

Fernando Sor e a guitarra do séc. XIX: aspectos estilísticos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Juliana Lima Vasques

Universidade de São Paulo – vasque.ju@gmail.com

Edelton Gloeden

Universidade de São Paulo – edeltongloeden@uol.com.br

Resumo: Este artigo visa investigar sete aspectos do estilo de Fernando Sor, famoso guitarrista do séc. XIX, através de diversos exemplos musicais, elucidando o diálogo com o estilo vigente: diferentes noções do baixo estilo, a ópera, estilo estrito, imitação dos instrumentos, construção de frase, escrita a quatro partes e o estilo pianístico. Sor foi um dos principais compositores ligados à elevação de status deste instrumento durante o séc. XIX. Observa-se que o compositor esteve no limiar entre a técnica da guitarra barroca e o novo estilo do séc. XIX. Com isso, suas obras apresentam uma diversidade de elementos utilizados na exploração da guitarra.

Palavras-chave: Fernando Sor. Guitarra do séc. XIX. Violão clássico.

Fernando Sor and the 19th century guitar: stylistic aspects

Abstract: The present article is aimed to demonstrate Fernando Sor's compositional characteristics, famous guitar player from 19th Century, through several musical examples of him, elucidating the dialogue with the actual style: notions of low style, opera, strict style, imitation of instruments, phrase construction, four-part writing and pianistic style. Sor was one of the main composers connected to raising the status of this instrument. It was possible to observe that the composer were between baroque guitar technique and the new 19th Century style. Therewith, his works present a diversity of elements to explore the guitar.

Keywords: Fernando Sor. 19th Century Guitar. Classical Guitar.

1. A guitarra do séc. XIX

A guitarra de seis cordas simples tornou-se popular a partir do séc. XIX e foi se moldando ao novo estilo emergente. Dessa maneira, pelo fato de ter ficado submergida por todo o séc. XVIII, sendo utilizada apenas para o acompanhamento, houve a necessidade de se melhorar o seu repertório para criar novamente um status de instrumento solista, assim como no séc. XVII (CAMARGO, 2005: 12)¹.

Neste contexto, um dos principais compositores ligados à elevação do status da nova guitarra foi Fernando Sor (1778-1839). Para isso, desenvolveu uma escrita idiomática dentro dos moldes estilísticos do séc. XIX e também incluiu elementos do estilo clássico no repertório guitarrístico, tal como, a escrita de sonatas, rondós, minuetos e tema e variações, principais composições da época.

Para adaptar ainda mais a guitarra ao repertório do séc. XIX, a maneira de escrever para este instrumento foi alterada: previamente era através da tablatura e, a partir de

então, passou a ser escrita pautada. Dessa maneira, a guitarra não ficou mais restrita à própria literatura, dando a ela um reconhecimento maior e permitindo que fizesse parte da orquestra como instrumento solista e de conjuntos de câmara com mais facilidade.

Somado a isso, a guitarra se popularizou em todas as classes sociais e o que colaborou para isso, além de suas próprias características (instrumento popular, leve, fácil de ser transportado, rápido de se aprender alguns acordes para acompanhar e ser um instrumento harmônico, capaz de se substituir o piano em casa), foram os métodos que surgiram ao longo do séc. XIX, entre eles, o de Fernando Sor, Dionísio Aguado (1784-1849) e Ferdinando Carulli (1770-1841). Contudo, mesmo com tais modificações e alcance popular, ainda havia resistência em relação à guitarra como instrumento solista².

Fernando Sor, em suas obras, é bastante específico em relação à digitação utilizada, à escrita correta dos encadeamentos, à precisão da duração das notas e aos andamentos. Sua didática acabou se tornando inerente a todos os seus trabalhos, pois se preocupou em demonstrar a maneira como as suas peças deveriam ser executadas.

O compositor tinha como intenção escrever músicas que todos pudessem compreender, portanto começou a trabalhar em um novo processo de notação em 1796, rejeitando a escrita em tablatura. Com isso, ele adquiriu uma precisão em suas notações maior que a de seus contemporâneos. Ele acreditava que a guitarra tinha a capacidade de expressar o mesmo alcance que o piano e até mesmo de uma orquestra (HARTDEGEN, 2010: 48).

Assim, um dos trabalhos mais importantes de Sor é a criação de um sistema de harmonia para a guitarra, que vem de uma tradição espanhola do antigo sistema de alfabeto (criado na Itália) que é derivado do baixo contínuo ou baixo cifrado. Além disso, Sor teve contato com as técnicas de *puntos* e *rasgueados* em sua juventude através de seu pai, pois era comum na Espanha a transmissão oral da técnica da guitarra³.

Em suma, seu sistema de harmonia criado reúne o sistema de alfabeto, o *punteado*, o *rasgueado* e o baixo cifrado. Além da influência da guitarra barroca, é possível reconhecer influências do estilo clássico de Haydn, Mozart, Beethoven (primeira fase) e Schubert em suas composições⁴.

Sor também acreditava que a guitarra era capaz de imitar sons orquestrais, portanto escreveu em seu método para guitarra como deveriam ser feitas essas imitações:

Trompas	Notas presas, longe do cavalete, o que cria um som suave e doce. Evita-se um som metálico.
Trompete	Tocar perto do cavalete e com o dedo da mão esquerda no meio da casa

	com a intenção de um som nasal e estridente.
Oboé	Tocar mais perto do cavalete e utilizar as unhas (lembrando que ele tocava sem unhas, diferentemente de Aguado). Isto funciona apenas em passagens curtas de terças, intercalando e misturando notas com ligados e staccato.
Sons harmônicos e flautas	Para seus contemporâneos, a escrita da flauta era parecida com o uso de harmônicos (ROSVOLL, 2012: 91). Sor afirma que a passagem deve estar no mesmo idioma que o instrumento a ser imitado e seu registro, sendo assim, as flautas só poderiam ser imitadas através do uso de harmônicos naturais.
Harpa	Construir um acorde que abarque uma grande distância, tocado na metade entre o décimo segundo traste e o cavalete e com mais polpa do dedo.

Tab.1: imitação dos instrumentos, segundo Fernando Sor.

Sor foi o primeiro guitarrista a discutir detalhadamente sobre essas imitações. Contudo, não indicava na partitura a passagem que seria uma imitação da orquestra, ficava a cargo do intérprete, mas, ao mesmo tempo, deixou diversos exemplos em seu método.

2. Excertos do repertório

Fernando Sor teve uma produção musical diversificada, possivelmente por ser um compositor itinerante (Espanha, Paris, Londres e Moscou), além de ter vivido no limiar entre dois séculos. Destaca-se o contato ainda jovem com a ópera de Paisiello, Cimarosa, Sarti e Cherubini, ficando sob influência da aristocracia espanhola da segunda metade do séc. XVIII. Ademais, teve convivência com obras de Haydn, Pleyel, Boccherini e Moretti em sua estadia na casa da Duquesa de Alba. Também estudou engenharia na academia militar de Barcelona. Somam-se a isso a influência da guitarra barroca, advinda de seu pai e sua iniciação ao violino (REGO, 2012: 22).

Portanto, pode-se encontrar em sua literatura vários tipos de composição, como óperas, ballet, cantatas, motetos, além das composições para guitarra, como fantasias, variações, sonatas, música de câmara com diversas combinações, divertimentos, minuetos e estudos (Op.6, Op.29, Op.31, Op.35, Op.44 e Op.60).

Sendo assim, escolheu-se algumas de suas peças para guitarra (que é o foco deste artigo) para se identificar sete principais aspectos composicionais do compositor (subdivididos em dez itens) que se relacionam com a ideia de elevação do status do instrumento: diferentes noções do baixo estilo (ritmo de marcha; *rasgueado*), a ópera (características operísticas; características sinfônicas), estilo estrito (tratamento polifônico), imitação dos instrumentos, construção de frase (uso de ornamentos; formas de

acompanhamento; elementos de difícil execução), escrita a quatro partes (escrita para quarteto) e o estilo pianístico (caráter pianístico). Deste modo, vale ressaltar que as obras escolhidas são aquelas que demonstram a diversidade da escrita de Sor, seus diálogos com o estilo vigente e a utilização da linguagem idiomática da guitarra: *Gran solo, Op.14, Sonatas, Op.25 e Op.22, Minuetos, Op.11, Estudos e Variações sobre a flauta mágica de Mozart, Op.9.*

2.1 Ritmo de Marcha

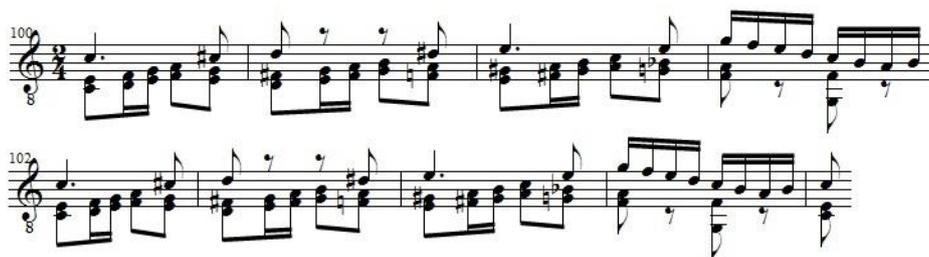
Sor utiliza colcheia ou semicolcheia pontuada para a representação da marcha (Ex.1). Essa escrita também confere movimento para quando não se é possível sustentar as notas da melodia, além de amplificar o som⁵.



Ex.1: Trecho do *Estudo, Op.35 n.19*. É construído inteiramente com o mesmo padrão, aludindo à imitação de um instrumento de metal.

2.2 Elementos de difícil execução

Como Sor é minucioso na sua escrita, ele preserva os encadeamentos corretos das vozes e deixa clara a sustentação da melodia quando assim o quer (Ex.2)⁶. Dessa maneira, por vezes, acaba não sendo idiomático, dificultando a execução dos trechos⁷.

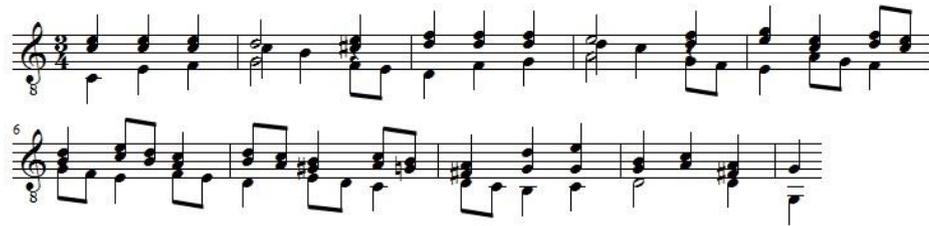


Ex.2: Trecho do *Estudo, Op.29 n.17*. A dificuldade está em se manter o Dó da melodia sustentado (formando uma abertura na mão esquerda ao executar as terças), além de se manter o *legato* da frase com todas as mudanças de posição.

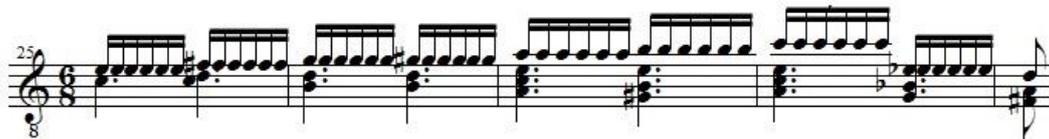
2.3 Tratamento polifônico e escrita semelhante à guitarra barroca

Em várias de suas músicas é possível encontrar o tratamento polifônico característico de tal período. Era comum no séc. XVIII que compositores como Mozart e

Haydn se utilizassem ainda desta técnica. Também podemos encontrar a escrita dos *rasgueados e punteados* (Ex.3-4)⁸.



Ex.3: Trecho do *Estudo*, Op.6 n.8 (c.1-10). Tratamento polifônico.



Ex.4: Trecho do *Allegro non Troppo* da *Sonata*, Op.25 (c.25-29). Utilização da técnica de *rasgueado e punteado*.

2.4 Características operísticas

Como já mencionado, Sor toma contato com as óperas, como as de Cimarosa, sendo assim, é possível encontrar várias das características de ópera, como os contrastes timbrísticos, de fraseado e de dinâmica, além de pausas dramáticas (Ex.5-6)⁹.



Ex.5: Trecho do *Allegro* da *Sonata*, Op.22. Contrastes entre os arpejos e os acordes em *forte* e, posteriormente, início de uma parte *dolce*.



Ex.6: Trecho do *Allegro* do Op.14 (início do desenvolvimento). Pausas dramáticas.

2.5 Formas de acompanhamento

Utiliza diversas formas possíveis da guitarra para fazer uma melodia acompanhada, entre elas, o baixo de Alberti (Ex.7)¹⁰.



Ex.7: Início do *Op.9*. Acompanhamento com notas ligadas.

2.6 Caráter pianístico

É possível encontrar a influência de Schubert ou Beethoven em algumas de suas obras, encontrando semelhança com os improvisos escritos para piano do séc. XIX (Ex.8)¹¹.



Ex.8: Primeira seção do *Estudo, Op.6 n.11*. Percebe-se uma semelhança com os improvisos de Schubert. Mesmo se tratando de uma melodia acompanhada, vê-se a preocupação com os encadeamentos das vozes internas, como nos c.8-9.

2.7 Escrita para quarteto

A influência de Haydn ou Mozart é perceptível na obra de Sor quando se é comparado aos quartetos daqueles. Em algumas de suas composições, Sor utiliza esse tipo de escrita (consultar a obra completa):

- *Estudo, Op.29 n.17;*
- *Minuetos, Op.11.*

2.8 Imitação de instrumentos

Como já descrito acima, Sor preocupava-se com uma escrita que fosse capaz de imitar instrumentos de orquestra. O exemplo abaixo elucidava o que já foi descrito neste trabalho (Ex.9)¹².



Ex.9: Trecho do *Andante Largo* da *Sonata, Op. 25*. As terças dos c.41-42 representariam o oboé.

2.9 A construção de frases e o uso de ornamentos

A construção de frases do compositor se assemelha ao estilo clássico em que se leva em consideração o equilíbrio e a harmonia completamente implícita na melodia (Ex.10). Por último, em muitas de suas peças encontram-se ornamentos que se assemelham aos utilizados por Haydn em seus quartetos, por exemplo¹³.



Ex.10: Início do *Minueto, Op.11 n.4*. Construção de frase e ornamentos utilizados.

2.10 Características sinfônicas

No que se refere à comparação com a escrita sinfônica, pode-se encontrar em suas peças a representação do contraste entre solo e *tutti*, os *crescendi* orquestrais e a divisão de planos sonoros, além dos já explicitados: o contraste timbrístico e a representação de instrumentos (Ex.11)¹⁴.

(La 6ª Corda em Ré) GRAND SOLO DE F. SOR .
Andante .

INTRODUCTION.



Ex.11: Introdução do *Op.14*. Contraste de dinâmica, fraseado e textura; possível alternância entre solo e *tutti* nos seis primeiros compassos.

Com os exemplos expostos, pode-se perceber que Sor perpassou vários estilos em suas composições. No caso dos *Op.14*, *Op.22* e *Op.25* são composições que se aproximam mais da escrita operística, da sinfonia e orquestra, enquanto que os *Minuetos*, *Op.11* e o *Op.9* são mais detalhados e próximos da escrita para quarteto. Em relação aos estudos, são muito diversos, encontram-se características extremamente clássicas como românticas, além de se ter referências à imitação de instrumento.

Ademais, nota-se a utilização das diversas possibilidades idiomáticas da guitarra, seja na construção de elementos de acompanhamento, nas diferenciações timbrísticas (como no uso de harmônicos), como na construção de planos sonoros, fazendo com que o intérprete consiga diferenciar a importância de cada voz.

3. Considerações finais

Através dos exemplos escolhidos, observou-se uma diversidade de elementos utilizados na exploração da guitarra para que esta pudesse se igualar ao estilo da época. Entre eles, encontram-se características operísticas, sinfônicas e pianística, escrita semelhante a quartetos, a imitação dos sons orquestrais, o uso de polifonia que é bem presente em sua obra (influência da guitarra barroca), e a preocupação com encadeamentos harmônicos, o que torna alguma de suas peças muito difíceis até para intérpretes mais preparados.

Também, percebe-se que o compositor esteve no limiar entre o pensamento e a técnica utilizada da guitarra barroca do séc. XVII, que percorreu durante o séc. XVIII, e o novo estilo do séc. XIX. O primeiro, através da utilização do *punteado*, *rasgueado*, da *figueta*, as articulações e até mesmo sua escrita mais polifônica¹⁵. O segundo, através das novas ideias para elevar o status da guitarra de seis cordas simples, com um novo tipo de notação que pudesse ser compreendida por todos e a preocupação com a orquestração na guitarra.

Por todos os fatores mencionados, é fundamental que o intérprete seja capaz de captar os detalhes musicais e as informações já elucidadas inerentes a essas obras para que a música soe dentro do estilo próprio de cada obra sua.

Por fim, Sor foi reconhecido e aclamado em seu tempo e suas obras foram tão importantes que permanecem até hoje como peças ‘obrigatórias’ para o estudo do violão, além de serem grandes obras de concerto. Com isso, tornou-se base para compositores posteriores que continuaram este trabalho. Além disso, foi inovador no que se diz respeito à abordagem de um instrumento de cordas dedilhadas, explorando suas capacidades. Sendo assim, Sor fez sua marca na história e contribuiu para que o violão moderno fizesse parte das salas de concertos da atualidade.

Referências:

- CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “método para guitarra” de Fernando Sor*. São Paulo, 2005. 188f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DALMACIO, Marcos Pablo. *A sonata para guitarra na Viena de Beethoven e Schubert*. 2013. Florianópolis, 2013. 300f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- DUDEQUE, Norton. *A História do Violão*. Paraná: Editora da UFPR, 1994.
- HARTDEGEN, Kenneth. *Fernando Sor’s Theory of Harmony: history, bibliography, and context*. Auckland, 2010. 985f. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Auckland, Auckland, 2010.

- HECK, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Colombus: Edições Orphée, 1995.
- JEFFERY, BRIAN. *Fernando Sor, Composer and Guitarist*. Londres: Tecla Editions, 1977.
- REGO, Eusiel. *Fernando Sor e as transcrições Op.19 para violão de Seis árias escolhidas de A flauta mágica de Mozart: uma abordagem estético-analítica*. São Paulo, 2012. 287f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ROSVOLL, Lars. *Fernando Sor's evolutions as a performer and composer as reflected in the revisions of the Grande Sonate, Op.22*. Tucson, 2012. 123f. Tese (Doutorado em artes musicais). Universidade do Arizona, Tucson, 2012.
- SOR, Fernando. *Deuxieme Grande Sonate, Op.25*. Bonn: N. Simrock, 1830. Partitura.
- _____. Fernando. *Fantasia, Op.30*. Bonn: N. Simrock, 1830. Partitura.
- _____. *Gran solo, Op.14*. Paris: Antoine Meissonnier, 1814. Partitura.
- _____. Fernando. *Grande Sonata, Op.22*. Paris: Antoine Meissonnier, 1828. Partitura.
- _____. *Thems and Menuets, Op.11*. Bonn: N. Simrock, 1830. Partitura.
- _____. *Variaciones sobre um Tema de Mozart, Op.9*. Digitado e revisado por Andres Segovia. Flórida: Casa Romero y Fernandez, 1931. Partitura.

¹ Este artigo apresenta resultados parciais de meu trabalho de conclusão de curso intitulado *Fernando Sor, Mauro Giuliani e a Guitarra do Séc. XIX: aspectos históricos e estilísticos*.

² Comentários sobre esse fato podem ser encontrados em AMZ, 1808: 538-39 apud HECK, 1995: 39.

³ Já na França e na Itália esse tipo de técnica não prevaleceu, davam mais importância às escalas e aos arpejos na base de Lá maior, Ré maior, Mi maior, Sol maior e Dó maior, pois se utilizava a afinação reentrante. Assim, pelo fato da guitarra espanhola diferir do instrumento usado no resto da Europa, quando Sor começou a apresentar suas músicas em Paris e Londres, elas foram taxadas de não naturais, impossíveis de se executar e revolucionárias.

⁴ Sor deixou ricos detalhes acerca das formas de execução de suas peças e de pensamentos composicionais em seu método para guitarra que foi publicado em dois volumes em 1830 em Paris.

⁵ Consultar: *Sonata, Op.22 (Rondo, c.28-31)* – utilização do ritmo de marcha como finalização; *Fantasia, Op.30*: início da introdução (o ritmo da marcha também sugere a marcha fúnebre); *Variaciones sobre a flauta mágica de Mozart, Op.9*: Variação 2 – exemplo da criação de movimentos.

⁶ Consultar: *Estudo, Op.6 n.9 (c.11-18)*; *Estudo, Op.29 n.23 (c.62-70)*; *Estudo, Op.6 n.12; Minueto, Op.11 n.4*.

⁷ Vale salientar que algumas dessas dificuldades encontradas se devem também aos erros que Sor afirmava ter nas edições de suas partituras.

⁸ Consultar: *Estudo, Op.29 n.17*; *Estudo, Op.6 n.11 (c.72-74)*; *Gran solo, Op.14: Allegro – rasgueado e punteado (c.25-28)*; *Sonata, Op.22: Allegro – rasgueado e punteado (c.31-35)*.

⁹ Consultar: *Fantasia, Op.30*: Introdução; *Sonata Op.25: Andante Largo* – é possível encontrar vários tipos de contrastes neste movimento (dinâmica, fraseado, articulação e timbrístico);

¹⁰ Consultar: *Estudo, Op.6 n.12*; *Estudo, Op.6 n.11*; *Estudo, Op.29 n.23*; *Gran Solo, Op.14: Allegro – baixo de Alberti (início do segundo grupo temático)*.

¹¹ Consultar: *Estudo, Op.6 n.9*; *Estudo, Op.6 n.12*; *Estudo, Op.29 n.18*; *Estudo, Op.35 n.17*; *Sonata, Op.25: Andante Largo*.

¹² Consultar: *Sonata, Op.25: Allegro (uso de harmônicos)* – imitação da flauta; *Gran solo, Op.14: Allegro – cordas (c.25-28)*; *Sonata, Op.22: Rondo – trompetes*; *Estudo, Op. 35 n.19: trompetes*.

¹³ Consultar: *Sonata, Op.25: Andante Largo* – nota sustentada; *Sonata, Op.22: Allegro* – ornamentos (c.49-53); *Estudo, Op.60 n.4*: construção de frase; *Gran solo, Op.14*: início do segundo grupo temático – construção de frase.

¹⁴ Consultar: *Sonata, Op.22: Allegro* – arpejos; *Minueto, Op.11 n.4*: contrastes de dinâmica.

¹⁵ O polegar era utilizado alternadamente com o indicador, formando 'uma cruz', tendo o dedo mínimo apoiado no tampo da guitarra.