrêmes des doigts puissent tomber perpendiculairement, leur pression subite fait que, outre l’état de vibration dans lequel la corde se trouve, le choc avec la touche dont le doigt la fait approcher avec violence, augmente encore cette vibration, qui continue d’après la nouvelle distance et produit l’intonation dont j’ai besoin.” (SOR, 1830, p. 31-32)

And. moderato.

STUDIO 14

toujours à moitié piano.

Exemplo 32 – F. Sor, Estudo op. 31, no 14 (c. 1 – 27)

Pode-se reconhecer um tratamento semelhante de perfis escalares na primeira variação de seu célebre op. 9 conferindo-lhe um efeito virtuosístico:

VAR: 1.

Exemplo 33 – F. Sor, Variações op. 9, - Andante Moderato, Variação 1 (c. 42 - 55)

A partir de seu relato, podemos verificar que Sor parece associar o uso de escalas sem ligados a um emprego virtuosístico, em relação direta com o violino. Coincidentemente, o uso de escalas *stacatto* na escrita violinística, com articulação análoga ao op. 9, pode ser observada em sua escrita orquestral, como por exemplo, no fugato da Abertura do ballet *Hercule et Omphale*:

Ej. 14

Exemplo 34 – F. Sor, Abertura do ballet *Hercule et Omphale*. Allegro (c. 35 – 62)

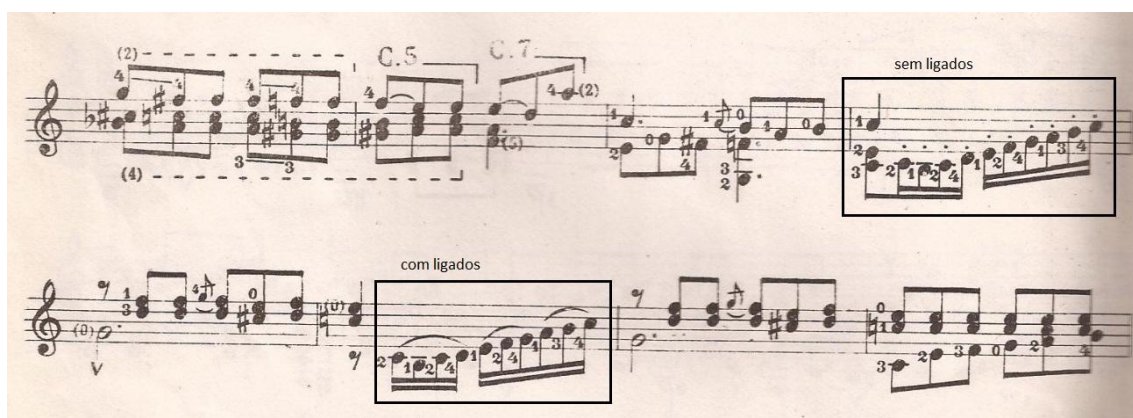
Ampliando a sua relação com esse instrumento, Sor também teria escrito um Concerto para Violino e Orquestra em Sol Maior, conforme conjectura Dolcet (2003).

O reflexo da referida naturalidade do violão em desdobrar-se com clareza em perfis com ligados traduz-se no trato de trechos escalares velozes na Sonata op. 25, onde, inclusive, seria possível agregar um ligado mais nas duas últimas notas (si-do) do primeiro compasso do exemplo a seguir:



Exemplo 35 – F. Sor, Sonata op. 25, II - Allegro no Troppo (c. 20 – 22)<sup>45</sup>

Abaixo, apresento a edição de Segovia (1956), que parece desconsiderar um possível ideal sonoro do compositor, apresentado no original, e que poderia referendar outras interpretações que ignorem a articulação sugerida por Sor:



Exemplo 36 – F. Sor, Sonata op. 25, II - Allegro no Troppo (c. 17 – 24) – Edição Andrés Segovia (1956)

Tal gesto de escala com ligados pode ser ampliado nos compassos finais de seu op. 9:



Exemplo 37 – F. Sor, Variações op. 9, Coda – Più Mosso (c. 148 – 150)

<sup>45</sup> Passagens referentes a este exemplo encontram-se reproduzidas no Apêndice (DVD) do presente Trabalho.

O mesmo gesto apresenta-se uma vez mais contrastado articulativamente na versão de Pinto (2007), coincidindo com a, recentemente apresentada, decisão de Segovia:

Exemplo 38 – F. Sor, Variações op.9, Coda – Più Mosso (c. 145 - 151) – Edição de Pinto (2007)

Na Sonata op. 15b, podemos verificar esse desdobramento de sua escrita privilegiando o uso de ligados, aqui indicado com um único ligado de expressão:

Exemplo 39 – F. Sor, Sonata op. 15b - Allegro Moderato (c. 72 – 74)

A primeira variação do terceiro movimento da Sonata op. 25, amplia o uso virtuosístico de escalas, sempre com abundância de ligados (de 4 notas inclusive), expressando o sistemático uso de ligados em perfis escalares, de grande e pequena extensão, por Sor:



Var: 1.

Exemplo 40 – F. Sor, Sonata op. 25, III - Andantino Grazioso (c. 17 – 32)

Esse cotejo entre o testemunho de Sor e sua respectiva tradução em exemplos de sua literatura revelou-se um critério para a construção da interpretação da Sonata op. 25 e para posteriores escolhas interpretativas.

No entanto, o intérprete será sempre o agente central no jogo de decisão dos rumos de uma *performance*, sejam eles quais forem. Isso leva a outra constatação bastante breve sobre a impossibilidade de generalizar princípios para absolutamente todos os casos. Clark, ao deter-se na análise dos estudos de Sor, delata a referida subversão dos conselhos do compositor:

Ao menos na teoria (senão sempre na prática), o que destaca os estudos de Sor de outros gêneros pedagógicos compostos por ele é a sua ênfase em violar várias “máximas” estabelecidas em seu Método, como por exemplo, seu uso frequente e prolongado de pestana (op. 29, no. 13) e abundantes mudanças de posição (op. 6 no. 6).” (CLARK, 2003, p. 371)<sup>46</sup>

<sup>46</sup> “At least in theory (if not always in practice), what sets Sor’s studies apart from the other pedagogical genres he composed was their emphasis on violating various “maxims” laid out in his

Clark refere-se à diretiva de Sor ao final do Método “de economizar as pestanas e os translados da mão” (SOR, 1830, p. 86)<sup>47</sup>. Como mencionou Clark, Sor desvia-se dessa suposição ao considerar tonalidades com reduzidas possibilidades de digitação com cordas soltas, e forçoso uso do mecanismo da pestana, como no Estudo op 29, no 13 (Si bemol maior) e no estudo op. 29 no 22 (Mi bemol Maior) apresentados abaixo:

STUDIO 15.

Exemplo 41 – F. Sor, Estudo op. 29, no 13 (c. 1 – 11)

STUDIO 22.

Andantino.

Exemplo 42 – F. Sor, Estudo op. 29, no 22 (c. 1 – 16)

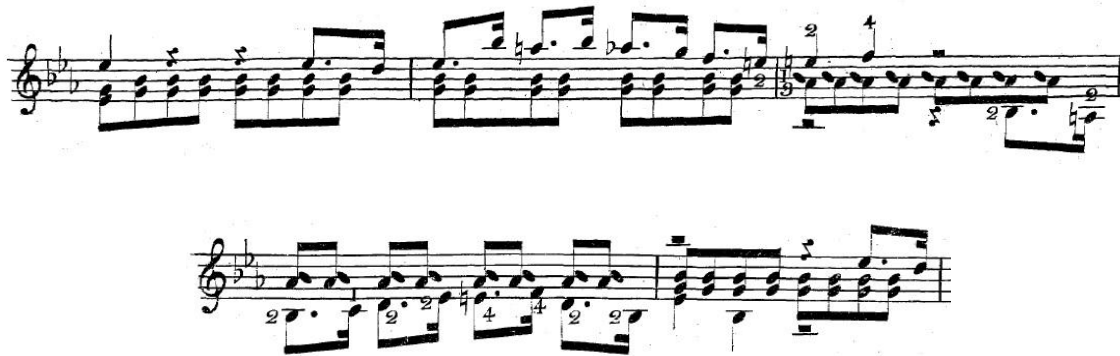
Esse também será o caso do primeiro movimento da Sonata op. 25, na tonalidade de Dó menor. Também as possibilidades de digitação com cordas

---

Method, e.g., in their use of prolonged and frequent barring (op. 29, no. 13) and abundant shifting of position (op. 6, no. 6).” (CLARK, 2003, p. 371)

<sup>47</sup> “d’économiser les barrés et les déplacements de la main” (SOR, 1830, p. 86)

soltas são reduzida e a própria digitação de Sor na partitura sugere uso prolongado de pestana em posições estendidas (contrariando a premissa de evitá-las):



Exemplo 43 – F. Sor, Sonata op. 25, I - Andante Largo (c. 27 – 31)

Diante da dificuldade da passagem, e com o intuito de encontrar uma digitação menos cansativa, sugiro abaixo minha digitação pessoal sem uso de pestana, que coincidiria com a diretiva do compositor de evitá-las. É pertinente comentar que a digitação de Sor considera um instrumento de dimensões reduzidas, com menor distância entre os trastes no braço do violão usado por Sor, em comparação com o violão moderno.

Exemplo 44 – F. Sor, Sonata op. 25 – Andante Largo (c. 27 – 31) - Nova Digitação

No âmbito da referência de Sor em evitar-se a troca exagerada de posições no momento de digitar, gostaria de relatar uma interessante observação depreendida da leitura do Método; a de que Sor, em seu tempo, já estava ciente

do mecanismo de traslado parcial na mão esquerda, como podemos verificar a seguir: “[...] e finalmente, servindo-me do polegar assim como se usa no piano, como um pivô sobre o qual toda a mão muda de posição, e que serve de guia para retornar à posição que antes deixou.” (SOR, 1830, p. 15)<sup>48</sup>

Sobre a realização das constantes mudanças de posição exigidos no célebre estudo op. 6, no 6, mencionado por Clark, Sor indica que, possivelmente, tal diretiva, com uso de traslados parciais, estaria prevista para digitação desse estudo:

Allegro

STUDIO  
6.

Exemplo 45 – F. Sor, Estudo op. 6, no 6 (c. 1 – 21) – Traslado parcial

Em passagens de transição estrutural, no primeiro movimento da Sonata op 25, assinaladas abaixo com a flecha vermelha, o uso de traslado parcial, em minha opinião facilita também o resultado de um legato (*dolce*) mais satisfatório de terças ligadas requerido pelo compositor, ainda que sua execução possa ser feita sem o uso desse mecanismo:

<sup>48</sup> “[...] et finalement, en me servant du pouce comme on s’en sert sur le piano-forté, comme d’un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver celle qu’elle avait quitté.” (SOR, 1830, p. 15)

Exemplo 46 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c. 39 – 45) – Translado parcial

Nessa mesma seção do Método, dedicada à mão esquerda, Sor condena o uso do polegar da mesma sobre o braço do instrumento, realizando a digitação das notas graves de acordes.

Para a digitação de passagens rápidas, de modo a reduzir o número de saltos, escreve Sor:

Em uma passagem que deve ser executada com rapidez, é bastante útil beneficiar-se de uma posição que contenha o maior número possível de notas [i.e. evitar translados]. [...] Eu, portanto, devo detalhar as diferentes combinações apresentando a nota feita pelo primeiro dedo, sobretudo a relação que ela possa ter com a sua tônica, indicando a digitação do exemplo setenta e dois. (SOR, 1830, p. 52)<sup>49</sup>

<sup>49</sup> “Dans un passage qui doit être exécuté avec rapidité, il est très utile de profiter d’une position pour produire le plus grand nombre de notes qui s’y trouvent; [...] Je dois donc détailler les différentes combinaisons en présentant la note faite par le premier doigt, sous tous les rapports qu’elle puisse avoir avec sa tonique, en indiquant le doigté exemple soixante-douzième.” (SOR, 1830, p. 52)

Exemplo 47 – Exemplo 72 do Método de F. Sor

A partir do seu último relato, Sor desdobra tal condição ao revelar preferir posições abertas em detrimento de saltos de mão esquerda.

[...] mas não importa qual outra maneira eu digite, uma vez que a mão esteja em posição, a ordem dos dedos segue sempre a dos trastes, a menos que estejam obrigado a fazer, em uma mesma corda, três notas que abarcam dois intervalos de um tom; nesse caso, eu as digito 1-2-4 para fazer a abertura de 1 a 2, ao invés de 3 a 4.” (SOR, 1830, p. 28)<sup>50</sup>

E agrega:

Eu descobri ser de uma grande importância habituar-me a manter uma posição que me fizesse necessariamente abranger a distância de uma terça maior sobre a mesma corda com o primeiro e o quarto dedos; de maneira que a nota intermediária seja feita pelo segundo, que pelo seu comprimento e seu movimento é mais propício a separar-se do primeiro que o terceiro do quarto. (SOR, 1830, p. 53)<sup>51</sup>

<sup>50</sup> “[...] mais n’importe de quelle autre manière je digite, une fois la main en position, l’ordre des doigts suit toujours celui des touches, à moins d’être obligés de faire sur une même corde trois notes qui renferment deux intervalles d’un ton ; dans ce cas je les digite 1, 2, 4 pour faire l’écart de 1 à 2, plutôt que de 3 à 4.” (SOR, 1830, p. 28)

<sup>51</sup> “J’ai trouvé d’une grande importance de m’habituer à prendre une position qui me fasse embrasser au besoin la distance d’une tierce majeure sur la même corde avec le premier et le

As citações anteriores são pertinentes no momento de escolher uma digitação para as obras de Sor, pois suscitam uma estreita relação entre as preferências técnicas do compositor e a conformação de suas melodias. Na Sonata op, 25, serviram-me especialmente no seguinte excerto:



Exemplo 48 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 69 – 71) - Digitação  
1-2-4

No universo de seus critérios de digitação para a mão esquerda, Sor explicita suas preferências segundo o caráter da passagem:

[...] mas em uma passagem cantante, eu considero melhor buscar as notas onde as vibrações são mais sustentadas. O sol produzido na terceira casa da primeira corda é bem mais prolongado do que se estivesse na segunda corda na oitava casa, ou na terceira corda na décima segunda casa. Existem duas razões para que essa diferença exista: primeiro, as partes da corda em vibração são mais curta e, segundo, sua grossura aumenta em razão da diminuição de seu comprimento. [...] Eu prefiro, portanto, trocar mais seguidamente de posição para produzir o canto com a segunda e a primeira [cordas] do que fazer com a terceira e quarta cordas na parte mais aguda do braço as notas cujas vibrações não se prolongariam, com exceção do caso em que seriam repetidas pela ressonância de cordas mais graves; (SOR, 1830, p. 52)<sup>52</sup>

---

quatrième doigt ; de manière que la note intermédiaire soit faite par le second, qui par sa longueur et son jeu est plus à même de s'écarter du premier que le troisième du quatrième." (SOR, 1830, p. 53)

<sup>52</sup> “mais dans un passage chantant j'ai trouvé mieux de chercher les notes où les vibrations seraient plus continuées. Le sol produit par la chanterelle à la troisième case est bien plus prolongé que s'il était produit par la seconde corde à la huitième, ou par la troisième à la douzième. Il y a deux raisons pour que cette différence existe : 1° les parties de la corde mise en vibration sont plus courtes et 2° leur grosseur augmente en raison de la diminution de leur longueur. [...] Je préfère donc changer plus souvent de position pour produire le chant avec la seconde et la chanterelle, que de faire avec les troisième et quatrième cordes en bas du manche, des notes dont les vibrations ne se prolongeraient que dans le cas où elles seraient répétées par la résonance des cordes plus graves;” (SOR, 1830, p. 52)

Ainda que se considerarmos as características do instrumento de Sor, que por sua disposição estrutural, tensão e material usado nas cordas (cordas de tripa animal, em oposição ao *naylon* atual) apresenta uma considerável redução da capacidade de ressonância se comparado ao instrumento moderno, as citações anterior e posterior (que refere-se a digitação de seu duo *L'Encouragement*) estabelecem critérios bastante precisos para uma digitação orgânica de sua música:

A digitação de minha Fantasia, para dois violões, intitulada *l'Encouragement* faz ver, na parte do aluno, de qual maneira eu ponho em prática aquilo que acabo de dizer. Veremos como aproveito as cordas soltas no cantábile, para que os sons sejam mais prolongados, e na passagem de agilidade, para resguardar-me das trocas de posição. (SOR, 1830, p. 52-53)<sup>53</sup>

No primeiro movimento, nas passagens líricas com apenas uma melodia (como nos primeiros compassos do exemplo abaixo) acredito que Sor digitasse majoritariamente na mesma posição. Mas, em minha opinião, esse tipo de passagem permite uma maior liberdade do intérprete na busca de regiões mais sonoramente propícias do instrumento. Aqui sugiro minha digitação com alguns pequenos *glissandos* de conexão entre notas, para um caráter mais “airoso”.



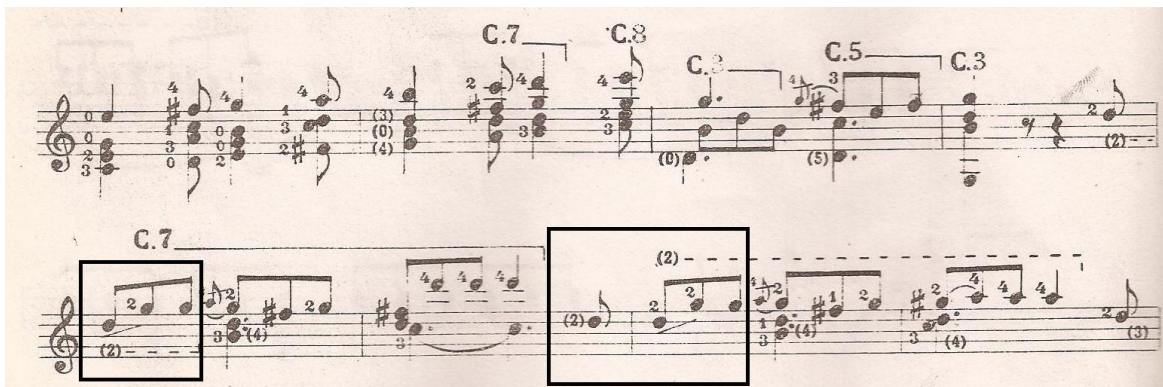
Exemplo 49 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c.15 – 16)

Embora seja partidário de digitações que corroborem lirismo em passagens desacompanhadas, como no exemplo acima, algumas digitações, como a edição abaixo de Andrés Segovia, sugerem um uso de *glissandos* que, ainda que reflitam

<sup>53</sup> “Le doigté de ma Fantaisie, à deux guitares, intitulé 'l'Encouragement', fait voir, dans la partie de l'élève, de quelle manière je mets en pratique ce que je viens de dire. On verra combien je profite des cordes à vide dans le cantabile, pour que les sons soient plus prolongées, et dans le passage d'agilité, pour m'épargner des changements de position.” (SOR, 1830, p. 52-53)



suas idiosincrasias e seu direcionamento estético, agregam maneirismos pessoais a uma escrita que possivelmente não os previsse:



Exemplo 50 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 72 – 79) – Edição Andrés Segovia (1956)

Nesse âmbito, algumas passagens implicam uma digitação de melodias na segunda e terceira cordas (excluindo-se o *glissando* do exemplo acima), requisitando uma sonoridade mais fechada, em oposição ao material anterior e posterior, como no excerto abaixo:



Exemplo 51 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 81 – 88)

Outro interessante assunto que passaria despercebidamente na Sonata op. 25, não fosse uma breve ocorrência dessa característica na segunda variação do terceiro movimento, é o emprego de ligados no acompanhamento:

Var. 2 .

The image shows a musical score for Variation 2 of F. Sor's Sonata op. 25, III. The score is written in 3/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed eighth and sixteenth notes. Two red arrows point to specific chords: one in the second staff and one in the fourth staff.

Exemplo 52 – F. Sor, Sonata op. 25, III – Andantino Grazioso (c. 33 – 49)

Em minha opinião, esse pode ser um critério para a digitação de mão esquerda na literatura violonística de Sor por sua reiteração em obras como o Estudo op. 29 no. 19, no exemplo abaixo. *A posteriori*, os referidos indícios poderiam referendar a inclusão de ligados no acompanhamento na apresentação do tema de suas célebres Variações sobre um tema de Mozart, op. 9, por exemplo.

STUDIO 19.

Exemplo 53 – F. Sor, Estudo op. 29 no. 9 (c. 1 – 8)

Andante Moderato

T H E M E .

Exemplo 54 – F. Sor, Variações op. 9 – Andante Moderato (c. 24 – 28)

As variações de Sor estão compostas sobre o tema *Das klinget so herrlich* da “A Flauta Mágica” de W. A. Mozart. Para o debate sobre as circunstâncias do tema de Sor, sugiro fortemente a leitura do artigo de Buch (2003)<sup>54</sup> que discute a relação de Fernando Sor com este tema, afirmando que o compositor possivelmente conheceu uma versão da mesma obra que circulava a partir de 1801, em Paris: *Les Mystères d’Isis*. Ou de *La Virtuosa in Puntiglio*, de Fioravanti (1807) ou, ainda, a ária *O dolce contento* de *La Frascatana* (1774) de Paisiello. Sor, de fato, faz referência em seu Método à obra *Les Mystères d’Isis* e à outra ária de Paisiello, o que poderia referendar os argumentos de Buch (2003), e, conseqüentemente o uso de ligados no acompanhamento do op. 9.

<sup>54</sup>BUCH, David. Two likely sources for Sor’s Variations on a Theme of Mozart, op. 9. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 353 – 358.

Riboni (2003, p. 401) sumariza a vasta gama de temas do Método de Sor recorridos nas seções Mão Direita e Mão Esquerda e suas correspondentes associações com sua música:

A sua técnica parece-se a uma espécie de Jano de duas faces: de um lado aquela da mão esquerda – extremamente funcional – projetada no futuro e destinada a fazer-se um dos pilares do violonismo moderno – em câmbio, aquela da mão direita, com um olhar direcionado ao passado e com limites em sua eficiência. [...] Indubitavelmente, a dificuldade da sua música não reside tanto nos aspectos acrobáticos e pirotécnicos quanto preferivelmente na escrita densa, na rendição da trama polifônica, na sustentação do som e, não por acaso, na permanência de posições extenuantes para a mão esquerda. (RIBONI, 2003, p. 401)<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> La sua tecnica è apparsa come una sorta di Jano bifronte: da una parte quella della mano sinistra – estretamente funzionale – proiettata nel futuro e destinata a diventare uno dei capisaldi del moderno chitarrismo – e dall'altra invece quella della mano destra, con lo sguardo rivolto al passato e con più di un limite nella sua efficienza. [...] Indubbiamente, le difficoltà della sua musica non risiedono tanto negli aspetti funambolici e pirotecnici, quanto piuttosto nella scrittura densa, nella resa della trama polifonica, nella tenuta dei suoni e, non a caso appunto, nel mantenimento di posizioni estenuanti per la mano sinistra. (RIBONI , 2003, p. 401)<sup>55</sup>

### 2.3 – Timbre

A última seção dos diversos temas tratados no presente trabalho versará sobre a questão tímbrica na música de Fernando Sor. Por considerá-lo um tema central na música desse compositor, e beneficiando-me de seu privilegiado testemunho sobre o tema, decidi dedicar-lhe um lugar de destaque nesse trabalho, apesar do tópico ser, também, um desdobramento dos critérios de uso de ambas as mãos por Sor.

Paralelamente à sua produção para violão solo,

Fernando Sor dedicou uma continuada atenção às distintas modalidades de dança de salão, escrevendo um amplo sortido de peças para violão e para piano, a duas e quatro mãos, em acordo com dita natureza. Sua inclinação ao gênero culmina em seus grandes ballets orquestrais, que alcançaram uma notável difusão na Europa [...] (CASABLANCAS, 2003, p. 107)<sup>56</sup>

Sobre os ballets da época de Sor escreve Casablanca (2003):

música de classe bastante menor, subordinada estritamente às necessidades de coreógrafos e bailarinos, e atenta a servir com diligência e efetividade àquela que constitui sua principal e elementar razão de ser, consistente em promover o adequado impulso rítmico da dança, e alimentar os condicionantes mais funcionais do espetáculo. Partituras, em general, de concepção fácil e isentas de grandes preocupações expressivas ou estruturais, como corresponde ao componente determinante de música de diversão que as mesmas possuem, e nas quais se combinam os números de baile com os de pantomima. (CASABLANCAS, Pg. 108)<sup>57</sup>

<sup>56</sup> “Fernando Sor dedicó una continuada atención a las distintas modalidades de danzas de salón, escribiendo un amplio surtido de piezas para guitarra y para pianoforte, a dos y cuatro manos, acordes con dicha naturaleza. Su inclinación hacia el género culmina en sus grandes ballets orquestrales, que alcanzaron una notable difusión en Europa [...]”(CASABLANCAS, 2003, p. 107)

<sup>57</sup> “música de rango bastante menor, subordinada estrictamente a las necesidades de coreógrafos y bailarines, y atenta a servir con diligencia y efectividad la que constituye su principal y elemental razón de ser, consistente en promover el adecuado impulso rítmico de la danza, y alimentar los condicionantes más funcionales del espectáculo. Partituras por lo general de concepción fácil y exentas de grandes preocupaciones expresivas o estructurales, como corresponde al componente determinante de música de diversión que las mismas detentan, y en las que se combinan los números de baile con los de pantomima.” (CASABLANCAS, Pg. 108)

O conhecimento de Fernando Sor sobre esse gênero e o pleno domínio de sua escrita orquestral característica são constatados pelo mesmo autor:

A música de Sor não escapa a essas coordenadas, tampouco aos ditados da moda [...] e responde aos mesmos com grande competência de ofício, uma escrita de cuidada trama e uma linguagem de raiz basicamente clássica, no qual poderão aflorar – ocasionalmente e segundo os casos – traços de um incipiente, ainda que inequívoco, romantismo. Em suma, música de produção excelente, de acordo às características e lugares-comuns mais difundidos de seu tempo, na qual se enlaçam os ares da dança mais populares de então, e uma instrumentação a todo momento idiomática, efetiva e notavelmente elaborada, que acredita um claro domínio da escritura orquestral. (CASABLANCAS, 2003, p. 108-109)<sup>58</sup>

Apesar de ainda demonstrar-se incipiente, é relevante afirmar que existe literatura publicada<sup>59</sup> concernente à música sinfônica, vocal e de câmara de nosso compositor. Para o acesso ao catálogo de obras externas à sua produção violonística, como seus ballets, por exemplo, sugere-se a leitura dos trabalhos de Jeffery (1994) e a reunião de diversos artigos por Gásson (2003).

Sor parece entender o fenômeno de câmbio de caracteres em uma peça como um fenômeno complexo, onde o timbre tem um papel preponderante:

Eu cri que para que o instrumento me rendesse todas as gradações de piano e forte, eu não poderia depender somente da mão para realizar essas nuances, e, por isso, evitar inconveniências, como atacar uma corda no lugar de outra, atacar duas no lugar de uma, ou de não atacar nenhuma das que havia desejado tocar. Eu desejei tirar partido dessa diferença que a corda apresenta ao atacá-la em lugares diferentes, e estabeleci

---

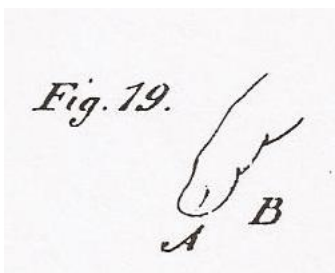
<sup>58</sup> “La música de Sor no escapa a estas coordenadas como tampoco lo hace a los dictados de la moda [...] e responde a los mismos con gran competencia de oficio, una escritura de cuidada factura y un lenguaje de raíz básicamente clásica, en el que podrán aflorar – ocasionalmente y según los casos – trazos de un incipiente aunque inequívoco romanticismo. En suma, música de factura excelente, acorde con los caracteres y lugares comunes más difundidos de su tiempo, en la que se hilvanan los aires de danza a la sazón más populares, y una instrumentación en todo momento idiomática, efectiva y notablemente elaborada, que acredita un claro dominio de la escritura orquestral.” (CASABLANCAS, 2003, p. 108-109)

<sup>59</sup> Casablanacas (2003), Cristoforidis & Kertesz (2003), Dolcet (2003), Hammond (2003), Sobrieno (2003), Van de Cruys (2003), Bosch (2003), Quin (2003), Vilar (2003).

como lugar ordinário a décima parte da corda, partindo do cavalete. É aí que a resistência, estando quase tão forte quanto a impulsão que meu dedo transmite sem grande esforço, eu posso obter um som claro e bastante prolongado, sem ser violento. (SOR, 1830, pg 19)<sup>60</sup>

Na citação a seguir, Sor aclara sua consciência interpretativa ao descrever seu processo de exploração de diferentes regiões de ataque às cordas com a mão direita:

quando quero que o som seja mais meloso e sustentado, eu ataco a corda à oitava parte de seu comprimento, tirando partido da curva AB, que forma a parte interior da falange distal (fig. 19), para que o som seja o resultado de um roçar, e não de uma pinçada; se eu quero, ao contrário, que ele seja mais forte, eu ataco a corda mais perto do cavalete que ordinariamente, e assim, é necessário fazer um pouco mais de esforço ao atacá-la. (SOR, 1830, p. 19)<sup>61</sup>



Exemplo 55 – Figura 19 do Método de F. Sor

<sup>60</sup> “ Je crus que pour que l’instrument me rendit toutes les gradations de piano et forte, je pouvais ne pas faire dépendre ces nuances seulement de la main, et par là éviter des incovéniens tels que d’attaquer une corde au lieu d’une autre, d’en attaquer deux au lieu d’une, ou de n’en attaquer aucune malgré que j’eusse voulu le faire. Je voulus tirer parti de cette différence que la corde me présentait en l’attaquant à des endroits différents, et j’établis pour place ordinaire de la main la dixième partie de la longuer de la corde en partant du chevalet. C’est là que la resistance étant presque aussi forte que l’impulsion que mon doigt lui communique sans un grand effort, j’en obtiens un sor clair et assez prolongé sans être violent.” (SOR, 1830, p. 19)

<sup>61</sup> “ lorsque je veux que le son soit plus moelleux et plus sostenu, je l’attaque a la huitième partie de sa longuer, en profitant de la courbe AB, que forme la partie intérieure de la phalange extrême (fig. 19), pour que le son soit le résultat d’un frottement, et non pas d’une pincée ; si jeu veux, au contraire , qu’il soit plus fort, je l’attaque plus près du chevalet que d’ordinaire, et c’est alors qu’il me faut faire un peu plus d’effort en l’attaquant.” (SOR, 1830, p. 19)

Beneficiando-se da notável capacidade do instrumento de desdobrar-se em distintas sonoridades tímbricas, e de seu conhecimento da escrita para orquestra, Sor maneja em sua música para violão uma espécie de abstração da capacidade dinâmica e polifônica do instrumento, através de uma escrita que busca referir-se em muitos casos à textura orquestral. Essa habilidade manifesta-se em múltiplas formas de organização do discurso, e recai, igualmente, no uso de escrita representativa de outros instrumentos, como veremos.

A seguir, está demonstrada na Sonata op. 25 a simulação de um diálogo orquestral entre *tutti* e *naipes*. A escrita dos *naipes* obriga a digitação com a voz superior na segunda corda, em uma região mais *dolce* e com maior possibilidade de vibrato, reafirmando a representação de um grupo orquestral específico:

The image displays a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score is annotated with two types of markings: 'tutti' in blue and 'naipe' in orange. The 'tutti' markings are placed on the first, second, and fifth staves, while the 'naipe' markings are placed on the second, third, and fourth staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is polyphonic, with multiple voices playing simultaneously. The 'naipe' sections are characterized by a more delicate and expressive sound, while the 'tutti' sections are more robust and rhythmic.

Exemplo 56 – F. Sor, Sonata op. 25 II – Allegro non troppo (c. 69 – 92)



Logo abaixo, o mesmo padrão aparece replicado na reexposição do mesmo movimento, com adição de notas nas reiteraões:



Exemplo 57 – F. Sor, Sonata op. 25 II – Allegro non troppo (c. 210 – 217)

O excerto abaixo também simula a escrita orquestral de Sor promovendo uma textura que apresenta a entrada separada das “partes orquestrais”, com diálogo entre as vozes externas, permitindo a exploração de diferentes timbres no violão:

Exemplo 58 – F. Sor, Sonata op. 25 II – Allegro non troppo (c. 45 – 64)

Com uma citação tão explícita sobre o papel da exploração de diferentes regiões de ataque, e sua correspondente manifestação na manipulação de diferentes timbres no instrumento, parece-me acertado atribuir a “cor” um papel central no processo de interpretação da música de Sor, visto que o autor parece estabelecer associações dessa característica a outros fatores (e.g. dinâmica, articulação, textura) que, intercombinados, agregam elaboração à questão expressiva.

Nesse sentido, sobre o excerto apresentado abaixo, Piris (1989) remarca a possibilidade de aproveitamento dessa qualidade expressiva dos matizes sonoros: “A passagem de uma tonalidade à sua relativa é banal em si, mas, nesse caso, ela se encontra especial pelas cores sucessivas da marcha.” (PIRIS, 1989, p. 101)<sup>62</sup>



Exemplo 59 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c. 8 – 17)

Abaixo, pode-se notar a demanda de Sor por um timbre *dolce* como resolução episódica da exposição do primeiro movimento, Andante Largo, da Sonata op. 25 (digitação pessoal sugerida no exemplo, para realçar o efeito *dolce* através da exploração da segunda corda, com som mais fechado, com maior possibilidade de vibrato e de pequenos *glissandos*):

<sup>62</sup> “Le passage d’une tonalité à sa relative est banal en soi, mais dans ce cas il se trouve magnifié par les couleurs successives de la marche.” (PIRIS, 1989, pg.101)



Exemplo 60 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c. 52 – 58)

Logo nos primeiros compassos da Sonata op. 25 também é possível observar (como na seção 1.2) a referida simulação da oposição de grupos orquestrais e a consequente requisição da mudança tímbrica pelo compositor:



Exemplo 61 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c. 1 – 7)<sup>63</sup>

Novamente na Sonata op. 25, está representada a oposição dos componentes da escrita de Sor. No excerto abaixo, através da contraposição entre a indicação de “forte”, o uso de melodia desacompanhada, sugerindo um pequeno solo de algum instrumento (e.g. flauta) e o retorno à expressão forte com o aumento progressivo de notas nos acordes e, finalmente, o aparecimento de um novo tema plangente (com indicação “dolce”) decretam em apenas dois sistemas a referida interação entre o timbre, a articulação da forma e a abstração de um discurso orquestral no violão:

<sup>63</sup> Passagens referentes a este exemplo encontram-se reproduzidas no Apêndice (DVD) do presente Trabalho.



Exemplo 62 – F. Sor, Sonata op. 25, I – Andante Largo (c. 59 – 64)<sup>64</sup>

Outra construção similar ocorre no acúmulo de tensão obtido pela harmonia (sexta alemã Láb 7 para Sol maior) e pela justaposição de *tutti* e naipes (nesse caso das madeiras, mais precisamente o oboé, como será apresentado nas páginas 87-8) carrega a passagem até o grande clímax de novo “*tutti*”, agregado pelo timbre bastante direto conseguido pelo uso do polegar para quatro cordas (como descrevemos na seção 1.1). Essa estrutura exemplifica, uma vez mais, a característica orquestral emprestada ao violão na Sonata op. 25. Segue-se a esse trecho o uso reiterado de harmônicos, que denotam uma espécie de ‘chamada’ em notas repetidas de uma flauta ou flautim (a relação entre o uso de harmônicos e a representação de flauta será abordado nas páginas 83-5).

<sup>64</sup> Passagens referentes a este exemplo encontram-se reproduzidas no Apêndice (DVD) do presente Trabalho.

naipe

tutti

tutti (polegar)

'flauta'

har. 12ª touche . nat.

Exemplo 63 – F. Sor – Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 242 – 259)

### 2.3.1 Representação de instrumentos

Sor dedica, em um longo capítulo intitulado “Qualidade do Som”, algumas páginas ao processo de imitação de outros instrumentos no violão. O efeito desejado seria alcançado mediante a alteração no modo de produção dos sons com a mão direita, digitações específicas na mão esquerda e com a adequação, no violão, à escrita de outros instrumentos, como explicita a seguir: “A imitação de alguns outros instrumentos não é jamais um efeito exclusivo da [mudança na] qualidade do som; É necessário que a passagem seja arranjada como se estivesse em uma partitura do instrumento que quero imitar.” (SOR, 1830, p. 16)<sup>65</sup>

Dessa forma, o compositor exemplifica quais perfis melódicos e padrões de escrita remeteriam-se à imitação de outros instrumentos, na escrita para violão elencando os seguintes tópicos: trompas, trompete, flauta, harpa, oboé, harmônicos e sons *pizzicato* (abafados, *ettoufés*).

#### Trompas:

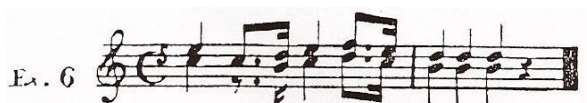
Sobre a possibilidade de representação das trompas no violão, escreve Sor:

Por exemplo, as trompas poderiam bem executar o exemplo sexto; mas essa melodia não estando natural para o segundo [trompista], que seria obrigado a usar a mão direita para produzir o si, se escreveria como no exemplo sétimo. Essa frase estando já no gênero e, por assim dizer, no dialeto dos instrumentos que quero imitar, eu já atribui uma direção à ilusão daqueles que me escutam ; e a qualidade do som se referindo tanto quanto possível à trompa, eu aumento essa ilusão ao ponto que ela agrega tudo aquilo que falta à realidade. Eu devo evitar de produzir um som metálico e brilhante. Para evitá-lo, eu não uso nenhuma nota na mão esquerda pertencente à primeira corda, onde ela se encontra, mas sim a sua imediata, de maneira que não ataco nenhuma corda solta. Na passagem, exemplo oitavo, não empregaria jamais a primeira corda; eu faria mi com a segunda, dó com a terceira,

---

<sup>65</sup> “L’imitation de quelques autres instruments n’est jamais l’effet exclusive de la qualité du son; il faut que le passage soit disposé comme il le serait dans une partition pour les instruments que je veux imiter.” (SOR, 1830, p. 16)

etc. e as atacaria um pouco mais longe do cavalete que a sexta parte da distância total da corda. (SOR, 1830, pg. 20)<sup>66</sup>



#### Exemplo 64 – Exemplos 6, 7, 8 do Método de F. Sor

Não foi possível identificar perfis melódicos que pudessem traduzir satisfatoriamente tal representação na Sonata op. 25. No entanto, o intérprete, ao deparar-se com passagens com essas características, está, em minha opinião, convidado a engajar o discurso de Sor no seu processo de digitação e interpretação.

<sup>66</sup> “Par exemple, les cors pourraient bien exécuter l'exemple sixième (Pl. IV) ; mais cette mélodie n'étant point naturelle pour le second, qui serait obligé d'employer la main droite pour produire le si, on l'écrit selon l'exemple septième. Cette phrase étant déjà dans le genre et pour ainsi dire dans le dialecte des instruments que je veux imiter, j'ai déjà donné une direction à l'illusion de ceux qui m'entendent ; et la qualité de son s'en rapprochant autant que possible, j'augmente cette illusion au point qu'elle ajoute tout ce qui manque la réalité. Je dois éviter de produire un son argentin et clinquant ; pour y parvenir, je ne prends aucune note avec la main gauche sur la corde à laquelle elle appartient la première, mais sur son immédiate ; de sorte que je n'en attaque aucune à vide. Dans le passage, exemple huitième, je n'y emploierais jamais la chanterelle ; je ferais mi avec la 2a, ut avec la 3a, etc ; et je les attaquerais un peu plus loin du chevalet que la sixième partie de la distance totale de la corde.” (SOR, 1830, pg. 20)

## Trompete

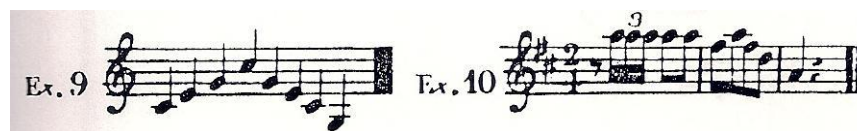
Sobre as passagens possivelmente destinadas ao trompete, Sor descreve sua adaptação à partitura para violão, e um uso bastante peculiar na sua correspondente representação tímbrica, empregando uma espécie de falso trastejo, de difícil execução:

O trompete tem frases que damos raramente a qualquer outro instrumento; essas frases são ordinariamente nas entonações indicadas no exemplo nove; de maneira que fazendo as pequenas frases no gênero do exemplo dez, atacando fortemente a primeira corda próximo ao cavalete para extrair um som um pouco nasal, e colocando o dedo da mão esquerda que deve realizar a nota, na metade da distância entre o traste que a determina e seu precedente, obtenho um trastejo de curtíssima duração que imitará bastante o som áspero desse instrumento: para obtê-lo, é preciso que se tome cuidado de pressionar a corda contra o braço a cada nota que atacarei, e logo depois, devo diminuir a pressão para que o traste B (fig. 21), perto de onde o meu dedo deveria estar em todos os outros casos, permitindo que um maior comprimento de corda entre em vibração; então a corda MC, trastejando contra o traste B (fig. 21), que primeiramente produziu a nota, proverá um som áspero no começo; mas essa aspereza cessará assim que a entonação for fixada (como acontece com o trompete), porque a distância do traste OB do cavalete, sendo consideravelmente mais longa que BC, a última não poderia impedir inteiramente as vibrações da corda, que continuariam do ponto B. (SOR, 1830, 21)<sup>67</sup>

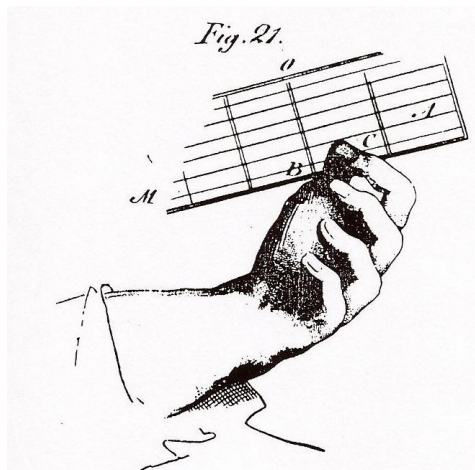
---

<sup>67</sup> “La trompette a des phrases que l’on donne rarement à aucun autre instrument ; ces phrases sont toutes ordinairement dans les intonations indiquées dans l’exemple neuvième ; de manière qu’en faisant de petites phrases dans le genre de l’exemple dixième, en attaquant fortement la chanterelle près du chevalet pour en tirer un son un peu nasal, et en plaçant le doigt de la main gauche qui doit faire la note, au milieu de la distance entre la touche qui la détermine et la précédente, j’obtiendrai un frissement de très courte durée qui imitera assez le son aigre de cet instrument : pour l’obtenir, il faut que j’aie un grand soin de bien presser la corde contre le manche à chaque note que j’attaquerai, mais dès qu’elle le sera, je dois diminuer un peu cette pression pour la touche B (fig 21), près de laquelle mon doigt devrait se trouver dans tout autre cas, permette qu’une plus grande longueur de corde entre en vibration ; alors la corde MC, frisant contre la touche B (fig. 21), qui d’abord lui a fait produire la note, rendra un son aigre dans le commencement ; mais cette aigreur cessera de suite dès que l’intonation sera fixée (comme il arrive avec la trompette), parce que la distance de la touche OB au chevalet, étant considérablement plus longue que BC, cette dernière ne peut empêcher entièrement les vibrations de la corde, qui continueront du point B.” (SOR, 1830, p. 21)





Exemplo 65 – Exemplo 9 e 10 do Método de F. Sor



Exemplo 66 – Figura 21 do Método de F. Sor

Abaixo, pode-se observar a interação da escrita imitativa à trompa e ao trompete na sua Valsa op. 57, no 4:

Exemplo 67 – F. Sor, Valsa op. 57 no. 4 (c. 26 – 54)

A seguir, podemos verificar o perfil descrito por Sor para o trompete sendo, efetivamente, usado em uma partitura orquestral do seu ballet *Cendrillon*:

Ex. 2

Exemplo 68 – F. Sor, *Cendrillon* (sem no. de compassos)

### Flauta:

Para a representação da flauta em uma partitura para violão, postula Sor:

[...] porque, se quero imitar uma flauta, eu não o conseguiria jamais produzindo a passagem que está indicada no exemplo onze, mas sim produzindo-a na altura do exemplo doze, não onde o violão produz ordinariamente as notas, mas na altura da clave [escala] geral. (SOR, 1830, p. 23)<sup>68</sup>

Ex. 11

Exemplo 69 – Exemplo 11 do Método de F. Sor

Ex. 12

Exemplo 70 – Exemplo 12 do Método de F. Sor

<sup>68</sup> “[...] car si je veux imiter une flûte, je n’y parviendrai jamais en produisant le passage tel qu’il est indiqué dans l’exemple onzième, mais en le produisant à la hauteur de l’exemple douzième, non tel que la guitare rend ordinairement les notes, mais telles qu’elles sont sur le clavier général.” (SOR, 1830, p. 23)

Creio que, por meio dessa consideração, Sor refere-se ao fato do violão ser um instrumento transpositor (o violonista lê as notas uma oitava abaixo), e nesse caso executaria as notas onde as mesmas realmente soam. Pelo seu uso na região aguda do instrumento, na Sonata op. 25, o mesmo pode ser associado a seções desacompanhadas, como citado nas páginas 75-6, ou em qualquer padrão identificável pelo intérprete cujo perfil seja representativo em relação à referência de Sor.

A representação de flauta está também tradicionalmente associada ao emprego de sons harmônicos, como será apresentado a seguir.

### **Sons harmônicos**

García (2003) corrobora a associação dos sons harmônicos com a flauta afirmando que: “Também no violão, a pesar de que nela os harmônicos soem de um modo diferente ao violino, tem-se utilizado os termos ‘flautado’, ‘flautas’, ‘*flagioletti*’ etc.” (GARCÍA, 2003, p. 375)<sup>69</sup>

García (2003), remontando a genealogia dos harmônicos, escreve:

Fernando Fernandière foi também violonista e empregou os harmônicos naturais em obras escritas para esse instrumento, como, por exemplo, em seu Tema com dez variações para violão, onde há uma variação “imitando clarins e flautas”. Essa composição, que se encontra manuscrita, aparece mencionada no catálogo de obras que o autor incluiu em seu ‘*Arte de tocar la guitarra*’ de 1799. (GARCÍA, 2003, p. 375)<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> “También en la guitarra, a pesar de que en ella los armónicos suenan de un modo diferente al violín, se han utilizados los términos ‘flautado, ‘flautas’, ‘flagioletti’ etc” (GARCÍA, 2003, p. 375)

<sup>70</sup> “Fernando Fernandière fue también guitarrista y empleó los armónicos naturales en obras escritas para ese instrumento, como por ejemplo en su Thema con diez variaciones para guitarra, donde hay una variación “imitando clarines y flautas”. Esta composición, que se encuentra manuscrita, aparece mencionada en el catálogo de obras que el autor incluyó en su *Arte de tocar la guitarra* de 1799.” (GARCÍA, 2003, p. 375)

Sobre a utilização de harmônicos e seu possível emprego na representação de flautas ou flautins em sua escrita, Sor relata que não existe uma relação absolutamente direta entre os dois, mas a maneira como está colocada sua posição sugere um provável estabelecimento da mesma, ainda que de modo eventual:

Para os sons harmônicos, eu não creio que eles possam sempre imitar a flauta, porque ela não pode produzir sons tão graves como o violão; e que para imitar um instrumento é necessário que o instrumento imitador esteja na mesma altura [...](SOR, 1830, p. 22)<sup>71</sup>

O acúmulo de tensão e sua resolução episódica, descrito nas páginas 76-7, é seguido pela “chamada” de flautas no final do segundo movimento, através da simulação de perguntas e respostas entre acordes (*tutti*) e harmônicos (flauta, flautim) com notas repetidas:

The image displays five staves of musical notation. The first four staves are marked 'har.' (harmonic) and the fifth is marked 'nat.' (natural). The staves contain various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff is marked 'har. 12<sup>e</sup> touche.' and 'nat.'. The second staff is marked 'har. a double doigter.' and 'nat.'. The third staff is marked 'har. 9<sup>e</sup> touche.' and 'nat.'. The fourth staff is marked 'har. 5<sup>e</sup> touche.' and 'nat.'. The fifth staff is marked 'har.' and 'nat.'.

Exemplo 71 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 256 – 278)

<sup>71</sup> “Pour le sons harmoniques, je ne crois pas qu'ils puissent toujours imiter la flûte, parcequ'elle ne peut en rendre d'aussi bas que la guitare, et que pour imiter un instrument il faut que celui qui l'imite se mette à la même hauteur [...]" (SOR, 1830, p. 22)

Sobre as passagens em harmônicos na Sonata, op. 25, García explica a sua respectiva utilização por Sor:

Nessa obra, Sor utiliza harmônicos naturais e harmônicos oitavados. Os harmônicos naturais estão anotados de uma forma nova, indicando a altura real do harmônico (sem ter em conta a oitava da clave), mas incluindo também o traste onde obtê-los. Nos harmônicos oitavados, a nota assinala o traste onde pisa a mão esquerda e Sor escreve em cima de cada nota um pequeno zero (o mesmo faz nessa obra com os harmônicos naturais). Os harmônicos oitavados aqui se diferenciam pela indicação “*har. à double doigt*”, que recordemos, é o termo empregado por Fossa na *Ouverture du jeune Henri*. (GARCÍA, 2003, p. 382)<sup>72</sup>

Apesar de seu uso na Sonata op. 25, em seu Método, Sor relata insatisfação com a técnica de produção dos chamados artificiais com as duas mãos em razão da necessidade de deslocamento da mão direita para outra posição, e mostra-se igualmente insatisfeito com a produção de harmônicos com dois dedos da mão esquerda, como se realiza no violino.

---

<sup>72</sup> “en esta obra Sor utiliza armónicos naturales y armónicos octavados. Los armónicos naturales están anotados de una forma nueva, indicando la altura real del armónico (sin tener en cuenta la octavación de la clave) pero incluyendo también el traste donde se obtienen. En los armónicos octavados, la nota señala el traste donde pisa la mano izquierda y Sor escribe encima de cada nota un pequeño cero (lo mismo hace en esa obra con los naturales). Los armónicos octavados se diferencian aquí por la indicación ‘*har. à doublé doigter*’, que recordemos es el término que empleó Fossa en la *Ouverture du jeune Henri*.” (GARCÍA, 2003, p. 382)

## Harpa:

SOR (1830, p. 23-4):

Finalmente, para imitar a harpa (instrumento mais análogo), eu construo o acorde de uma maneira a incluir uma grande distância como no exemplo treze, e ataco as cordas à metade da distância entre o décimo segundo traste e o cavalete, tomando cuidado para ter os dedos que as tocam um pouco introjetados para dentro da corda, para que o roçar da curva DE (fig. 18) [encontra-se na p. 40 do presente trabalho] seja mais rápido e me renda mais som; entendido que a passagem será no gênero da música para harpa, como no exemplo catorze. (SOR, 1830, p. 23-4)<sup>73</sup>



Exemplo 72 – Exemplo 13 do Método de F. Sor

Exemplo 73 – Exemplo 14 do Método de F. Sor

<sup>73</sup> “Finalement, pour imiter la harpe (instrument plus analogue), je construis l’accord d’une manière à embrasser une grande distance, comme dans l’exemple treizième, et j’attaque les cordes à la moitié de la distance entre la douzième touche et le chevalet, en prenant un grand soin d’avoir les doigts qui les attaquent un peu enfoncés en dessous, pour que le frottement de la courbe DE (fig 19) soit plus rapide et me rende plus de son ; bien entendu que le passage sera dans le genre de la musique de harpe, tel que celui de l’exemple quatorzième.” (SOR, 1830, p. 23-4)

Como depende-se da análise dos trechos dedicados à imitação da escrita da Harpa, o intérprete estará convidado a relacionar a emulação desse instrumento em passagens arpejadas de grande tessitura, como no Estudo op. 6 no. 11, por exemplo, possivelmente prevendo o manejo do som em uma gama de sonoridade *dolce*.

### Oboé:

Sobre os perfis tocados no oboé passíveis de reprodução no violão, expõe Sor (1830, p. 21): “Para o oboé, será impossível imitar uma passagem cantante, eu nunca imaginei mais que arriscar pequenas reiterações em terças, misturando notas ligadas e destacadas, por exemplo:<sup>74</sup>



Exemplo 74 – Exemplo não numerado do Método de F. Sor

Na imitação do oboé, Sor (1830, p. 21) descreve seu processo de produção sonora:

Como o oboé possui um som bastante nasal, eu não apenas toco as cordas o mais próximo da ponte possível, mas eu curvo meus dedos, e uso o pouco de unha que possuo para colocá-las em vibração: é o único caso onde eu creio poder servir-me delas sem inconvenientes” (SOR, 1830, p. 21)<sup>75</sup>

<sup>74</sup> “Pour le hautbois, il serait impossible d’imiter un passage chantant, je n’ai jamais imaginé d’en hasarder d’autres que de petites reprises en tierce, en entremêlant des notes liées et détachées, par exemple:” (SOR, 1830, p. 21)

<sup>75</sup> Comme le hautbois a un son tou-à-fait nasal, non seulement j’attaque la corde le plus près que possible du chevalet, mais je courbe mes doigts, et j’emploie le peu d’ongle que j’ai pour les attaquer : c’est le seul cas où j’ai cru pouvoir m’en servir sans inconvénient.” (SOR, 1830, p. 21)

A representação do oboé foi, de fato, a mais observada na revisão à literatura violonística de Sor. Nos exemplos abaixo, está demonstrada em seu op. 30 e 25 (trechos indicados por colchetes):

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with several green boxes highlighting specific passages. The second staff contains a bass line with a green box and a circled section labeled "harm:" with fingerings 5 and 12.

Exemplo 75 – F. Sor, Fantasia, op. 30 (c. 130 – 143)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a green box highlighting a passage. The second staff has two green boxes highlighting passages.

Exemplo 76 - F. Sor, Sonata, op. 25, II – Allegro non troppo (c. 218 – 225)

A single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A green box highlights a specific passage.

Exemplo 77 – F. Sor, Sonata op. 25, II – Allegro non troppo (c. 20 – 22)



### ***Pizzicato (Sons étouffés)***

Sobre os sons *pizzicato* (assim chamados pelos violonistas em referência aos sons abafados), Sor faz uso de técnica distinta à atual, por destinar à mão esquerda a tarefa de abafar os sons:

Para abafar os sons, eu jamais usei a mão direita; eu coloquei meus dedos da mão esquerda de maneira a pisar a corda sobre o traste que determina a nota, pressionado-a menos fortemente que o ordinário, mas não demasiadamente leve para que a mesma renda um som harmônico. Essa maneira de abafar exige uma grande exatidão nas distâncias, mas ela produz sons verdadeiramente abafados. (SOR, 1830, p. 23)<sup>76</sup>

Na Sonata op. 25, Sor não indica passagens com sons abafados. No entanto, sugiro, criativamente, o seu uso (com ou sem a diretiva de Sor) em passagens da literatura de Sor onde há muita repetição, como nesse excerto de melodia desacompanhada da Fantasia op. 30, mesmo não havendo nenhuma indicação, como o faz Bream (1981).



Exemplo 78 – F. Sor – Fantasia op. 30, II – Allegretto (c. 39 – 51) – Pizzicato  
“Criativo”

<sup>76</sup> “Pour étouffer les sons je n’ai jamais employé la main droite ; j’ai placé les doigts de la main gauche de manière à prendre la corde sur la touche qui détermine la note, en la pressant moins fort qu’à l’ordinaire, mais non pas assez légèrement pour qu’elle puisse rendre un son harmonique. Cette manière d’étouffer exige une grande justesse dans les distances, mais elle produit de véritables sons étouffés.” (SOR, 1830, p. 23)

## Conclusões

A partir dos questionamentos descritos na Introdução, o trabalho buscou verificar a hipótese norteadora do presente processo de pesquisa: de que, possivelmente, os critérios técnicos pessoais de Fernando Sor, tais como a digitação de ambas as mãos e as suas preferências de articulação no instrumento, estariam refletidos na maneira de anotar a sua música, ou seja, de que suas concepções técnicas traduziam-se em sua escrita. O principal instrumento externo à partitura, no presente processo investigativo foi um importante documento histórico para os violonistas, o *Méthode pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor, visando a possível intuição de decisões do compositor na disposição técnico-interpretativa.

Além de permitir uma aproximação mais aprofundada com as idiossincrasias da técnica de Sor, a consulta ao Método pode identificar elementos positivos e negativos em seu conteúdo. A particularidade do mesmo, referida no capítulo 1, especialmente por sua constante “pessoalidade” permite ao leitor desvelar a personalidade do compositor e estabelecer associações bastante estáveis sem necessidade de exagerada abstração. E, beneficiando-se da negativa incipiência de exemplos diretos de sua literatura violonística nesse documento, o presente trabalho objetivou propor um cotejo mais aprofundado entre o Método e a obra de Sor, especialmente na Sonata op. 25.

Felizmente, concluindo que, de fato a consulta ao Método configura-se como uma importante ferramenta complementar na interação da construção de interpretações para a música de Sor, pude identificar que existe uma relação simbiótica entre a técnica de Sor e sua escrita composicional. Apesar de reservar a delimitação mais aprofundada dos temas nos capítulos elaborados anteriormente, esta associação está demonstrada, na Sonata op, 25 e em várias outras obras, sobretudo, nos seguintes tópicos:

- Utilização preponderante do polegar para mais de uma corda através de análise dos critérios de digitação de mão direita de Sor, conforme desdobrado na seção 2.1, sugerindo a incorporação dessa capacidade na técnica do intérprete moderno.
- A preferência geral do autor por uso de articulação *legato* em detrimento do 'trato' *détaché*, sem o uso de ligados, associado à gratuidade virtuosística por Sor, conforme seção 2.2.
- A importância concedida por Sor na qualidade de produção de som e sua sustentação no instrumento, e a relevância do aspecto tímbrico no universo sonoro de sua música e de sua interpretação, conforme exposto nas seções 2.3 Timbre e 2.3.1 Representação de instrumentos.

Com a licença do leitor, gostaria de encerrar essa humilde contribuição na sub-área de Práticas Interpretativas relatando os fatores que contribuíram para a escolha pessoal do tema de pesquisa. Pela especial relevância de sua obra no processo de formação de violonistas, e desejando, modestamente, promover um maior alcance na consulta ao presente trabalho, decidi contemplar a música do compositor-violonista Fernando Sor (1778-1839) em algum desdobramento que me parecesse minimamente pertinente e relevante.

Não seria preciso dizer que meu intento sempre foi o mais honesto e otimista possível e espero, fortemente, que os resultados do presente trabalho de investigação possam contribuir, ainda que modestamente, na elaboração de interpretações de estudantes em todos os níveis e de intérpretes conquistados pela música de Sor.

## REFERÊNCIAS

AGUADO, D. **Nuevo Método para Guitarra por Dionisio Aguado**. Paris: Schonenberger, 1826.

BOSCH, Marcos. Un fugato de Sor con ecos mozartianos: La obertura del ballet Hercule et Omphale. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 223 - 238.

BREAM, Julian. **Music of Spain: Vol. 4 – The Classical Heritage**. Londres: RCA, 1981. 1 CD.

BUCH, David. Two likely sources for Sor's Variations on a Theme of Mozart, op. 9. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 353 – 358.

CARCASSI, M. **Méthode complète pour la guitare divisée em trois partes**. Paris: Schott, c. 1836.

CASABLANCAS, Benet. El ballet Alphonse et Léonore: observaciones analíticas. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 107 – 130.

CLARK, W. Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, op.6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 359 – 372.

CRISTOFORIDIS, Michael & KERTESZ, Elizabeth. Cendrillon, Cinderella, and spectacle: Insights into Sor's most successful work. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 131 – 148.

DOLCET, Josep. El Concierto para violín y orquesta en sol mayor. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 223 – 238.

DOLCET, Josep. La producción de Sor para la escena española. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 149–180.

DONINGTON, R. **The interpretation of early music**. New York: W.W. Norton, 1989.

FERNANDEZ, Eduardo. **Fernando Sor: Guitar Music**. London: Decca Records, 2002. 1 CD.

\_\_\_\_\_. “Lo stesso” non è lo stesso: appunti sulle pratiche interpretative del XIX secolo e sulla loro applicazione. In: **Il fronimo**. No. 142, Abril. Milão, 2008, p. 13-24.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição In: **Debates**, caderno de Pós Graduação em Música - Uni-Rio. vol. 7. Rio de Janeiro, 2004. p. 39 – 55.

GARCÍA, J. Los armónicos en las obras para guitarra de Fernando Sor. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 373 – 386.

GÁSSER, Luis (org.). **Estudios sobre Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003.

GIULIANI, Mauro. **Studio per la chitarra**. Viena: 1812.

HAMMOND, Sandra Noll. Sor and the ballet of his time. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 181 – 202.

HARNONCOURT, N. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

JEFFERY, B. **Fernando Sor: Composer and Guitarist**. Londres: Tecla Editions, 1977.

LAWSON,C; STOWELL, R. **The Historical Performance of Music, an Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LEGNANI, L. **Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la chitarra**. Milão: Giovanni Ricordi, 1847.

MOLINO, F. **Nouvelle Méthode pour La Guitare**. Leipzig: Breitkopf, c. 1815.

NEUMANN, F. **Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries**. New York: Schirmer Books, 1993.

OPHEE, M. **Some considerations of 19th Century Guitar Music and Its Performance Today**. Disponível em <http://www.guitarandluteissues.com/Performance/performa-eng.htm> >. Acesso em: 08 jan. 2012.

OPHEE, MATANYA. Il Tocco Appoggiato Precisazioni e Argomenti Storici. In: **Il Fronimo**, no. 43, Abril. Milão, 1983. p. 8 – 26.

PINTO, Henrique. **Antologia Violonística : História, Fundamentos, Notas biográficas, Repertório**. São Paulo: Ricordi, 2007.

PIRIS, B. **Fernando Sor: une guitare a l'orée du Romantisme**. Paris: Éditions Aubier, 1989.

PUJOL, E. **El dilema del sonido en la guitarra**. Buenos Aires: Ricordi, 1960.

QUIN, Roger. Sor's Motete al santísimo sacramento: a motet in time of war. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003.p.251–262.

RIBONI, M. Fernando Sor e il Méthode pour la Guitare. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003.

ROSENBLUM, S. **Performance Practices in Classic Piano Music**. Indiana University Press, 1991.

SOBRINO, Ramón. El ballet Hercule et Omphale. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 203 – 216.

SOBRINO, Ramón. Tres sinfonías de Fernando Sor. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 275 – 284.

SOR, F. **Méthode pour la guitare**. Paris: 1830.

SOR, Ferdinand (Ed. Andrés Segovia.). **Sonata op. 25**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

STAROBIN, D. **Fernando Sor: Les plus belles pages**. New York: Bridge Records, 2005. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Plays Sor and Giuliani**. New York: Bridge Records, 2001. 1 CD.



STEIDL, P. **Guitar Music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century**. Praga: Panton Records, 1993. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **L. Legnani - 36 caprices op. 20, Fantasia op. 19**. Naxos, 1998. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **N.Coste - Guitar Music Vol.3**. Naxos, 2000. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **J.K. Mertz – Barden-klänge**. Frame Records, 2003. 1 CD.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: essays on music and performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

VAN DE CRUYS, Marc. Concerning two ballets by Sor. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 217 – 222.

VILAR, Josep Ma. Tres composiciones seculares para voces y acompañamiento orquestal. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003. p. 285 – 304.

YATES, S. Sor's Guitar Sonatas: Form and Style. In: GÁSSER, L. **Estudios sobre Fernando Sor**. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003.

## APÊNDICE

Um DVD com exemplos musicais da Sonata op. 25 de Fernando Sor, interpretadas pelo autor do presente trabalho. Detalhes no DVD.