

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

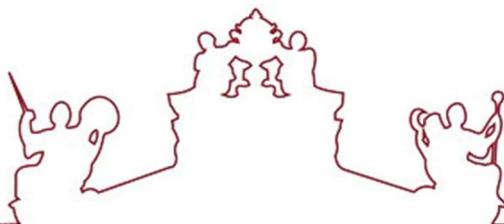
Trabalho de Projeto

***Gran Solo* Op. 14 de Fernando Sor (1778-1839): Autenticidade da instrumentação?**

Ailson Vitor Ferreira de Medeiros

Orientador(es) | Prof. Doutor Dejan Ivanović

Évora 2025



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

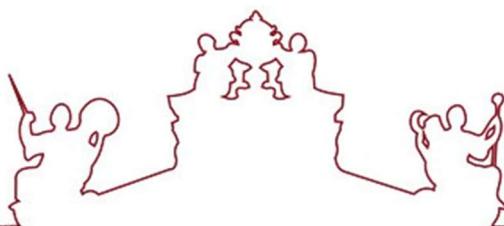
Trabalho de Projeto

***Gran Solo* Op. 14 de Fernando Sor (1778-1839): Autenticidade da instrumentação?**

Ailson Vitor Ferreira de Medeiros

Orientador(es) | Prof. Doutor Dejan Ivanović

Évora 2025



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Pedro Moreira (Universidade de Évora)

Vogais | Pedro Amaral (Universidade de Évora) (Arguente)

Dejan Ivanovic (Universidade de Évora) (Orientador)

Música é o silêncio entre as notas.

(Claude Debussy)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente Deus pela força e a coragem para superar todos os obstáculos ao longo desta caminhada.

Ao meu pai Airton Candido (*in memoriam*), que sempre será a minha maior fonte de inspiração.

Especial agradecimento ao meu orientador e professor Dejan Ivanović por toda dedicação, paciência, ensinamentos e orientação prestada durante esta investigação, sobretudo pela atenção, incentivo.

Muito obrigado ao professor Eugênio, por todo conhecimento passado ao longo destes anos, pelos bons momentos vividos ao longo da minha formação, desde Bacharelado. Sou muito grato, especialmente por ter cedido o seu instrumento. Agradeço também à sua esposa professora Catarina, exemplo da determinação e humildade, pela amizade, atenção e carinho.

Muito obrigado a professora Vanda de Sá, pela ajuda no decorrer da investigação.

A todos os professores e funcionários da Universidade de Évora que auxiliaram, direta ou indiretamente, na execução deste trabalho, em especial aos professores Mauro Dilema e Pedro Moreira.

Agradeço à minha esposa Cláudia Moreno, pelo companheirismo, incansável incentivo ao longo da minha formação e ajuda incondicional durante todos os momentos, que fizeram com que fosse possível enfrentar os momentos mais desafiadores. Te amo.

Agradeço aos meus familiares, meus pais, meus irmãos que sempre foram minha fonte de inspiração ao longo de todo o meu trajeto.

Agradeço a Maria Teresa, Alicia Moreno, Carlos Yanick, Daniela Brandão, por alegrar todos os meus dias de trabalho, através do carinho demonstrado.

Ao meu amigo Ewerson Carvalho pela amizade e pela ajuda prestada ao longo do trabalho.

Por fim, agradeço a todos que, diretamente contribuíram para o meu sucesso da minha vida académica e profissional, bem como, para o meu desenvolvimento pessoal.

Gran Solo Op. 14 de Fernando Sor (1778-1839): Autenticidade da instrumentação?

RESUMO

Fernando Sor (1778-1839), compositor e guitarrista espanhol, foi um dos mais importantes embaixadores de guitarra do séc. XIX. Entre o seu largo *opus*, as sonatas para guitarra a solo auferem um lugar de destaque. A *Sonata Prima* (posteriormente intitulada de *Gran Solo Op. 14*), composta em forma de um único andamento, é caracterizada pelo seu escasso material melódico, arpejos constantes e um registo amplo de dinâmica. No entanto, de acordo com Jeffery (1977), provavelmente existiu uma *Fantasia Concertante* — cujo manuscrito não foi recuperado — e a referida obra constituiria uma versão da Op. 14 para guitarra e orquestra/conjunto de cordas/arcos. A *Gran Solo Op. 14* está situada no período em que Sor experimentava os quartetos de cordas e possui características semelhantes a uma abertura de ópera italiana de andamento único (Gässer, 2003). Segundo Orosco (2014), Op. 14 de Sor apresenta pequenas inconsistências em relação às suas ideias musicais. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo investigar a autenticidade da instrumentação original da *Gran Solo Op. 14* de F. Sor, uma obra composta durante a sua 1.^a fase criativa. Pretende-se analisar, sobretudo, as inconsistências apresentadas na referida obra, bem como investigar a possibilidade de a mesma ter sido inicialmente composta como uma parte solista de uma obra de música de câmara/*concertante*.

Palavras-Chave: *Gran Solo op. 14*; fantasia *concertante*; Fernando Sor; guitarra.

Gran Solo Op. 14 by Fernando Sor (1778-1839): Authenticity of Instrumentation?

ABSTRACT

Fernando Sor (1778-1839), Spanish composer and guitarist, was one of the most important guitar ambassadors of the century. XIX. Among his large opus, the sonatas for solo guitar take pride of place. The *Sonata Prima* (later titled *Gran Solo Op. 14*), composed in the form of a single movement, is characterized by its scarce melodic material, constant arpeggios and a wide range of dynamics. However, according to Jeffery (1977), there was probably a *Fantasia Concertante* — whose manuscript was not recovered — and the referred work would constitute a version of Op. 14 for guitar and orchestra/string ensemble/bows. *Gran Solo Op. 14* is located in the period when Sor was experimenting with string quartets and has characteristics similar to an opening of a single-movement Italian opera (Gässer, 2003). According to Orosco (2014), Op. 14 de Sor presents small inconsistencies in relation to its musical ideas. In this sense, the present work aims to investigate the authenticity of the original instrumentation of the *Gran Solo Op. 14* by F. Sor, a work composed during his 1st creative phase. The aim is to analyze, above all, the inconsistencies presented in the referred work, as well as to investigate the possibility of it having been initially composed as a solo part of a work of chamber/*concertante*.

Keywords: *Gran Solo op. 14*; fantasia *concertante*; Fernando Sor; guitar.

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

A	Seção A (exposição)
A'	Seção A (reexposição)
B	Seção B (desenvolvimento)
C	Seção C (coda)

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
1. ESTADO DA ARTE.....	4
2. A GUITARRA NO SÉCULO XIX.....	12
2.1. ORGANOLOGIA	14
2.2. FORMAS, ESTILOS E REPERTÓRIO.....	16
3. COMPOSITOR E GUITARRISTA FERNANDO SOR.....	17
3.1. ESTILO COMPOSICIONAL	20
3.2. SONATAS PARA GUITARRA.....	22
4. SONATA PRIMA.....	24
4.1. ESTRUTURA	27
4.1.1. Introdução.....	28
4.1.2. Exposição	28
4.1.3. Desenvolvimento.....	33
4.1.4. Recapitulação	34
4.1.5. Coda	35
4.2. ELEMENTOS DE VIRTUOSISMO.....	36
5. FANTASIA CONCERTANTE.....	40
5.1. FANTASIA CONCERTANTE PARA VIOLINO, VIOLA, VIOLONCELO E GUITARRA DE A. GILARDINO	44
5.2. FANTASIA CONCERTANTE PARA GUITARRA E ORQUESTRA DE CORDAS DE N. KOSHKIN	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela n.º 1: Análise da Estrutura da *Sonata Prima* (*Gran Solo* Op.14)

29

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura n.º 1: Manuscrito Mus 721-16	24
Figura n.º 2: <i>Sonata Prima</i> (Edição Castro)	24
Figura n.º 3: Início da obra <i>Gran Solo</i> (versão de Dionísio Aguado)	26
Figura n.º 4: Fragmentos dos motivos n.ºs 1 e n.º 2 (c. 9-10)	28
Figura n.º 5: Tema principal da <i>Gran Solo</i> Op. 14 (c. 26-45)	29
Figura n.º 6: Motivos n.ºs 1 e 2 apresentados na secção de <i>Allegro</i> (c. 26-29)	29
Figura n.º 7: Terceiras paralelas na Sonata Op. 15b (c. 1-4) e <i>Gran Solo</i> (c. 26-29)	30
Figura n.º 8: <i>Tutti</i> e o contraste rítmico entre as figuras (c. 46-48)	31
Figura n.º 9: 2.ª parte da Ponte na versão de Castro (página n.º 2, sistema n.º 2, c. 1-9)	31
Figura n.º 10: 2.ª parte da Ponte na versão de Meissonnier (c. 50-58)	31
Figura n.º 11: 2.º tema (c. 59-62)	32
Figura n.º 12: Alusão ao motivo n.º 2 do tema principal (c. 103-105)	32
Figura n.º 13: Alusão ao <i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Paisiello (c. 121-122)	32
Figura n.º 14: O início da secção de Desenvolvimento (c. 123-150)	33
Figura n.º 15: Contração do tema apresentado na introdução (c. 159-161)	34
Figura n.º 16: Elaboração do motivo n.º 1 do tema principal (c. 167-170)	34
Figura n.º 17: Início da <i>Coda</i> (c. 245-248)	35
Figura n.º 18: Semicolcheias e ornamento no tema principal (c. 32-33)	37
Figura n.º 19: Passagem rápida na Ponte (c. 46-53)	37
Figura n.º 20: Semicolcheias no tema secundário (c. 74-77)	37
Figura n.º 21: Elementos de virtuosismo no 2.º tema (c. 88-91)	38
Figura n.º 22: Sequencia de arpejos no desenvolvimento (c. 141-148)	38
Figura n.º 23: Semicolcheias e arpejos no desenvolvimento (c. 213-218)	38
Figura n.º 24: Sequencia de arpejos na <i>Coda</i> (c. 264-265)	39
Figura n.º 25: <i>Fantasia Concertante on the Gran Solo Op.14 by Sor</i> de A. Gilardino	44
Figura n.º 26: Fragmento do motivo n.º 1 (adaptação de Gilardino, c. 1-5)	44
Figura n.º 27: Notas graves na parte de violoncelo (adaptação de Gilardino c. 2-3)	45
Figura n.º 28a: Comparação da textura (adaptação de Gilardino, c. 7-8)	45
Figura n.º 28b: Comparação da textura (partitura de Sor, c. 7-8)	45
Figura n.º 29: Repetição do motivo n.º 1 (adaptação de Gilardino)	46
Figura n.º 30: Apresentação do motivo n.º 2 (adaptação de Gilardino)	46
Figura n.º 31: Repetição do motivo n.º 2 (adaptação de Gilardino)	47
Figura n.º 32: Interrupção rítmica (adaptação de Gilardino)	47
Figura n.º 33: Repetição do 2.º tema (adaptação de Gilardino)	47
Figura n.º 34: Viola e Guitarra na secção de Desenvolvimento, (adaptação de Gilardino)	48

Figura n.º 35: Compassos finais da <i>Fantasia Concertante</i> de Gilardino	48
Figura n.º 36: Compassos iniciais da <i>Fantasia Concertante</i> de Koshkin	50
Figura n.º 37a: O início da <i>Fantasia Concertante</i> de Koshkin (c. 1-8)	50
Figura n.º 37b: O início da <i>Gran Solo</i> Op. 14 de F. Sor (c. 1-8)	51
Figura n.º 38: Fragmento do motivo n.º 1 (adaptação de Koshkin, c. 11-15)	51
Figura n.º 39a: Fragmento original de <i>Gran Solo</i> Op. 14 de F. Sor (c. 32)	51
Figura n.º 39b: Fragmento apresentado pelos Violinos (adaptação de Koshkin, c. 26)	52
Figura n.º 40: Fragmento no final da secção da Ponte (adaptação de Koshkin)	52
Figura n.º 41: Adição de compasso (adaptação de Koshkin)	52
Figura n.º 42: Textura orquestral no Desenvolvimento (adaptação de Koshkin, c. 155-158)	53
Figura n.º 43: <i>Legati a due</i> (adaptação de Koshkin)	53

INTRODUÇÃO

O legado de Fernando Sor (1778-1839), notável compositor e virtuoso guitarrista espanhol, repercute, ainda hoje em dia, no cânone do repertório para guitarra, através do seu largo *opus* que inclui fantasias, estudos, obras didáticas, sonatas, temas e variações, bem como obras de música de câmara com guitarra. Sor emergiu numa era efervescente de criatividade musical no séc. XIX, caracterizada pela enorme popularidade da guitarra como instrumento solo na vida quotidiana da sociedade. Apesar de a sua obra abranger uma variedade de géneros e estilos, são as sonatas¹ para guitarra que auferem um lugar de destaque. Entre elas, tendo em conta o seu material temático e a especificidade do seu texto musical, sobressai a *Sonata Prima*, posteriormente conhecida como *Gran Solo Op. 14*. Esta obra representa uma síntese de habilidades composicionais de Sor e a sua profunda compreensão das potencialidades expressivas da guitarra, explorando as capacidades sonoras e emotivas do seu instrumento. Até hoje, a *Gran Solo Op. 14* causou uma série de discussões sobre a autenticidade² da sua instrumentação. Inclusive, surgiram suspeitas por parte de diversos guitarristas de que a obra originalmente era composta como a *Fantasia Concertante*³ para guitarra e orquestra/conjunto de cordas, cujos manuscritos originais ainda não foram encontrados. A pergunta que, naturalmente, se coloca é: a partir da análise mais aprofundada do seu texto musical, é possível resolver o mistério sobre a instrumentação da *Gran Solo Op. 14*? Desta forma, a investigação apresenta uma análise técnico-interpretativa e composicional, levando em consideração tanto os aspetos composicionais, como, também, as questões históricas, nomeadamente o contexto em que F. Sor se encontrava durante a criação da referida obra, a sua influência na música de câmara e as suas relações com a tradição operática italiana. Além disso, serão examinadas as supostas inconsistências musicais apontadas por estudiosos contemporâneos, visando aprofundar a compreensão da obra e a sua receção ao longo do tempo.

O principal objetivo do presente trabalho é investigar a autenticidade da instrumentação da obra *Gran Solo Op. 14* de F. Sor através da análise das inconsistências apresentadas na

¹ Nota de Autor (N.a.): Termo usado para caracterizar uma peça musical, geralmente estruturado em vários andamentos ou num andamento único, “[...] projetados para serem executados por um solista ou um pequeno conjunto [...]” (Mangsen et al., 2001).

² N.a.: Segundo Butt (2001), o conceito de autenticidade refere-se à fidelidade de uma obra à sua origem e às intenções do autor. Neste trabalho, o termo autenticidade refere-se à investigação sobre a forma e instrumentação originais da obra *Gran Solo Op.14* de F. Sor e se foi, realmente, concebida como peça para guitarra solo ou como parte *concertante* de uma obra para música de câmara ou acompanhada orquestralmente.

³ N.a.: Segundo Jeffery (1977), trata-se de uma versão da Op. 14 para guitarra *concertante* e instrumentos de cordas.

partitura para guitarra a solo — com foco na estrutura musical e elementos técnico-estilísticos, visando identificar possíveis variações ou discrepâncias em relação às intenções originais do compositor — e discutir a possibilidade de o texto musical da Op. 14 ter sido concebido, inicialmente, como parte solista da *Fantasia Concertante*, explorando evidências históricas, contextuais e musicais que sustentam essa hipótese. Pretende-se, também, aprofundar a compreensão da sua estrutura e da possível origem como parte de uma composição maior. Ao atingir esses objetivos, a investigação contribuirá para o enriquecimento do conhecimento sobre a obra e o contexto composicional de Sor no séc. XIX.

O objetivo adicional desta investigação é sublinhar a visão criativa da obra de Sor por parte de guitarristas-compositores contemporâneos, colocando, em paralelo, as decisões tomadas por Angelo Gilardino (1941-2022) e Nikita Koshkin (1956) nas suas respetivas adaptações da *Gran Solo* Op. 14. Resumindo, os objetivos específicos são os seguintes:

- Conhecer o estilo composicional de Fernando Sor durante a sua 1.^a fase criativa;
- Desenvolver uma análise técnico-interpretativa da *Gran Solo* Op. 14 de F. Sor;
- Realizar um estudo comparativo das adaptações criadas por A. Gilardino e N. Koshkin da Op. 14;
- Refletir sobre as alterações realizadas por parte de guitarrista Dionísio Aguado (1784-1849), na sua adaptação para guitarra a solo (1849) da respetiva obra.

A investigação sobre a autenticidade da instrumentação da *Gran Solo* Op. 14 de F. Sor oferece uma oportunidade para aprofundar a compreensão da vasta contribuição deste compositor para o repertório da guitarra. Um estudo mais aprofundado auxiliará a descobrir novos elementos sobre a técnica, estilo e intenções composicionais de Sor, influenciando, diretamente, a interpretação musical. Além disso, ao investigar possíveis inconsistências na peça e analisar as adaptações relativamente às intenções originais de Sor, este estudo tem o potencial de esclarecer interpretações divergentes da obra.

As metodologias propostas para este trabalho compreendem a análise técnico-interpretativa e composicional da *Gran Solo* Op. 14 de F. Sor, que engloba a comparação de diferentes edições e versões. Serão consideradas as versões de Castro⁴ (1810) e Meissonnier⁵ (duas versões, 1822 e 1825), assim como o manuscrito de Sor⁶ (1802 a 1808), localizado na

⁴ N.a.: Edição publicada em Paris por Salvador Castro de Gistau, (entre 1810 e 1811) [Jeffery, 2023].

⁵ N.a.: A 1.^a versão foi publicada em 1822 e a 2.^a entre 1825-1827 (Jeffery, 2023).

⁶ N.a.: Acedido em Abr. 15, 2024, disponível em:

www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31216

Biblioteca Histórica Municipal em Madrid. Por fim, a versão de Dionísio Aguado, também, será levada em consideração. Além disso, será realizada uma análise comparativa das adaptações de A. Gilardino e N. Koshkin. Com esta metodologia, pretende-se entender melhor as soluções encontradas nas adaptações da Op. 14, elaboradas por Gilardino e Koshkin. A primeira foi adaptada para um conjunto musical que inclui violino, viola, violoncelo e guitarra (2000), enquanto a segunda foi escrita para guitarra solo e orquestra de cordas (2006).

O presente trabalho é dividido em cinco capítulos, sendo o 1.º capítulo relacionado à revisão bibliográfica sobre o tema da pesquisa, enquanto o 2.º será dedicado à compreensão da organologia, repertório e estilos praticados a partir dos instrumentos de cordas dedilhadas no séc. XIX, ligando-se, diretamente, a uma melhor análise sobre o compositor F. Sor, realizada no 3.º capítulo. Por sua vez, o 4.º capítulo trará uma análise musical da *Gran Solo* Op. 14 e, finalmente, o 5.º capítulo terá como objetivo a análise comparativa das já mencionadas adaptações contemporâneas.

1. ESTADO DA ARTE

Para explorar de forma mais aprofundada as questões que envolvem Fernando Sor e a obra *Gran Solo* Op. 14, será relevante considerar a vida e o repertório do mencionado compositor, contextualizando a referida composição no seu período histórico. Com a finalidade de compreender a música para guitarra do final do séc. XVIII e da 1.^a metade do séc. XIX, será utilizado o livro *A Concise History of the Classic Guitar* (2001) de Graham Wade. O autor dedica um capítulo significativo à era clássica da guitarra e examina, detalhadamente, a guitarra de seis cordas, analisando o repertório e as evoluções técnicas e estilísticas que marcaram esse período. É sublinhada a relevância dos avanços na construção do instrumento e a evolução do seu papel na música, proporcionando uma compreensão profunda do impacto e da transformação da guitarra naquela época.

No entanto, o livro *The Guitar and its Music: From the Renaissance to the Classical Era* de James Tyler & Paul Sparks (2002), traz conhecimentos relevantes sobre a história da guitarra, desde o séc. XVI ao séc. XIX (dividida em três partes). Na 3.^a parte do referido livro, Sparks (*idem*) apresenta as transformações significativas que ocorreram na guitarra entre o período de 1750 e 1800, como o surgimento das primeiras guitarras de seis cordas simples, que viria a tornar-se um formato dominante, devido à sua versatilidade e à crescente popularidade.

A tese doutoral de Júlio Alves (2015), intitulada *The History of the Guitar, Its Origins and Evolution*, apresenta uma investigação abrangente sobre os antepassados e a trajetória evolutiva da guitarra ao longo dos séculos. O capítulo n.º 4 (*The Guitar in the Classic and Romantic Periods*) contém informações sobre a transição da guitarra de quatro ordens para seis cordas simples, explorando as personalidades que moldaram a prática e a estética da guitarra no séc. XIX. Este capítulo oferece uma análise detalhada das contribuições de figuras influentes, e.g. F. Sor, um dos principais expoentes da música para guitarra durante o período clássico.

O livro *Fernando Sor: Composer and Guitarist* de Brian Jeffery (1977) permite compreender a vida e a obra do referido compositor, contendo informações essenciais que explanam a sua trajetória composicional. Jeffery (1977) oferece um estudo profundo que aborda desde a biografia de Sor até detalhes sobre suas obras, incluindo composições não publicadas, como a *Fantasia Concertante*. Este livro está organizado em cinco capítulos que delineiam diferentes períodos da vida de Sor: i) *Spain 1778-1813* cobre os seus primeiros anos em Espanha; ii) *Paris 1813-1815* aborda a sua primeira estadia em Paris; iii) *London 1815-1823* foca-se nos anos que o compositor passou em Londres; iv) *Paris, Berlin, Warsaw, Moscow and St. Petersburg 1823-1826/7* relata as suas viagens e atividades artísticas em várias cidades

européias e v) *Paris 1826/7-1839* trata os seus últimos anos de vida na capital francesa. No final do livro, Jeffery apresenta um catálogo completo de obras publicadas e não publicadas de F. Sor.

A 3.^a parte do referido trabalho de Jeffery concentra-se na estadia de Sor em Londres, sobretudo, na sua atividade durante o período de 1815 a 1823. Sobre isso, é indicada a seguinte informação (1977, p. 50): “[...] como concertista de guitarra que Sor causou mais impressão em Londres[.] [N]o entanto, os concertos que consegui localizar ocorreram apenas durante a primeira parte da sua estadia aqui, nos anos de 1816 a 1819” (tradução livre⁷). Sobre a quantidade de concertos realizados neste período, Jeffery (*idem*) afirma:

O problema é, em grande parte, o material de origem: os concertos não eram de forma alguma automaticamente noticiados em jornais ou outros periódicos, e pode-se esperar encontrar relatos apenas lendo muitos jornais. Penso mais provável que Sor tenha tocado em muito mais concertos do que estes: sete; mas, ainda assim, dão uma imagem geral que é provavelmente fiel. (*idem*, p. 50, tradução livre)⁸

Entre os concertos realizados na cidade londrina, numa apresentação no dia 24 de março de 1817, Sor executou a obra para guitarra e cordas. Sobre esta obra, intitulada *Concertante for Spanish Guitar and Strings*, Jeffery aponta o seguinte:

Este é o título de uma obra de Sor, na qual interpretou a parte de guitarra num concerto da Sociedade Filarmónica de Londres, a 24 de março de 1817. Era para guitarra, violino, viola e violoncelo. Provavelmente existiu apenas em manuscrito e não há registos de qualquer partitura que tenha sobrevivido. (*idem*, p. 172, tradução livre)⁹

Publicado em 2003, o livro de Luis Gásser, intitulado *Estudios sobre Fernando Sor*, é uma coletânea de artigos de renomados estudiosos, dividida em sete partes. Embora todas as partes contenham informações valiosas, a investigação concentra-se, principalmente, nas secções sobre a biografia, música orquestral e coral e música para guitarra. A 1.^a parte, *Biografía*, é dividida em quatro capítulos, enquanto a 2.^a parte, *Música Orquestral y Coral*, contém seis capítulos. Na 5.^a parte, dedicada à música para guitarra, Gásser criou os sete capítulos. David Buch inicia o seu trabalho com uma análise da peça *Variations on a Theme of Mozart Op. 9*. Walter Clark discute os estudos, lições e exercícios dos Op. 6, 29, 31 e 35. Julio

⁷ Original: “[...] as a concert performer on the guitar that Sor made most impression in London; yet the concerts that I have been able to trace all took place only during the first part of his stay here, in the years 1816-19”.

⁸ Orig.: “The problem is largely one of source material: concerts were by no means automatically reported in newspapers or other periodicals, and one may hope to find reports only by reading through a great many papers. I would think it most likely that Sor played in many more concerts than these-seven; but they do nevertheless give a general picture which is probably a faithful one.”

⁹ Orig.: This is the title of a work by Sor, in which he performed the guitar part at a concert of the *Philharmonic Society* in London on 24 March 1817. It was for guitar, violin, viola, and cello. It probably existed only in manuscript and no score is known to survive.

Gimeno explora os *Armónicos en la Música para Guitarra de Sor* e Marco Riboni fala sobre o *Méthode pour la Guitare de Fernando Sor*. Tom Schuttenhelm aborda *Estratégias de Escuta nas Fantasias de Sor*, Paul Sparks examina as variações para guitarra e Stanley Yates encerra o livro com um estudo sobre formas e estilos nas sonatas de Sor. Resumindo, o livro de Gásson (2003) é uma fonte rica e diversificada de informações, essencial para um entendimento profundo da vida e obra de Fernando Sor.

Entre as composições relevantes, destaca-se o Concerto para Violino e Orquestra em Sol Maior, “[...] uma obra atípica e sem precedentes entre a produção de F. Sor, [que] demonstra um estilo mais conservador ou esteticamente anterior à sua música de guitarra mais conhecida” (Gásson, 2003, p. 244, tradução livre¹⁰). No entanto, Gásson (*idem*) afirma que, a escolha de Sor ao compor um concerto para violino¹¹ e não para guitarra, reflete o contexto cultural da Espanha no final do séc. XVIII, onde o violino desfrutava de maior influência como instrumento erudito. De acordo com o referido autor, “[o] *Concierto para Violín y Orquestra en Sol Mayor* é uma obra que se destaca na produção de Sor pelo seu carácter excepcional” (Gásson, 2003, p. 239, tradução livre¹²). Segundo Gásson (2003, p. 249), “[e]ste concerto, como tantos outros do Classicismo, é uma obra de produção convencional, refletindo os moldes e estereótipos do estilo mais internacional da sua época” (tradução livre¹³). Sobre o contexto social da referida obra, o autor complementa: “Desde o final do séc. XVIII que os virtuosos foram os principais promotores e inovadores do *concerto* como forma musical com características próprias, e na sua evolução gradual do estilo do Classicismo inicial ao Romantismo pleno [...]” (Gásson, 2003, p. 240, tradução livre¹⁴).

Vasques & Gloeden (2016) investigam diversos aspetos do estilo de F. Sor através de múltiplos exemplos musicais, explicando como Sor dialogava com o estilo da sua época, examinando a influência da ópera ou a imitação de outros instrumentos, desde a construção de frases à escrita para quarteto e características sinfónicas na sua música.

A tese de Kenneth Hartdegen (2011), intitulada *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar*, explora o *sistema* de Sor para guitarra, detalhado no seu *Méthode pour*

¹⁰ Orig.: “[...] una obra atípica y sin precedentes entre la producción de Sor, y muestra un estilo más conservador o estéticamente anterior al de su música más conocida de guitarra.”

¹¹ Segundo Gásson (2003, p. 239), trata-se da obra intitulada *Concierto para Violín y Orquestra en Sol Mayor*.

¹² Orig.: “El Concierto para violín y orquesta en Sol mayor es un obra que destaca dentro de la producción de Sor por su carácter de excepción.”

¹³ Orig.: “Este concierto, como tantos otros del Clasicismo, es una obra de factura convencional, reflejo de los moldes y estereotipos del estilo más internacional de su tiempo.”

¹⁴ Orig.: “Desde finales del siglo XVIII los virtuosos fueron los principales impulsores e innovadores del concierto como forma musical con características propias, y en la evolución gradual de la misma desde el estilo del primer Clasicismo hasta el Romanticismo pleno [...]”

la Guitare de 1830¹⁵. Sor apresenta uma nova forma de compor para a guitarra de seis cordas, iniciando esse novo *sistema* de escrita em 1796, baseada em combinações harmônicas influenciadas pelo guitarrista e compositor Santiago de Murcia (1673-1739). O trabalho de Hartdegen (*idem*) oferece uma análise aprofundada do *sistema* de Sor, a sua evolução histórica e o impacto na música para guitarra do início do séc. XIX.

No capítulo IV, Hartdegen (2011, p. 6) analisa “[...] o sucesso retumbante de Sor nos concertos alternativos do *Argyll Rooms* e as razões pelas quais as suas apresentações cessaram subitamente depois de ter tocado a sua *Fantasia Concertante* na Sociedade Filarmónica” (tradução livre¹⁶). No entanto, o autor afirma que um dos motivos que a guitarra era um instrumento que estava em decadência, portanto, “[o] papel dos locais de concerto na história da guitarra foi profundo, e o subsequente declínio da guitarra ao longo do [séc.] XIX pode provavelmente ser datado daquele concerto da *Sociedade Filarmónica*” (Hartdegen, 2011, p. 6, tradução livre¹⁷).

Conforme o mesmo autor (*idem*), Sor inicialmente criou as obras para a sua atividade concertística, no entanto, uma grande parte das edições dirigia-se a estudantes. Segundo o referido autor, “ Sor aderiu a esta divisão entre obras de concerto e didáticas durante toda a sua vida, pelo que é improvável que ciclos completos das suas obras didáticas tenham sido apresentados em concertos públicos, como acontece hoje” (*idem*, p 217. tradução livre¹⁸), F. Sor, provavelmente, estaria preocupado com a repercussão das suas apresentações. De acordo com Hartdegen (2011), após a apresentação da *Fantasia Concertante for the Guitar, Violin, Viola and Violoncello*, no dia 24 de março de 1817, “[a]s críticas à guitarra em Londres, especialmente a ideia de que a música profunda não pode emergir de um instrumento suave, começaram a ser articuladas nesta ocasião” (*idem*, p. 244, tradução livre¹⁹). Segundo Hartdegen (2011):

Na minha análise dos jornais britânicos que cobriam a música londrina durante o período em que Sor esteve em Londres, tornou-se cada vez mais óbvio que a Sociedade Filarmónica tinha atingido um ponto de viragem em 1818, com novas prioridades na programação dessa temporada reflectindo os comentários feitos na Crítica do *Morning Chronicle* da *Fantasia Concertante* de Sor, interpretada a 24 de Março de

¹⁵ N.a.: Segundo Hartdegen, (2011), “[e]m fevereiro de 1820, Fernando Sor revelou que suas obras de guitarra são o produto de um sistema, explicado em seu Método para Guitarra publicado em 1830, apresentando também o que o autor chamaria de tratado sobre harmonia aplicada ao violão” (tradução livre) [p. 761].

¹⁶ Orig.: “[...] Sor’s resounding success in the fringe Argyll Rooms concerts, and the reasons his performances suddenly cease after he played his *Fantasia Concertante* at the *Philharmonic Society*.”

¹⁷ Orig.: “The role of concert venues in the history of the guitar has been profound, and the subsequent decline of the guitar over the nineteenth century can probably be dated from that *Philharmonic Society* concert.”

¹⁸ Orig.: “Sor adhered to this division between concert and didactic works throughout his life, so it is unlikely that complete cycles of his didactic works were ever performed in public concerts, as happens today.”

¹⁹ Orig.: “Criticisms of the guitar in London, especially the idea that profound music cannot emerge from a soft instrument, began to be articulated at this occasion.”

1817 [...]. (Hartdegen, 2011, p. 254, tradução livre)²⁰

Hartdegen (2011) afirma que, no primeiro concerto em seu próprio benefício (realizado na *Argyll Rooms* no dia 14 de junho de 1815), a obra intitulada *Fantasia with full accompaniments* não se referia a *Fantasia Concertante*. O trabalho do referido autor (2011, p. 245) apresenta o seguinte esclarecimento: “A minha opinião é que Sor provavelmente tocou a *Fantaisie* [Op. 12], posteriormente publicado pela Clementi e dedicado a Kalkbrenner, que nada tinha a ver com a *Fantasia Concertante*” (tradução livre²¹). De facto, a *Fantasia Concertante* parece ter contido o termo *acompanhamento completo* e que era utilizado, também, para mostrar que a guitarra executaria uma obra não apenas com características de acompanhamento (*idem*).

O período em que F. Sor viveu em Londres (1815-1822) foi bastante fértil em termos artísticos. Entretanto, a partir de 1818, a sua produção já não tinha a mesma intensidade. Sobre isso, Hartdegen (2011, p. 255) alega o seguinte:

Entre 1815, quando chegou a Londres e 1818 quando os seus compromissos com a *Filarmónica* terminaram, Sor construiu uma reputação de concerto com um pequeno repertório de obras extensas para guitarra, que resumi na tabela abaixo. Em 1818, privado de qualquer outro motivo para escrever obras virtuosas para guitarra e praticá-las até atingir o nível de execução de concertos inexistentes de alto nível, deve ter começado a explorar a possibilidade de regressar a Espanha. Isto terá sido influenciado pelas saídas de Ledesma, Vaccari e outros músicos espanhóis com quem tinha trabalhado, bem como pelo conde de Fernán Núñez, que se tornou embaixador espanhol em Paris depois de apresentar Sor no Langham Divertissement. (tradução livre)²²

Para Hartdegen (2011), as apresentações de F. Sor que incluíram a *Fantasia Concertante*, podem ter gerado uma repercussão negativa da guitarra naquela época. Do ponto de vista do mencionado autor, a apresentação em Londres no dia 24 de março 1817, foi responsável pelo declínio do instrumento que durou até o final do séc. XIX:

A reputação de Sor em Londres foi feita pelos músicos que o ouviram tocar no *Argyll Rooms*, não tanto pelo seu público. É, portanto, bastante chocante que a guitarra tenha sido excluída dos concertos tradicionais da *Sociedade Filarmónica* após a apresentação que Sor deu do seu *Concertante para guitarra, violino, viola e violoncelo* em 1817. A razão da exclusão da guitarra foi o facto de ser demasiado silenciosa e era

²⁰ Orig.: “In my examination of the British newspapers covering London music for the period that Sor was in London, it became increasingly obvious that the *Philharmonic Society* had reached a turning point in 1818, with new priorities in the programming for that season reflecting the comments made in the *Morning Chronicle* review of Sor’s *Fantasia Concertante* played on 24 March 1817 [...].”

²¹ Orig.: “My view is Sor probably played the *Fantaisie* [Op. 12], later published by Clementi and dedicated to Kalkbrenner, which had nothing to do with the *Fantasia Concertante*.”

²² Orig.: “Between 1815 when he arrived in London and 1818 when his *Philharmonic* engagements dried up Sor built a concert reputation on a small repertoire of extended works for the guitar, which I have summarised in the table below. During 1818, deprived of any further reason to write virtuoso works for guitar and practice them up to performance standard for non-existent high-level concerts, he must have begun exploring the possibility of returning to Spain. This would have been influenced by the departures of Ledesma, Vaccari and other Spanish musicians with whom he had worked, as well as by the conde de Fernán Núñez, who became the Spanish Ambassador in Paris after he introduced Sor at the Langham Divertissement.”

considerado incapaz de música séria. Isto foi calamitoso para a guitarra e teve repercussões que se prolongaram até ao final do século XIX, quando era visto como um instrumento marginal, incapaz de atingir as profundidades do piano. Mais pressão sobre a guitarra veio do crescimento dos locais de concertos em Londres, o que incluiu as extensões do *Argyll Rooms*. Parece que Sor ganhou as escaramuças iniciais sobre a aceitação da guitarra como instrumento de concerto, mas perdeu a batalha final. (Hartdegen, 2011, pág. 983, tradução livre)²³

A monografia de Alejandro Balfagón Folgado (2022), *Fernando Sor: Música y pensamiento*, explora as ideias de Sor no contexto do *Iluminismo*²⁴, analisando as influências de figuras filosóficas e pensadores do séc. XVIII. O estudo examina o contexto histórico e as influências pessoais que moldaram a música de Sor, trazendo um destaque entre as suas obras e as ideias dos principais filósofos da época.

Apesar de a primeira publicação da obra *Sonata Prima* (posteriormente chamada de *Gran Solo*) ter sido realizada pelo editor Salvador Castro de Gistau (Paris, 1810-11), existem dois manuscritos conservados que, provavelmente, foram escritos antes:

- 1) O manuscrito Mus 721-16 (intitulado *Sonata 1a*)²⁵;
- 2) O manuscrito da coleção *Saltoun* (tem como título *Grandes Sonatas Compuestas por Dn. Fernando Sors*)²⁶.

Não foi possível ter acesso ao segundo manuscrito, localizado na *Library of Congress* de Estados Unidos de América. Desta forma, será considerado o primeiro manuscrito mencionado (Mus 721-16) como fonte primária. Diversas edições da Op. 14 de Sor foram publicadas na época:

- A versão Castro, publicada no *Journal de Musique Etrangère pour la Guitare ou Lyre* (Jornal de Música Estrangeira para Guitarra ou Canto), intitulada *Sonata Prima pour la Guitare*;
- A edição do compositor e guitarrista Pierre-Joseph Porro (Paris, 1811-12) em que,

²³ Orig.: “Sor’s reputation in London was made by the musicians who heard him play in the *Argyll Rooms* not so much by his audiences. It is therefore rather shocking that the guitar was excluded from mainstream concerts of the *Philharmonic Society* after the performance Sor gave of his *Concertante for guitar, violin, viola and cello* in 1817. The reason for the guitar’s exclusion was that it was too quiet and was deemed incapable of serious music. This was calamitous for the guitar and had repercussions that lasted for the remainder of the nineteenth century, when it was seen as a marginal instrument incapable of the profundities of the piano. Further pressure on the guitar came from the growth in concert venues in London, which included the extensions to the *Argyll Rooms*. It seems that Sor won the initial skirmishes over the guitar’s acceptance as a concert instrument, but lost the final battle.”

²⁴ N.a.: Foi um movimento intelectual e filosófico que dominou a Europa durante o século XVIII.

²⁵ N.a.: Segundo Jeffery (2023), foi escrito entre 1800 e 1808, estando situado na Biblioteca Histórica Municipal (BHM), em Madrid.

²⁶ N.a.: Está localizado na *Library of Congress* em Washington e foi escrito, possivelmente, entre 1800 e 1810 (Jeffery, 2023).

pela primeira vez, a obra traz o título *Grand Solo*;

- A 1.^a edição publicada em Paris pelo editor Meissonnier (1822), durante a estadia de F. Sor em Londres, intitulada *Gran Solo Opera 14 (Opus 14)*;
- A 2.^a versão de Meissonnier, publicada em Toulouse (1825-27) com o mesmo título da edição anterior, com acréscimo de *Opus 14 second version*.

A presente investigação levará em consideração a versão de Castro e as edições de Meissonnier, tendo em vista que não foi possível ter acesso à edição de Porro. No entanto, para fins de análise comparativa da *Sonata Prima* de F. Sor com as adaptações posteriores, elaboradas por parte de N. Koshkin e A. Gilardino, será utilizada a 2.^a edição publicada por Meissonnier. O motivo desta escolha prende-se pelo facto de que o texto musical da obra sofreu diversas alterações estruturais, harmónicas, etc., sendo a versão mais consolidada, incluindo as mudanças realizadas por F. Sor, tratando-se, possivelmente, da versão utilizada como base pelos compositores citados anteriormente na elaboração da *Fantasia Concertante*.

A adaptação de Dionísio Aguado²⁷ (1784-1849) da Op. 14 de Sor — o seu amigo próximo — publicada em Madrid (1849), apesar de não apresentar alterações estruturais na partitura, contém algumas modificações do texto musical (e.g. alterações da textura), com o evidente objetivo de evitar a monotonia nas repetições ou recapitulações do material temático. O artigo de Orosco (2014), intitulado *A versão de Dionísio Aguado para Gran Solo op.14, de Fernando Sor: Uma revisão crítica evidente*, realiza uma análise comparativa entre a partitura de Sor e a versão de Aguado. O autor utiliza como base o trabalho de Arnold Schönberg (1874-1951) e de William Caplin (n. 1948) para elaborar a sua revisão crítica.

Por fim, foram compostas duas adaptações da *Gran Solo Op. 14* no formato para guitarra e orquestra/conjunto de cordas/arcos:

- *Fantasia Concertante on the Gran Solo Op. 14 by Fernando Sor* de A. Gilardino (Editions *Orphée*, 2000) para violino, viola, violoncelo e guitarra;
- *Fantasia Concertante for guitar and orchestra*, de N. Koshkin, (Editions *Margaux*, 2006) para guitarra *concertante* e orquestra.

²⁷ N.a.: Compositor e guitarrista espanhol, um dos maiores virtuosos de guitarra do seu tempo.

A entrevista²⁸ com o compositor e guitarrista Nikita Koshkin traz informações sobre a mencionada adaptação, esclarecendo as suas intenções e expectativas ao criar a versão da Op. 14.

É preciso referir alguns trabalhos adicionais sobre F. Sor que foram consultados. Na sua tese doutoral, Hugo Maia Nogueira (2017) investiga a importância das obras Op. 14 de F. Sor e Rondo Op. 2, n.º 3 de D. Aguado, destacando como essas composições trazem o estilo e a escrita para guitarra em Espanha no início do séc. XIX.

O artigo de Jeffery (2023), intitulado *Sor's Grand Solo: From Seven Strings to Six*, publicado na revista *Soundboard* (Vol. 49, n.º 4) de dezembro de 2023, expõe as informações adicionais sobre as origens do *Gran Solo* de Sor. O referido autor demonstra que as três primeiras fontes conhecidas dessa obra —incluindo a edição de Castro— foram escritas para guitarra de sete cordas. Além disso, ele examina como essa versão original foi ajustada para guitarra de seis cordas nas edições posteriores de Porro e de Meissonnier.

Para uma análise formal e estilística da Op. 14, será utilizado o artigo *The Guitar Sonatas of Fernando Sor: Style and Form*, escrito por Stanley Yates e publicado em Madrid pelo *Instituto Complutense de Ciencias Musicales*. Este artigo foi divulgado como parte integrante (pp. 447-492) do já mencionado livro biográfico *Estudios sobre Fernando Sor* de Luis Gásser.

A presente investigação lança novas perspectivas sobre a *Gran Solo* Op. 14 e *Fantasia Concertante* de F. Sor. Apesar de a problemática da referida obra ser elaborada por diversos autores em livros e trabalhos científicos, o seu problema central de autenticidade não é explorado de forma aprofundada. Além disso, a pesquisa fornece uma nova interpretação sobre a estrutura e a função da *Fantasia Concertante* em questão, explorando como a peça a solo pode ter sido utilizada, tanto como uma forma de estudo e prática para guitarristas, como uma obra de concerto. Esta abordagem desafia a visão tradicional de que a obra a solo seria uma simplificação ou uma versão reduzida da *Fantasia Concertante*. Os pontos essenciais, abordados nesta investigação, apresentam uma reavaliação sobre as origens da *Gran Solo* Op. 14 e da sua relação com a *Fantasia Concertante* através da análise de manuscritos e distintas edições.

²⁸ N.a.: Entrevista com N. Koshkin, realizada por Sergei Bojko e publicada pela revista *Guitarist* (Bojko, 2006).

2. A GUITARRA NO SÉCULO XIX

A história da música, geralmente, é dividida em várias épocas. Entretanto, “[...] quanto mais aprendemos sobre a música de um determinado período, lugar ou compositor, mais claramente nos apercebemos de que as caracterizações estilísticas geralmente aceites são inadequadas e as fronteiras cronológicas um tanto arbitrárias [...]” (Grout & Palisca, 2007, p. 571). Rosen (1997) afirma que “[a] linguagem musical que tornou o estilo clássico possível é a da tonalidade, que não era um sistema massivo e imóvel, mas uma linguagem viva e em constante mudança desde o seu começo” (*idem*, p. 23, tradução livre²⁹). De acordo com o referido autor, essa linguagem tonal alcançou um ponto de virada decisivo pouco antes do surgimento do estilo de Haydn (1732-1809) e Mozart (1756-1791).

Durante esse período chamado *clássico*, os compositores dedicaram-se em criar uma estrutura tonal menos complexa, proporcionando uma maior clareza harmónica e um entendimento mais simples das modulações entre as diferentes tonalidades. No entanto, como destaca Ortolan (1998), o uso do sistema tonal no final do séc. XVII e início do século XVIII, liderado pelos compositores J. S. Bach (1685-1750) e J. P. Rameau (1683-1764), favoreceu uma maior firmeza nas modulações harmónicas, permitindo aos compositores explorar um “[...] planejamento mais orgânico e fluente na composição [...]” (p. 48). Como resultado, a música passava a estar mais focada em elaborar estruturas sonoras abstratas do que depender de conceitos como a teoria dos afetos (Ortolan, 1998).

Uma das mudanças mais notáveis durante o período clássico foi o “[...] abandono do baixo contínuo, pois os acordes passaram ser escritos completos [...]” (Ortolan, 1998, p. 48), o que enriqueceu a orquestração e possibilitou uma maior variedade de texturas e cores musicais. Relativamente a esse período e a figuras importantes — *e.g.* J. Haydn e W. A. Mozart — Grout & Palisca (2007, p. 511) afirmam o seguinte:

Os dois grandes compositores de finais do século XVIII são Haydn e Mozart. Juntos, representam o período clássico, no mesmo sentido em que Bach e [Händel] representam o barroco tardio, utilizando a linguagem musical em vigor no seu tempo e criando, com essa linguagem, obras de uma perfeição nunca ultrapassada. Haydn e Mozart têm muito mais em comum do que o simples facto de serem contemporâneos e usarem uma linguagem semelhante; foram amigos pessoais [] e cada um deles admirou e sofreu a influência da música do outro.

Por outro lado, os avanços na afinação de instrumentos musicais simplificaram a notação musical. A amplitude dinâmica, também, foi explorada de forma mais aprofundada durante o

²⁹ Orig.: “The musical language which made the classical style possible is that of tonality, which was not a massive, immobile system but a living, gradually changing language from its beginning.”

período clássico. Embora diversos autores associem o uso de elementos interpretativos como o *crescendo* e o *decrescendo* ao período clássico, a sua adoção começa, décadas antes, com a *Escola de Mannheim*, sobretudo, a partir da direção de Johann Stamitz (1717-1757), em torno de 1750. O período clássico da música foi uma era de grande mudança onde ocorreram realizações técnico-estilísticas que continuam a influenciar a prática musical até os dias de hoje (Ortolan, 1998). Essa mudança teve impacto, diretamente, na prática da guitarra, como por ex., a opção pelo estilo *galante*³⁰, possibilitando que a guitarra tivesse uma função de acompanhamento melódico, sobretudo, por meio de acordes arpejados. Nessa situação, surgiu a necessidade de se alterar a 4.^a e 5.^a corda por *bordões*, possibilitando a marcação das pulsações fortes a partir de notas mais graves e evidenciando as suas harmonias (J. Alves, 2015).

³⁰ Definição: “Um termo muito usado durante o [séc.] XIII para designar a música com melodias levemente acompanhadas e periódicas” (Hertz & Brown, 2001, n.d.).

2.1. Organologia

A guitarra³¹, como é conhecida hoje, é a consequência de uma série de mudanças de vários instrumentos de cordas dedilhadas, desde o séc. XVI até ao final do séc. XIX (Dudeque, 1994). Segundo Zanon (2004), durante o período do séc. XVI, observou-se uma ampla variedade de instrumentos de cordas dedilhadas pela Europa, apresentando diversas formas, afinações e números de cordas. Estes instrumentos podem ser categorizados, principalmente, em três famílias distintas:

- *alaúdes* (com formato de pera e provenientes do *al'ud* persa);
- *vihuelas* (em formato de oito, cujo termo deriva da palavra latina *fidicula*, que deu origem às palavras portuguesas de *viola* e *violão*);
- guitarras (4 e 5 *ordens*³²) [também, em formato de oito, cujo nome tem raízes nas palavras persas *char* (4) e *tar* (corda)].

Entre os períodos do Renascimento e Barroco, as referidas famílias alcançaram uma notável popularidade e produziram um vasto repertório musical. No entanto, as guitarras, inicialmente consideradas menos prestigiadas em comparação com as outras famílias, passaram por mudanças significativas e atingiram o seu auge no final do séc. XVIII, enquanto, as outras duas famílias, gradualmente, entraram em declínio até se tornarem obsoletas (Zanon, 2004). De acordo com Alves (2015), durante o séc. XVI, em Espanha, desenvolveram-se dois outros ancestrais da guitarra em paralelo à *vihuela*: as guitarras de quatro e cinco *ordens*. Os instrumentos ganharam destaque não só em Espanha, mas, também, noutros países europeus.

No final do séc. XVII, a guitarra sofreu transformações significativas. Sob a influência social e política do reinado espanhol de Filipe V (1683-1746), uma crescente aceitação das expressões culturais estrangeiras — principalmente francesas e italianas — acompanhada por uma contenção das expressividades nacionais, impactou diretamente a prática da guitarra naquela época. Durante o mencionado período, a guitarra começou a perder o seu prestígio na sociedade espanhola, sendo ligada à classe social mais baixa e, também, a atividades como o consumo excessivo de bebidas alcoólicas, danças e apresentações de rua ou em taberna, práticas que não eram bem vistas por parte da elite da sociedade. Situada à margem da sociedade, a

³¹ Definição: “[C]ordofone dedilhado contemporâneo, proveniente da linha da guitarra renascentista de quatro ordens, guitarra barroca de cinco ordens, guitarra clássica de seis ordens e guitarra clássica de seis cordas simples.” (Ivanović, 2015, p. 1)

³² N.a.: Uma série de cordas duplas do instrumento dedilhado.

guitarra passou a ter restrições, como a proibição da publicação de novas obras. Devido a esse facto, hoje em dia, é possível encontrar obras dessa época, principalmente, em forma de manuscrito (Tyler & Sparks, 2002).

O desenvolvimento continuou e o instrumento que tinha cordas duplas mudou para seis cordas simples, tornando-se o instrumento escolhido por muitos devido a sua versatilidade (Wade, 2001). Para Zanon (2004), por volta de 1780, num período coincidente na Itália e na Alemanha, as alterações organológicas foram responsáveis por transformar o instrumento de quatro cordas duplas num instrumento a solo de seis cordas simples. Esta modificação resultou num formato que se revelou suficientemente estável e popular para se difundir e espalhar por toda a Europa. Cerca de 20 anos depois (1800), a crescente popularidade deste novo formato de guitarra desencadeou um movimento significativo entre grandes guitarristas virtuosos e compositores, marcando, assim, o advento da primeira *época de ouro* do instrumento.

A diversificação do repertório de guitarra no início do séc. XIX representa um fenómeno que reflete, não apenas, as preferências culturais e regionais, mas, também, as influências históricas e as inovações tecnológicas que moldaram o seu desenvolvimento. Conforme destacado por Wade (2001), músicos por toda a Europa — incluindo países como Espanha, Itália, Alemanha, Rússia e França — contribuíram para essa diversidade, adotando diferentes tipos de guitarra. Na Rússia, por ex., a guitarra de sete cordas era popular, enquanto noutras partes da Europa, os intérpretes preferiam guitarras de seis cordas. Esse facto evidencia, não apenas, as preferências estéticas e técnicas, mas, também, a interação entre contextos culturais e musicais específicos. Nesse sentido, a compreensão da diversificação do repertório de guitarra no séc. XIX não se limita, somente, à análise de aspetos musicais e requer uma investigação mais ampla das condições históricas e sociais que impulsionaram tais mudanças. A partir disso, é possível contextualizar, de maneira mais abrangente, o papel da guitarra na cultura musical europeia do referido período, apresentando uma compreensão mais profunda da sua evolução ao longo do tempo (Wade, 2001).

2.2. Formas, Estilos e Repertório

O período clássico da música abrangeu modificações significativas de diversos elementos técnico-interpretativos — da dinâmica à articulação musical e textura sonora — não se restringindo, apenas, à evolução de estruturas formais. As composições dessa época apresentam uma textura monofônica, com melodias curtas e cadências bem definidas e simples. Em termos de construção composicional, entre a 2.^a metade do séc. XVIII e o início do séc. XIX, uma das principais formas usadas pelos compositores era a forma de *sonata*. Do ponto de vista de Caplin (1998), a referida estrutura formal possui uma maior relevância na música instrumental do período clássico, sendo empregada em quase todas as obras que possuíam mais de um andamento. Essa estrutura formal passou a ser mais desenvolvida ao longo do tempo, explorando, cada vez mais, os aspetos técnico-expressivos. Schoenberg (1996, p. 241), no seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (entre 1937 e 1948), diz que a forma de *sonata* é composta por “[...] contrastes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo [que] distinguem os [seus] vários andamentos entre si [...]”. No entanto, Balfagón Folgado (2022, p. 36) constata que “[a] música instrumental [se desenvolveu] graças à [*sonata*]. Toda a música instrumental, desde a [*suite*] ao [*concerto*], passando pela [*sinfonia*], deu origem à nova forma, que pode ser categorizada como a síntese de todas as anteriores” (tradução livre³³).

Durante o séc. XIX, vários outros compositores exerceram uma influência significativa no repertório e na prática da guitarra. Mauro Giuliani (1781-1829), além de compositor, era um virtuoso guitarrista que contribuiu significativamente para a expansão do repertório da guitarra como instrumento solista. Basta mencionar os seus três *concerti* para guitarra e orquestra. Além disso, o já mencionado D. Aguado destacou-se como um importante compositor e teórico da guitarra cujas obras apresentavam um alto domínio técnico do instrumento. Obras de compositores como Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) e Johann Kaspar Mertz (1806-1856), também, desempenharam um papel determinante na popularização da guitarra como instrumento a solo, apresentando obras que abrangiam formas desde estudos e exercícios até estruturas composicionais de larga escala, líricas e expressivas.

³³ Orig.: “La música instrumental se desarrolló gracias a la sonata. Toda la música instrumental, desde la suite hasta el concierto pasando por las sinfonías, dieron lugar a la nueva forma, que se puede categorizar como la síntesis de todas las anteriores.”

3. COMPOSITOR E GUITARRISTA FERNANDO SOR

No ano 1778, em Barcelona, nasce o guitarrista e compositor Josep Ferran Sorts i Muntades. Nos anos iniciais de vida, o seu pai ensinou-lhe a teoria musical. Nesta mesma época, Sor iniciava os seus estudos da guitarra e, também, do violino. Os seus pais, após detetar o seu enorme potencial musical, procuraram um professor particular. Foi, então, Josep Prats, o *concertino* da Orquestra da Catedral de Barcelona, que aceitou o jovem Sor como aluno (Balfagón Folgado, 2022). Aos 12 anos de idade, após a perda do seu pai, F. Sor deixa de ter aulas particulares devido às limitações financeiras. De forma a poder continuar os seus estudos musicais, Sor inicia a sua jornada no mosteiro de Montserrat (1790 a 1795), onde teve aulas de harmonia, contraponto, orquestração e composição com Padre Anselmo Viola (1738-1798). Durante este período, Sor teve alguns ensinamentos importantes, nomeadamente, o contacto inicial com a arte operática italiana. Sobre isso, Balfagón Folgado (2022, p. 6), indica o seguinte:

A educação que Sor recebeu em Montserrat foi muito rica. Na Escolanía [,] aprendeu a cantar e a adaptar árias de óperas italianas (utilizando a guitarra do pai como laboratório sonoro)³⁴, experiências que marcaram importante parte de suas obras posteriores. (tradução livre)³⁵

Além da guitarra como o instrumento predileto, o jovem espanhol possuía uma certa experiência com o violino (instrumento que o seu pai tocava). Como descrito por Gásser (2003), F. Sor assumiu a posição de *concertino* da orquestra em Montserrat, em 1793, substituindo seu o amigo Sunyer, que se havia tornado o secretário do abade e o mestre de noviços no mosteiro.

Em 1795, F. Sor deixa Montserrat quando Espanha se encontrava em guerra com a França³⁶. Ele chegou a servir no exército espanhol, de forma voluntária, durante alguns meses, entretanto, a Espanha obteve bons resultados naquele conflito, permitindo, assim, Sor retornar à Barcelona. Nesta época, o referido compositor estava a escrever uma ópera, entretanto, a sua mãe procurava um futuro mais seguro para ele, conseguindo uma vaga na *Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona*, para a carreira de engenheiro. Dois anos depois do seu regresso, é realizada a estreia da sua ópera *Telémaco en la Isla de Calipso*, no Teatro de la Santa

³⁴ Segundo Jeffery (1977), a escolha de Sor por compor para violino solo, e não para guitarra, reflete o contexto cultural da Espanha no final do século XVIII, onde o violino gozava de maior prestígio como instrumento erudito, enquanto a guitarra era vista como uma escolha excêntrica para composições de concerto.

³⁵ Orig.: “La educación que Sor recibió en Montserrat fue muy rica. En la Escolanía aprendió a cantar y adaptar arias de óperas italianas —usando la guitarra de su padre como laboratorio sonoro—, experiencias que dejaron una importante huella en buen número de sus obras posteriores.”

³⁶ N.a.: Conflito que teve início em 1793 e terminou em meados de 1795: “Na Catalunha[,] a guerra foi conhecida como a Grande Guerra, no resto da Espanha como a Guerra de *Roussillon*, e em França como a Guerra dos Pirenéus.” (Gásser, 2003, p. 27, tradução livre)

Cruz, seis anos após a estreia de *Die Zauberflöte* de Mozart, em Viena. Gásson (2003, p. 151) afirma que “[a] música lírica e dramática esteve presente na vida de Sor desde a sua infância, facto não invulgar se tivermos em conta o gosto generalizado pela ópera na sociedade europeia do século XVIII” (tradução livre³⁷).

De acordo com Jeffery (1977), o anúncio da *tonadilla*³⁸ intitulada *Las Preguntas de la Morante* de Sor, no Diário de Barcelona, em 1799, demonstra que ele já compunha tanto no estilo italiano como na tradição musical espanhola. No entanto, Affonso (2005) afirma que Sor começou a fazer parte do cenário musical daquela época. Sobre esse assunto, o referido autor indica o seguinte:

[F Sor] [c]ompôs obras para diversas formações instrumentais e vocais. No dia em que completou vinte anos[,] deu um concerto onde apresentou uma obra para guitarra solo e outra para guitarra e orquestra, regida por seu antigo professor de violino, Joseph Prats, primeiro violino da capela de música da Catedral de Barcelona, e comentou-se [a] sua grande habilidade com a guitarra, assim como a clareza da execução. (Affonso, 2005, p. 18)

A primeira década do séc. XIX, para F. Sor, foi uma época em que ele começou a ter uma maior visibilidade como concertista de guitarra. Durante a sua viagem para a França, em 1810, Sor publica duas obras: a *Sonata Prima* (Op. 14) e a *Sonata Seconda* (Op. 15). Após um regresso conturbado, devido a conflitos e à ocupação dos franceses ao território espanhol, Sor, considerado um progressista espanhol que apoiava a reforma, vê-se obrigado a deixar a sua terra natal, em 1813. Esse momento é considerado como o início da sua carreira internacional como compositor e interprete. Aos 36 anos de idade, a sua *Fantasia Op. 7* é publicada em Paris, com dedicação a Ignaz Pleyel³⁹. Dois anos após o seu exílio, Sor inicia uma série de concertos em Londres (Gásson, 2003). Entre suas inúmeras apresentações públicas, foi executada, também, uma *Fantasia Concertante* para guitarra e quarteto de cordas da sua própria autoria (assunto que será abordado mais adiante no 5.º capítulo). Durante sua estadia na Inglaterra, Sor publicou diversas obras vocais com acompanhamento para piano, revelando o seu conhecimento do repertório clássico europeu. Em 1821, ainda em Londres, é publicada a 1.ª edição de *Variations on an air from the Magic Flute*, Op. 9, uma das mais icónicas obras do compositor catalão (Rego, 2012). De facto, “[o]s sete anos londrinos constituem um dos períodos mais prolíficos da vida do compositor” (Gásson, 2003, p. 313, tradução livre⁴⁰). “Aos 44 anos, Sor está no auge

³⁷ Orig.: “La música lírica y dramática estuvo presente en la vida de Sor ya desde su infancia, un hecho nada raro si tenemos en cuenta la generalizada afición por la ópera de la sociedad europea del siglo XVIII.”

³⁸ N.a.: De acordo com Alier (2001), o termo era usado, originalmente, para designar uma canção estrófica, geralmente, precedendo uma dança.

³⁹ N.a.: Célebre fabricante de pianos, editor e compositor austríaco, contemporâneo de Sor.

⁴⁰ Orig.: “Los siete años londinenses constituyen uno de los más prolíficos periodos de la vida del compositor.”

da fama como compositor e [guitarrista] em Londres [...]” (Rego, 2012, p. 266), mas deixa a cidade londrina “[...] rumo à Rússia[,] com a bailarina Félicité Hullin e sua Companhia de *Ballet*, passando por Paris, Viena, Polónia e Varsóvia” (*idem*).

Em 1825, o editor francês Antoine Meissonnier publica em Paris a *Grande Sonata Op. 22*, obra que marcaria o retorno de Sor a Paris no ano seguinte. Sobre isso, Balfagón Folgado (2022) indica a seguinte informação:

Desde que se estabeleceu em Paris (1828), Sor viajou para Londres nalgumas ocasiões para assistir e inspecionar as apresentações dos seus bailados, mas, a maior parte do seu tempo foi passado na capital francesa a ensinar guitarra e a tocar cerca de 58 concertos (do qual temos conhecimento). Nos últimos anos de vida, dedicou-se integralmente ao ensino, compondo um grande número de obras, sobretudo estudos de guitarra que[,] normalmente, dedicava aos seus alunos. (Balfagón Folgado, 2022, p. 17, tradução livre).⁴¹

São publicadas uma sequência de obras relevantes de Sor, como *Douze Études Op. 29* (1827) e *Fantasie Op. 30* (1828). Além disso, uma das suas principais contribuições foi o seu célebre *Méthode pour la Guitare* (1830). Após uma carreira internacional singular, Sor, já cansado e abalado devido a perda da sua filha, há um ano atrás (1837), realiza o seu último concerto em Paris, ao lado do compositor e guitarrista francês Napoleón Coste (1805-1883). Fernando Sor faleceu em Paris, no dia 10 de julho de 1839. Sobre a relevância da sua arte, Rego (2012, p. 275) opina o seguinte:

Fernando Sor viveu até a idade de 61 anos, no período que abrange toda uma era de grandes transformações no pensamento e comportamento humano, mudanças conceituais sobre arte, acentuada valorização da ciência e da cultura europeia, além de grandes revoluções político-sociais. Sua época funda, por assim dizer, o mundo moderno.

⁴¹ Orig.: “Desde su asentamiento en París (1828), Sor viajó a Londres en algunas ocasiones para asistir e inspeccionar las representaciones de sus ballets, pero la mayor parte del tiempo lo pasó en la capital francesa enseñando guitarra y tocando lo que fueron unos 58 conciertos (de los que tengamos constancia). En sus últimos años de su vida se dedicó plenamente a la enseñanza, componiendo un gran número de obras, sobretudo estudios de guitarra que normalmente dedicaba a sus alumnos.”

3.1. Estilo Composicional

Segundo Hartdegen (2011), para compreender a música de Sor, é preciso ter atenção a diversos elementos: “Um olhar mais atento revela muitas subtilezas composicionais, como o controlo retórico do fraseado, a escolha da harmonia e o contraponto cuidadosamente elaborado” (Hartdegen, 2011, p. 849, tradução livre⁴²). Combinando estes componentes, é possível compreender “[...] a forma como Sor utiliza as qualidades inerentes aos registos da guitarra para fazer com que a voz principal soe e pareça musical e tecnicamente natural” (*idem*, tradução livre⁴³). O autor afirma que os ensinamentos do padre Viola, em Montserrat, foram essenciais para que Sor desenvolvesse as suas técnicas composicionais, *e.g.* a definição da escala maior como ferramenta de transição para a tonalidade da dominante ou a introdução de acordes mais idiomáticos para a guitarra, resultando em maiores possibilidades de cordas soltas. De acordo com Hartdegen (*idem*), Sor optava pela utilização avançada de harmonias e tonalidades para um instrumento como guitarra, de forma a poder aumentar a sua sonoridade, enquanto que a opção de, subsequentemente, não utilizar as cordas soltas, por vezes, poderia limitar esse elemento:

A maravilha de Sor não está no uso de nenhum acorde romântico bizarro, mas, na aplicação do seu profundo conhecimento de acordes comuns e das suas inversões, o que lhe permite selecionar acordes que são tecnicamente adequados à guitarra, frequentemente, em tons bastante remotos para o instrumento. (Hartdegen, 2011, p. 849, tradução livre)⁴⁴

Para Gásser (2003), a abertura da ópera *Telémaco* foi escrita em forma de sonata, apresentando, também, uma formação instrumental tradicional da época:

A obra inicia-se com uma abertura, intitulada [*sinfonia*] em algumas fontes, numa estrutura de [*sonata allegro*], precedida de uma introdução lenta. A instrumentação é constituída por dois oboés, duas trompas, fagote e cordas em quatro partes, orquestração básica da ópera. (Gásser, 2003, p. 159, tradução livre)⁴⁵

Na secção de desenvolvimento da referida abertura, Fernando Sor opta por não explorar procedimentos composicionais sobre os temas apresentados na exposição. Em vez disso, ele

⁴² Orig.: “A closer look reveals many compositional subtleties like his rhetorical control of phrasing, his choice of harmony and his carefully crafted counterpoint.”

⁴³ Orig.: “[...] the way Sor uses the inherent qualities of the guitar’s registers to make the voice leading sound and feel musically and technically natural.”

⁴⁴ Orig.: “The wonder of Sor is not to be found in the use of any outlandish romantic chord, but in the application of his thorough knowledge of ordinary chords and their inversions, which allows him to select chords that are technically appropriate to the guitar, often in keys quite remote for the instrument.”

⁴⁵ Orig.: “Empieza la obra con una obertura, titulada sinfonia en algunas fuentes, en estructura de allegro de sonata precedido de una introducción lenta. La instrumentación consta de dos oboes, dos trompas, fagote y cuerdas a cuatro partes, la orquestación básica de la ópera.”

escolhe modular para “[...] dó menor[,] e depois ouvimos uma falsa recapitulação do primeiro tema na subdominante (Fá Maior) [...]” (Gimeno, 2014, p. 7, tradução livre⁴⁶), em seguida, uma sequência modulatória que “[...] leva à retransição e[,] depois[,] à recapitulação do segundo sujeito na tonalidade de Dó Maior” (*idem*, tradução livre⁴⁷).

Além de utilizar a estrutura da sonata na ópera, Sor, também, explora o mesmo conceito de dualidade temática nas suas obras para guitarra, alcançando um maior refinamento composicional sobre esta forma de compor. O referido autor entendia que o instrumento possuía capacidades quase inesgotáveis, o que faz com que, “[n]o caso [das] [sonatas] Op. 14, Op. 22 e Op. 25[,] são composições que se aproximam mais da escrita [operática], da sinfonia e orquestra, enquanto que os Minuetos Op. 11 e [as Variações] Op. 9 são mais detalhad[a]s e próxim[a]s da escrita para quarteto [de cordas]” (Vasques & Gloeden, 2016, p. 8).

⁴⁶ Orig.: “[...] C minor and then we hear a fausse reprise (false recapitulation) of the first theme in the subdominant (F major) [...]”

⁴⁷ Orig.: “[...] leads to the retransition and then on to the recapitulation of the second subject in the home key (C major).”

3.2. Sonatas para Guitarra

Do ponto de vista de Yates (2003), as sonatas para guitarra de Fernando Sor trouxeram uma significativa contribuição não só para o repertório guitarrístico, mas, também, para a música instrumental espanhola do início do séc. XIX. No entanto, o referido autor afirma que, apesar da relevância dessas obras, ainda existe uma escassa compreensão do estilo que Sor aplicava nas suas sonatas, “[...] frequentemente associado de forma superficial ao estilo clássico de Haydn, enquanto outras influências permanecem negligenciadas” (Yates, 2003, p. 447, tradução livre⁴⁸). De acordo com o mencionado investigador (*idem*), as composições de Sor em estilo de *sonata* “[...] compreendem duas obras substanciais de andamento único, duas formas[,] compostas em múltiplos andamentos e altamente desenvolvidas, e um híbrido de fantasia-sonata” (*idem*, p. 451, tradução livre⁴⁹). O autor, ainda, comenta o seguinte:

As energias consideráveis que ele despendeu na música vocal e nos géneros mais grandiosos de ópera e *ballet*, sem dúvida, combinadas com as demandas dos editores por itens comercializáveis de música para guitarra, resultaram numa produção esporádica de sonatas totalizando apenas quatro obras, junto com uma fantasia em forma de sonata. (Yates, 2003, p. 451, tradução livre)⁵⁰

No entanto, é perceptível a diferença entre o pensamento de diferentes autores quando se fala sobre a quantidade de peças em que Sor utilizou o conceito de dualidade temática da sonata. Yates (2003), no seu artigo, menciona Newman (1963)⁵¹, dizendo que ele “[...] é da opinião que Sor escreveu apenas três sonatas; ele não menciona a *Sonata Prima* de Sor, talvez enganado pelo título mais conhecido da obra, *Grand Solo*, Op. 14” (Yates, 2003, p. 448, tradução livre⁵²). Jeffery (1977), por sua vez, não considera a obra *Gran Solo* como uma sonata, classificando-a como uma “[...] [*fantasia*] livre em que os temas se repetem, em vez de uma obra em forma estrita de sonata [...]” (Jeffery, 1977, p. 37, tradução livre⁵³). Tendo em conta o uso bitemático do material formal e do seu desenvolvimento, é possível considerar que Fernando Sor escreveu quatro obras em *forma de sonata*:

⁴⁸ Orig.: “[...] casual association with the high classic style of Haydn, while other influences remain unexamined.”

⁴⁹ Orig.: “[...] comprise two substantial single-movement works, two highly developed multi-movement forms, and a fantasia-sonata hybrid.”

⁵⁰ Orig.: “The considerable energies he expended on vocal music and the grander genres of opera and *ballet*, no doubt combined with the demands of publishers for marketable items of guitar music, resulted in a sporadic sonata output totaling only four works, along with a fantasia in sonata form.”

⁵¹ N.a.: William Newman, autor do livro *The Sonate in the Classic Era* (1963).

⁵² Orig.: “[...] is of the opinion that Sor wrote only three sonatas; he does not mention Sor's Sonata prima, perhaps misled by the work's better known title, *Grand Solo*, Op. 14.”

⁵³ Orig.: “[...] free fantasy in which themes recur, rather than a work in strict sonata form [...]”

1. **Gran Solo Op. 14** (*Sonata Prima* num único andamento) [*Introduction (Andante)* | *Allegro*];
2. **Sonate Op. 15b** (um único andamento) [*Allegro moderato*];
3. **Grande Sonate Op. 22** (quatro andamentos⁵⁴) [*Allegro* | *Adagio* | *Minuetto (Allegro)* | *Rondo (Allegretto)*];
4. **Deuxième Grande Sonate Op. 25** (quatro andamentos) [*Andante largo* | *Allegro non troppo* | *Tema con Variazioni (Andante grazioso)* | *Minuetto (Allegro)*].

No entanto, Yates (2003) considera, também, que a *Fantaisie* Op. 30 seja uma *Fantasia-Sonata*, embora não esteja totalmente claro sobre isso : “[...] nenhum [guitarrista] parece ter reparado que a notável *Fantaisie* Op. 30 é mais um exemplo da forma [de *sonata*]: compreende uma introdução ligada, tema e variações e uma forma larga de sonata[,] como conclusão[,] com cerca de 266 compassos de duração” (Yates, 2003, p. 448, tradução livre⁵⁵). Observa-se que o referido autor (*idem*) não expõe provas concretas sobre a dualidade do material temático na última secção da Op. 30 de Sor, simplesmente, porque essa dualidade baseia-se somente na alteração da tonalidade menor ou maior, enquanto o carácter musical do material temático da respetiva secção final continua a ser idêntico (rápido e alegre, no compasso de 6/8) e a construir uma forma de *rondeau*, através das múltiplas repetições do seu *refrain*.

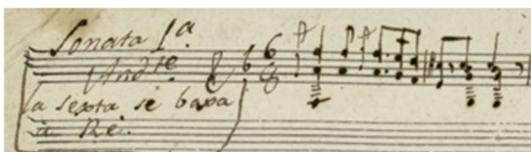
⁵⁴ N.a.: Neste caso, trata-se de *ciclo de sonata* (obra de três ou quatro andamentos, que inclui um 1.º andamento *bitemático*, seguindo-se o andamento lento, um *minuetto/scherzo* e, finalmente, um *rondeau (allegro non troppo/allegretto)*).

⁵⁵ Orig.: “[...] no writer seems to have noticed that Sor's remarkable *Fantaisie*, Op. 30, is a further example of the form: it comprises a connected introduction, theme-and-variations, and concluding extended sonata form of some 266 measures duration.”

4. SONATA PRIMA

De acordo com Jeffery (2023), a obra *Gran Solo* Op. 14 foi composta entre 1802 e 1808. Um dos dois manuscritos da obra é intitulado como *Sonata 1^a*⁵⁶ (Fig. n.º 1) e contém a indicação da *scordatura* (6.^a corda em Ré) no seu início. Esse facto demonstra como Sor pensava sobre as características da obra que compunha, previamente, antes das futuras alterações, realizadas nas edições publicadas por Meissonnier, entre 1822 e 1825:

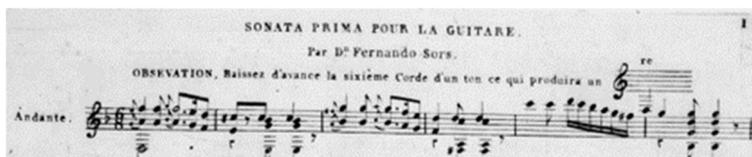
Figura n.º 1: Manuscrito Mus 721-16.



Fonte: Biblioteca Histórica Municipal, Madrid.

Yates (2003) afirma que “[a] primeira sonata de Sor, a *Sonata Prima* de um só andamento (mais tarde conhecida por *Grand Solo*, Op. 14, e que pode muito bem ser a *Gran Sinfonia* anunciada para venda em Madrid em 1806) foi publicada em Paris, algures entre 1802 e 1814” (Yates, 2003, p. 451, tradução livre⁵⁷). Na Figura n.º 2, consta o excerto inicial da primeira publicação da obra, elaborada por Salvador Castro de Gistau e intitulada a *Sonata Prima Pour La Guitare*:

Figura n.º 2: *Sonata Prima* (Edição Castro).



Fonte: Bibliothèque nationale de France (BnF).

A edição de Castro não apresenta alterações significativas comparativamente com o manuscrito (mus 721-16). Entretanto, Yates (2003, p. 461) afirma o seguinte:

Esta versão inicial de Castro difere em muitos detalhes das edições seguintes e contém vários erros, incluindo a omissão da parte consequente de oito compassos do primeiro tema [em] *allegro* (certamente

⁵⁶ N.a.: Trata-se do manuscrito (*Mus 721-16*) que está localizado na Biblioteca Histórica Municipal em Madrid, onde Jeffery afirma ter sido escrito entre 1802 e 1808.

⁵⁷ Orig.: “Sor's first sonata, the single-movement *Sonata Prima* (later known as *Grand Solo*, Op. 14, and which may very well be the *Gran Sinfonia* advertized for sale in Madrid in 1806) was published in Paris, sometime between 1802 and 1804.”

um erro de gravação ou cópia, uma vez que o tema aparece na íntegra na recapitulação). (tradução livre)⁵⁸

Segundo Yates (2003), entre 1820 e 1821, foi publicada em Paris pelo editor Meissonnier, uma edição revista da *Sonata Prima* de Sor, desta vez intitulada *Gran Solo* e com o número de *opus* 14. A referida versão trouxe algumas omissões e, também, acréscimos, apresentando modificações significativas em diversos detalhes. De acordo com o mencionado autor, as alterações feitas por parte de Meissonnier tinham como objetivo melhorar precisão da obra, embora trouxessem, em simultâneo, uma série de divergências subtis que marcam diferenças importantes em relação à versão anterior:

Embora bastante refinada, a versão [de] Meissonnier parece ter sido feita mais do que a pensar no público comprador — a maior parte da [tonalidade de Ré bemol] da secção de desenvolvimento foi removida. Uma outra edição [de] Meissonnier, publicada algures durante o período de 1824 a cerca de 1827, restaura a secção de desenvolvimento ao seu estado anterior (juntamente com algumas harmonias cromáticas da introdução e outros refinamentos) e pode ser considerada como a versão definitiva da peça. (Yates, 2003, p. 461, tradução livre)⁵⁹

As versões publicadas por Castro e Meissonnier foram consideradas composições feitas para a guitarra de seis cordas simples. No entanto, Jeffery (2023) afirmou, recentemente, que a obra *Gran Solo Op. 14* teve uma versão para guitarra de sete cordas. Segundo o referido autor, a peça foi escrita para guitarra de sete e, posteriormente, alterada para o instrumento de seis cordas. No seu artigo, Jeffery (2023, p. 6) descreve que “[...] as primeiras fontes conhecidas da obra [*Gran Solo Op. 14*] [...] demonstra[m] que a versão da mesma nas três primeiras fontes conhecidas é, na realidade, para guitarra de sete cordas” (tradução livre⁶⁰). Se, por um lado, Yates (2003) indica que a edição de Castro contém uma série de erros, Jeffery (2023), por sua vez, afirma o seguinte:

A edição de Castro está pronta para tocar em guitarra de sete cordas sem qualquer adaptação. Provavelmente[,] conserva a forma como Sor criou esta obra. Musicalmente, a edição de Castro, quando tocada numa guitarra de sete cordas, tem uma sonoridade rica por causa das notas [] de baixo que vêm com a corda extra, uma sonoridade ausente nas versões posteriores de seis cordas Porro ou Meissonnier, uma vez que muitas das suas notas graves foram retiradas ou transpostas uma oitava acima. (Jeffery, 2023, p. 10, tradução livre)⁶¹

⁵⁸ Orig.: “This early version by Castro differs in many details from subsequent editions and contains several errors, including the omission of the eight-measure consequent portion of the first *allegro* theme (surely an engraving or copying error, since the theme appears in full in the recapitulation).”

⁵⁹ Orig.: “Although quite refined, the Meissonnier version seems to have been made with more than an eye the buying public – the published sometime during the period 1824 to ca. 1827, restores the development section to its previous state (along with some chromatic harmonies from the introduction, and other refinements), and may be regarded as the definitive version of the piece.”

⁶⁰ Orig.: “[...] the earliest known sources of the work and demonstrates that the version of it in the three earliest known sources is actually for seven-string guitar.”

⁶¹ Orig.: “The Castro edition is ready to play on a seven-string guitar without any adaptation. It likely preserves

As provas históricas apontam de que Sor e Aguado fossem amigos próximos e morassem juntos no mesmo edifício em Paris. Enquanto Sor buscava um som mais *aveludado e doce*, optando por tocar sem as unhas, Aguado priorizava o virtuosismo, tornando-se necessário o auxílio das unhas (F. D. Alves, 2005). Várias versões da *Sonata Prima* foram publicadas por F. Sor, entretanto, após a sua morte, foi anunciada a adaptação realizada por Dionisio Aguado (1849). Sobre esse arranjo, Orosco (2014) comenta:

[...] Aguado não fez alteração estrutural na partitura e se manteve fiel à harmonia original, mas modifica substancialmente a obra com medidas e/ou texturas sutilmente distintas em reiterações de ideias musicais locais – motivos e frases – e nas seções, de modo a prover contrastes em todos os níveis; isto é, a evitar a monotonia nas reapresentações ou recapitulações de materiais. (Orosco, 2014, p. 63)

A Figura n.º 3 demonstra algumas adições interpretativas de Aguado na *Gran Solo Op. 14*:

Figura n.º 3: Início da obra *Gran Solo* (versão de D. Aguado).



Fonte: Aguado (1849).

the form in which Sor created this work. Musically, the Castro edition, when played on a seven-string guitar, has rich sonority because of the extra bass notes that come with having the extra string, a sonority absent from the later Porro or Meissonnier six-string versions, since many of their low notes were removed or transposed up an octave.”

4.1. Estrutura

Stanley Yates, no seu artigo *The Guitar Sonatas of Fernando Sor: Style and Form* (2003), observa que a *Gran Solo* Op. 14, composta num único andamento — como já foi referido anteriormente — foi estruturada em forma de *sonata allegro*⁶², possuindo, também, uma introdução de carácter lento e contemplativo. De acordo com o referido autor, o estilo da obra é semelhante à abertura da ópera italiana, conhecida como *sinfonia* (Yates, 2003). A Tabela n.º 1 demonstra a construção formal da *Gran Solo*, denotando-se a organização característica das sonatas compostas por Haydn e Mozart, a qual Sor divide em três secções principais claras:

1. Exposição (A);
2. Desenvolvimento (B);
3. Reexposição (A').

No entanto, em vez de iniciar com o a secção de carácter *allegro*, F. Sor opta por fazer uma introdução de 25 compassos (c.) na versão da tonalidade menor relativamente à tonalidade principal da secção *allegro* (Ré Maior). A obra é finalizada com uma *Coda*:

Tabela n.º 1: Análise da Estrutura da Sonata Prima (Gran Solo Op.14).

Estrutura da Sonata Prima (Gran Solo Op. 14)			
Secção	Função Formal	Tonalidade	Compassos
Introdução		Ré menor	1-25
Exposição (A)	Tema Principal (a)	Ré Maior	26-122 26-45
	Ponte		46-58
	Tema Secundário (b)	Lá Maior	59-103
	<i>Coda</i>		103-122
Desenvolvimento (B)	Episódio 1	Ré bemol Maior	123-170 123-138
	Transição	(Lá Maior)	139-148
	Episódio 2	Ré menor	149-170
Reexposição (A')	Tema Principal (a)	Ré Maior	171-244 171-190
	Ponte		191-203
	Tema Secundário (b)	Ré Maior	204-228
	<i>Coda</i>		229-244
<i>Coda</i> Final (C)		(Si bemol Maior)	245-278 253-257
		Ré Maior	258-278

⁶² N.a.: O termo que se refere, especificamente, à forma característica dos primeiros andamentos de sinfonias e sonatas, estendida e cuidadosamente elaborada (Fallows, 2001).

4.1.1. Introdução

Mariano (2011, p. 3), na sua análise sobre a Op. 14 de Sor, afirma que “[a] principal característica e objetivo da introdução, além do caráter solene [—] dado pelo seu gesto sério e pela sua tonalidade menor [—], é gerar expectativa tonal” (tradução livre⁶³). F. Sor não apresenta nenhuma resolução no acorde de tônica (exceto quando na 2.^a inversão, o que corresponde às normas de harmonia clássica), causando uma instabilidade ou expectativa e gerando um efeito de resolução com o início do *Allegro* (após 25 compassos). É possível observar entre os comp. n.ºs 9 e 10 (Figura n.º 4), os motivos n.º 1 e n.º 2, sendo anunciados de modo fragmentado (frag.):

Figura n.º 4: Fragmentos dos motivos n.ºs 1 e 2 (c. 9-10).



Fonte: Mariano (2001)[adaptado por A. Medeiros, 2024].

A referida introdução é caracterizada por uma particularidade harmónica que é o modo menor e a sexta aumentada, causando uma expectativa de resolução tonal e a presença de um embrião do tema principal.

4.1.2. Exposição

Pode ser considerado que o tema principal (a) da *Sonata Prima* seja composto por duas frases formalmente distintas, sendo que a 1.^a frase tende seguir na direção para a função dominante, enquanto a 2.^a frase, por sua vez, tenciona alcançar a função da tônica, como demonstrado na Fig. n.º 5:

⁶³ Orig.: “La característica y objetivo principal de la introducción, más allá de su carácter solemne otorgado por su gesto grave y su tonalidad menor es la de generar expectativa tonal.”

Figura n.º 5: Tema principal da *Gran Solo* Op. 14 (c. 26-45).

Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

É preciso mencionar que, tendo em conta os motivos melódico-rítmicos presentes no 1.º tema (a) da secção *Allegro*, não se pode falar de uma identidade ou autonomia melódica reconhecível, característica nos 1.ºs temas da *sonata* (carácter extrovertido), especialmente no caso da 1.ª frase do referido tema. Enquanto o motivo n.º 1 possui uma característica acentuada (em ritmo de marcha) com indicação para o executar de forma *forte*, o motivo n.º 2 apresenta um contraste de intensidade e carácter, como consta na Figura n.º 6:

Figura n.º 6: Motivos n.ºs 1 e 2 apresentados na secção de *Allegro* (c. 26-29).

Fonte: Mariano (2001)[adaptado por A. Medeiros, 2024].

Sobre esse carácter acentuado, Mariano (2001) comenta:

Podemos perceber[,] claramente[,] o início com uma afirmação tonal provocada pela forte acentuação do ritmo da marcha, pela fortíssima intensidade e pela simplicidade motívica integrada apenas pela oitava da nota tónica e pela sua borda. Esta garantia da tonalidade através de um gesto forte e firme é um sinal típico da abertura ou sinfonia clássica muito tradicional. Este ritmo de marcha é imediatamente precedido por uma resposta antitética de uma melodia muito mais cantável e solta em terceiras. (Mariano, 2001, p. 6, tradução livre)⁶⁴

⁶⁴ Orig.: “Podemos ver claramente el comienzo con una aseveración tonal provocada por la acentuación fuerte del ritmo de marcha, la intensidad fortísimo y la simpleza motívica integrada solamente por la octava de la nota tónica y su bordadura. Esta aseveración de la tonalidad mediante un gesto fuerte y firme es un signo típico de la abertura o sinfonia clásica bien tradicional. A este ritmo de marcha se le antepone inmediatamente una respuesta antitética de una melodía mucho más cantable y suelta por terceras.”

O início do *Allegro* da *Sonata Seconda* Op. 15b (Figura n.º 7) apresenta características semelhantes ao motivo n.º 2 da *Sonata Prima*, em forma de terceiras paralelas e do pedal em *ostinato* na linha de baixo:

Figura n.º 7: Terceiras paralelas na Sonata Op. 15b (c. 1-4) e *Gran Solo* (c. 26-29).



Fonte: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (2003)[adaptado por A. Medeiros, 2024].

O ritmo presente na música de Sor evoca, frequentemente, as suas influências operáticas. De acordo com Maia Nogueira (2017, p. 16) “[o] tipo de figuração rítmica e a sua aplicação na *Sonata Prima* refletem motivos rítmicos encontrados nas aberturas de ópera italiana do período clássico” (tradução livre⁶⁵). Essa particularidade era comum nas aberturas da ópera do final do séc. XVIII, sendo “[...] uma espécie de introdução antes do primeiro ato da ópera” (*idem*, tradução livre⁶⁶).

Após a aparição do tema principal, é possível notar a aceleração progressiva do material melódico-rítmico e a tensão particular da ponte. Na Figura n.º 8 (comp. n.º 46), observa-se uma sequência de arpejos que representam “[...] [,] claramente[,] um [*tutti*] orquestral, a amplitude máxima do registo do acorde de tónica da obra que surge pela primeira vez [...]” (Mariano, 2011, p. 8, tradução livre⁶⁷). O impacto causado pelo *tutti* é aumentado por um contraste rítmico causando uma interrupção, mas ao mesmo tempo uma tensão causada pelo acorde de quinto grau executado em bloco (Mariano, 2011):

⁶⁵ Orig.: “The type of rhythmic figuration and its application in ‘Sonata Prima’ reflect rhythmic motives found in Italian opera overtures of the Classical period.”

⁶⁶ Orig.: “[...] an instrumental form of introduction before the first act of the opera.”

⁶⁷ Orig.: “claramente un tutti orquestral, la máxima amplitud de registo del acorde de tónica de la obra que aparece por primera vez.”

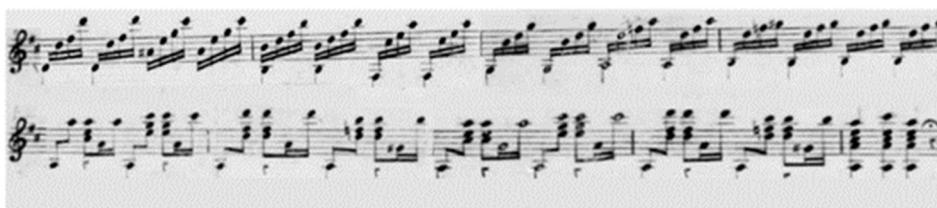
Figura n.º 8: *Tutti* e o contraste rítmico entre as figuras (c. 46-48).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

As alterações que mencionou Yates (2003) no início do presente capítulo, podem ser identificadas na Figura n.º 9:

Figura n.º 9: 2.ª parte da ponte na versão de Castro (pág. n.º 2, sistema n.º 2, c. 1-9).



Fonte: Castro (1810).

A Figura n.º 10 apresenta uma série de alterações que estão na edição publicada por Meissonnier, em que Sor utiliza acordes em bloco e, em simultâneo, várias notas repetidas no registo agudo, gerando uma sensação de rapidez gradual. No entanto, podemos notar que toda a secção da respetiva Fig. 10 é baseada na alternância rítmica da figuração harmónica e repetições, o que deixa uma impressão de que se trate de um acompanhamento, por não existir qualquer material melódico marcante e autêntico:

Figura n.º 10: 2.ª parte da ponte na versão de Meissonier (c. 46-58).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Tendo em conta a sua respetiva repetição na reexposição da Op. 14, podemos considerar que o núcleo do tema secundário⁶⁸ aparece entre os comp. n.ºs 79 e 83 e possui um carácter suave

⁶⁸ N.a.: Na análise, não foi considerada a repetição do 2.º tema uma oitava abaixo, por ser idêntica.

(*dolce*) e contrastante à força do 1.º tema. A Figura n.º 11 evidencia o estilo sensível, calmo e contemplativo do 2.º tema:

Figura n.º 11: 2.º tema (c. 79–83).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Após a apresentação dos dois temas, uma *Coda* precede o desenvolvimento. Entre os comp. n.ºs 103 e 105 (Figura n.º 12), nota-se uma citação do motivo n.º 2 do tema principal:

Figura n.º 12: Alusão ao motivo n.º 2. do tema principal (c. 103-105).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

A exposição é finalizada utilizando uma *Coda* e, de acordo com Maia Nogueira (2017), os dois últimos compassos (Figura n.º 13) são idênticos aos acordes em bloco do *Il Barbiere di Siviglia* de Paisiello (1740-1816):

Figura n.º 13: Alusão ao *Il Barbiere di Siviglia* de Paisiello (c. 121-122).



Fonte: Meissonier (1825).

4.1.3. Desenvolvimento

A secção do desenvolvimento (B) da obra *Gran Solo Op. 14* é relativamente breve (comp. n.ºs 123-170) e não se caracteriza pelo desenvolvimento/elaboração motívica dos temas da exposição, no entanto, apresenta uma instabilidade significativa relativamente à tonalidade principal da obra. Porém, observa-se que, igualmente à situação sublinhada na exposição (A), numa parte significativa da secção B (comp. n.ºs 123-148), demonstrada na Figura n.º 14, o tratamento formal do material temático de Sor é, novamente, bastante rudimentar e semelhante a um acompanhamento, baseado em repetição constante de arpejos e acordes homofónicos:

Figura n.º 14: O início da secção do desenvolvimento (c. 123-150).

The image displays a musical score for the beginning of the development section of Sor's *Gran Solo Op. 14*, covering measures 123 to 150. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 123 with a complex, multi-measure rest followed by a series of chords. At measure 129, the instruction 'Barez a la 6^{me} touche.' is written above the staff, and the dynamic marking 'ff' is placed below. The music consists of a continuous sequence of chords and arpeggiated figures, with some measures featuring sixteenth-note patterns. The key signature changes from two flats to one flat and one sharp (F major/C minor) at measure 139. The score ends at measure 147.

Fonte: Meissonier (1825).

Na Figura anterior, podemos identificar um movimento harmónico (comp. n.ºs 123-128) direcionado à tonalidade de Ré bemol Maior. No comp. n.º 129, esse objetivo é alcançado. No entanto, entre os comp. n.ºs 139-140, é realizado um inesperado salto tonal no sentido de preparar a chegada da tonalidade de Ré menor (comp. 149) através do seu acorde de dominante (lá—dó#—mi). De acordo com Mariano (2011, p. 17), “[o] impacto [do timbre][,] produzido

pelo movimento em diferentes áreas tonais é relevante, fazendo uso de texturas simples, compactas e eficazes para tal fim” (tradução livre⁶⁹). F. Sor utiliza uma espécie de contração do motivo apresentado na introdução, como consta na Figura n.º 15:

Figura n.º 15: Contração do tema apresentado na introdução (c. 159-161).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

O final do curto desenvolvimento causa uma sensação de surpresa porque, na sessão de encerramento do desenvolvimento, Sor, finalmente, apresenta uma elaboração do material de algum dos temas da exposição, nomeadamente o motivo n.º 1 do tema principal (Figura n.º 16):

Figura n.º 16: Elaboração do motivo n.º 1 do tema principal (c. 167-170).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

4.1.4. Recapitulação

Nesta secção, não existem alterações significativas em relação à exposição. F. Sor opta por incluir mudanças de registo e de tonalidade. Sobre isso, Mariano (2011) comenta:

Não me vou alongar muito na análise da reexposição, uma vez que quase todos os elementos da exposição são aqui repetidos, com algumas pequenas alterações e adaptações tonais devido a questões violonísticas. Primeiro[,] a ponte e o tema A estão mais unidos, flexibilizando[,] ligeiramente[,] a seccionalidade[,] de qualquer forma[,] que parasse muito a obra neste ponto[.] [I]sto dar-se-ia através da substituição da última dominante da expansão do período[] por um gesto menos acelerado e pela melodia no baixo que enche o silêncio e une com a ponte. (Mariano, 2011, p. 20, tradução livre)⁷⁰

⁶⁹ Orig.: “El impacto o color producido por el movimiento en diferentes áreas tonales es lo relevante, haciendo uso de texturas simples, compactas y efectivas para tal fin.”

⁷⁰ Orig.: “No voy a extenderme demasiado en el análisis de la reexposición ya que casi todos los elementos de la exposición son repetidos aquí, con algunos pequeños cambios y adaptaciones tonales debido a cuestiones guitarrísticas. Primero el puente y el tema A están más unidos, flexibilizando levemente la seccionalidad lo cual

De acordo com Mariano (2011, p. 20), por um lado, a ponte é repetida textualmente. Por outro, o tema secundário “[...] apresenta diretamente o que marcou como [o] subtema B, ignorando completamente o subtema A” (tradução livre⁷¹). Diversas sonatas são compostas nesse formato, eliminando algumas partes que foram expostas na exposição.

4.1.5. *Coda*

O início da *Coda* é marcado pela simplificação do material usado no final da exposição, conforme demonstrado na Figura n.º 17:

Figura n.º 17: Início da *Coda* (c. 245-248).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

O fim da *Coda* é marcado por interrupções e surpresas que causam uma maior expectativa em relação ao derradeiro final da obra. De acordo com Mariano (2011):

A segunda interrupção resolutive final é dada pela continuidade rítmica sobre a tónica, a indicação de matiz [*piano*] e a [*appoggiatura*] cromática que desvia a nossa atenção rapidamente, permitindo estender a [*Coda*]. Finalmente[,] no [antepenúltimo] compasso depois da resolução do [1.º] grau na primeira posição da guitarra, se houver necessidade de apresentar o acorde de ré mais amplo[,] compensando a tensão acumulada anteriormente. (Mariano, 2011, p. 22, tradução livre)⁷²

pararía demasiado la obra en este punto, esto se da mediante el remplazo de la última dominante la expansión del periodo (ver tema A en la exposición) por un gesto menos acelerado y por la melodía en el bajo que llena el silencio y une con el puente.”

⁷¹ Orig.: “[...] presenta directamente lo que he marcado como subtema B, ignorando completamente el subtema A.”

⁷² Orig.: “La segunda interrupción resolutive final es dada por la continuidad rítmica sobre la tónica la indicación de matiz piano y la apoyatura cromática que desvía nuestra atención rápidamente permitiendo extender la coda. Finalmente en el anteúltimo compás luego de la resolución den el primer grado en primera posición de la guitarra, si o si se ve la necesidad de presentar el acorde de re más amplio compensando la tensión acumulada previamente.”

4.2. Elementos de virtuosismo

Historicamente, o conceito de virtuosismo⁷³ foi moldado por contextos culturais e estéticos, destacando-se nos séc. XVIII e XIX como uma habilidade técnica extraordinária, frequentemente associada a instrumentos como o piano e o violino que simbolizavam poder e exibicionismo, como nos casos de F. Liszt (1811-1886) e N. Paganini (1782-1840) (Jander, 2001). Entretanto, a guitarra enfrentou desafios nesse cenário: apesar de virtuosos como D. Aguado e M. Giuliani, o instrumento era visto como íntimo e reservado, contrastando com o espetáculo vigoroso dos instrumentos de maior projeção. Ainda assim, guitarristas-compositores procuraram explorar as subtilezas expressivas da guitarra, empregando metáforas orquestrais e gestos musicais que reivindicavam a sua legitimidade como instrumento virtuoso, expandindo os limites de sua percepção artística e cultural (Garrick, 2014). Segundo o autor mencionado anteriormente, “[o]s guitarristas-compositores procuraram tocar com os pontos fortes da guitarra, de maneiras que contrastavam com as metáforas convencionais de poder e violência [...]” (*idem*, p. 2, tradução livre⁷⁴), através de “[...] metáforas orquestrais [...] [que] enfatizaram a capacidade da guitarra [ao] imitar outros instrumentos” (*idem*, tradução livre⁷⁵). Garrick (2014) partilha a opinião seguinte:

[...] guitarristas-compositores Fernando Sor, Dionisio Aguado, Johann Kaspar Mertz e Giulio Regondi, sobre os quais esta exegese se concentra, demonstra[ram] um desejo de legitimar a guitarra na altura em que a própria lutava não apenas para encontrar tração como um instrumento clássico ‘sério’, mas também um lugar entre os instrumentos mais obviamente virtuosísticos. (Garrick, 2014, p. 2, tradução livre)⁷⁶

Apesar de Fernando Sor ser um compositor que nem sempre priorizava o virtuosismo nas suas composições, a *Gran Solo* apresenta diversos elementos dessa característica. Foram selecionados alguns trechos que podem ser considerados de elevada dificuldade técnica, apresentando passagens rápidas com *ligados*, bem como com saltos posicionais e arpejos.

A primeira passagem que apresenta elementos de virtuosismo está situada no final da 2.^a frase do tema principal (comp. n.ºs 32-33). Na Figura n.º 18, é possível identificar o grupo de

⁷³ Def.: Termo que se refere a música praticada através de uma técnica com habilidades extraordinária (Jander, 2001).

⁷⁴ Orig.: “Guitarist-composers sought to play to the guitar’s strengths in ways that contrasted with the conventional metaphors of power and violence [...]”

⁷⁵ Orig.: “[...] orchestral metaphors and emphasised the guitar’s ability to imitate other instruments.”

⁷⁶ Orig.: “[...] guitarist-composers Fernando Sor, Dionisio Aguado, Johann Kaspar Mertz, and Giulio Regondi, all of whom this exegesis focuses on, demonstrating a desire to legitimize the guitar at a time when it struggled not only to find traction as a ‘serious’ classical instrument, but also a place amongst more obviously virtuosic instruments.”

semicolcheias com uma mudança de posição (a nota mi sem destaque), seguido por outro grupo de notas (ornamento) no comp. n.º 33, que adicionam um embelezamento ao tema principal:

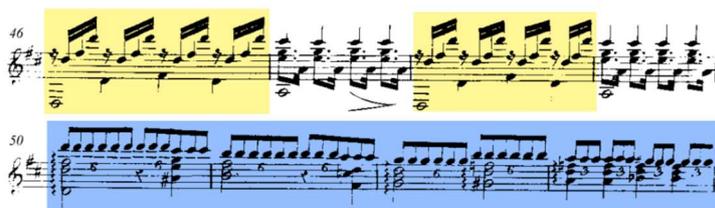
Figura n.º 18: Semicolcheias e ornamento no tema principal (c. 32-33).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Na Figura n.º 19, podemos observar um trecho da ponte entre os temas principais. Nele, Sor utiliza uma sequência de arpejos (comp. n.º 46) em que várias notas são repetidas no registo agudo (comp. n.º 50-53), gerando uma sensação de aceleração progressiva:

Figura n.º 19: Passagem rápida na Ponte (c. 46-53).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Apesar do carácter suave que o 2.º tema principal transmite, também, é possível identificar passagens rápidas (comp. n.º 74) e alternância de cordas soltas e notas pressionadas (comp. n.º 75), como consta na Figura n.º 20:

Figura n.º 20: Semicolcheias no tema secundário (c. 74-77).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Como destacado na Figura n.º 20, Sor volta a utilizar um grupo de semicolcheias (Figura n.º 21) que representam um nível de dificuldade ainda mais alto, em função da abertura da mão esquerda e, também, pela necessidade de se utilizar o polegar da mão direita para executar as colcheias que estão situadas na linha de baixo:

Figura n. ° 21: Elementos de virtuosismo no 2.º tema (c. 88-91).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

A Figura n. ° 22 apresenta uma sequência de arpejos (comp. n.ºs 141-148) em que as duas notas do registo grave podem ser tocadas pelo polegar da mão direita, em simultâneo, seguindo-se os dedos, indicador, médio e anelar:

Figura n. ° 22: Sequencia de arpejos no desenvolvimento (c. 141-148).



Fonte: Meissonier (1825).

Mais adiante (Figura n. ° 23), Sor volta a utilizar semicolcheias com *ligados* (como na Figura n. ° 20) nos comp. n.ºs 141 a 148, embora num registo mais agudo, interrompidas por um compasso de arpejos (comp. n. ° 217):

Figura n. ° 23: Semicolcheias e arpejos no desenvolvimento (c. 213-218).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

A Figura n. ° 24 apresenta uma sequência de arpejos (comp. n.ºs 264-265), presente na parte final da *Gran Solo*, assim como consta na ponte (Figura n. ° 19) e, também, no desenvolvimento (Figura n. ° 22):

Figura n. ° 24: Sequencia de arpejos na *Coda* (c. 264-265).



Fonte: Meissonier (1825).

5. *FANTASIA CONCERTANTE*

De forma geral, o termo *concertante* é descrito como uma música composta para instrumento solista, acompanhado por uma orquestra ou pequeno conjunto de câmara. No séc. XIX, a terminologia *concertante* foi, frequentemente, usada como música de câmara, semelhante a uma forma de *concerto* (Kidd, 2001). Por outro lado, o termo *fantasia* foi adotado ainda durante o renascimento, simbolizando uma composição com características formais e estilísticas livres. No entanto, entre o séc. XVIII e XIX, a *fantasia* passou a ser utilizada pelos compositores, influenciando, também, outras formas musicais, como a *sonata* (Field et al., 2001).

Fernando Sor compôs obras para diversas formações, entretanto, uma obra da sua autoria, para guitarra e orquestra, contribuiria, significativamente, para o enriquecimento da qualidade do repertório *concertante* para guitarra da sua época. Apesar de a referida obra hipotética não ter sido publicada ou, ao menos, encontrada, alguns autores afirmam que Sor compôs uma obra para guitarra e orquestra de cordas. De acordo com Hartdegen (2011), essa obra musical foi apresentada na *Argyll Rooms*, no dia 14 de junho de 1815, quando ele estava em Londres. O concerto foi apresentado por Sor, com o intuito de mostrar novas obras, incluindo uma *Fantasia Concertante* para guitarra espanhola com acompanhamento completo. No seu trabalho, Hartdegen (2011) cita um texto publicado pelo jornal da época de Sor (*Morning Chronicle*):

O Sr. Sor informa respeitosamente a Nobreza, Gentry e os seus amigos, que o seu Concerto de Beneficência está agendado para este dia, 14 de junho, nas Salas *Argyll*, quando será apresentada uma seleção [sic] de Música Vocal e Instrumental. Os seguintes artistas célebres prestarão assistência na ocasião: Sra. Ashe, Sra. Sala, Sr. Ledesma e Sr. Lacy. Líder, Sr. Vaccari; [...]. Durante a noite[,] o Sr. Sor executará uma [*Fantasia*] na Guitarra Espanhola, com acompanhamento completo, e outras duas peças. (*apud* Hartdegen, 2011, p. 223, tradução livre)⁷⁷

Após o concerto, foi publicada, no mesmo jornal, uma crítica sobre a referida atuação pública de F. Sor (17 de Junho de 1815). Sem mencionar a *Fantasia Concertante*, o texto encontrado no jornal é o seguinte:

O Sr. Sor, o célebre intérprete da guitarra espanhola, teve uma reunião bastante elegante e cheia no [*Argyll Rooms*] na noite de quarta-feira, onde deu um esplêndido concerto. O seu talento neste instrumento, que foi tão limitado, até que ampliou os seus poderes, era verdadeiramente requintado, e mostrou como se adapta admiravelmente à voz de uma senhora, pelo efeito de uma ária delicada, finamente cantada por Madame Sala, com o seu acompanhamento de guitarra. Foi universalmente aplaudido. (*apud* Hartdegen, 2011, p.

⁷⁷ Orig.: “Mr. Sor most respectfully informs the Nobility, Gentry, and his friends, that his Benefit Concert is fixed for this day, June 14, at the *Argyll Rooms*, when a choice selection of Vocal and Instrumental Music will be performed. The following celebrated performers will lend their assistance on the occasion: Mrs. Ashe, Mrs. Sala, Mr. Ledesma, and Mr. Lacy. Leader, Mr. Vaccari; at the Piano-forte, Mr. Sor. In the course of the evening Mr. Sor will execute a *Fantasia* on the Spanish Guitar, with full accompaniments, and two other pieces.”

Sobre o concerto na *Argyll Rooms*, Hartdegen (2011, p. 245) constata o seguinte: “[a] minha opinião é que Sor provavelmente tocou *Fantaisie* [Op. 12], posteriormente publicada por Clementi e dedicada a Kalkbrenner [e] que nada teve a ver com a *Fantasia Concertante*” (tradução livre⁷⁹).

Numa outra publicação do *Morning Chronicle*, é citado um concerto que Sor iria dar no dia 19 de Junho de 1815, próximo da sua última apresentação em Londres. É mencionado um *solo* de guitarra, descrito de forma simples. No entanto, de acordo com Hartdegen (2011), essa peça é a *Sonata Prima*, sendo provavelmente a sua primeira apresentação em Londres antes de ser publicada por Meissonnier como *Gran Solo* Op. 14. Dois dias depois (21 de junho de 1815), Sor volta a apresentar a *Sonata Prima*. Entretanto, Hartdegen afirma que “[n]ão podemos ter ideia do que Sor pode ter tocado aqui, mas, dado que foi apenas dois dias depois, pode-se suspeitar que foi uma *Fantaisie* ou o *Grand Solo*” (Hartdegen, 2001, p. 231, tradução livre⁸⁰). De acordo com o mesmo autor (*idem*), uma apresentação, no dia 24 de Abril de 1816, incluiu, novamente, a obra para guitarra e orquestra de cordas, afirmando que “[e]ste terá sido um grande acontecimento para Sor, que tocou uma *Fantasia Concertante* para Guitarra, Violino, Viola e Violoncelo, que infelizmente se perdeu” (Hartdegen, 2011, p. 235, tradução livre⁸¹). No dia 24 de março de 1817, Sor fez o seu 3.º concerto na *Philharmonic Society*, apresentando, desta vez, a *Concertante for Guitar, Violin, Viola and Violoncello*. Uma forte crítica, relacionada à sua apresentação, foi publicada no *Morning Chronicle*:

O Sr. Sor, o surpreendente intérprete da guitarra espanhola, introduziu um [*Concertante*] na atuação desta noite, assistido pela Sra. Spagnoletti, Lindley, etc. O mérito deste artista é hoje tão conhecido. Principalmente[,] nos círculos mais elevados, que pode parecer ocupar desnecessariamente o tempo dos nossos leitores assinalar isso; O Sr. Sor observar que a sua composição lhe granjeou o maior crédito, como um trabalho de tanta ciência quanto os poderes limitados do seu instrumento lhe permitiriam exibir; e sobre o seu modo de o executar, apenas se podia formar uma opinião - era totalmente inimitável. Talvez possa ser uma questão até que ponto esta [*performance*] foi calculada para uma grande sala, e para um concerto que deveria admitir apenas as mais altas espécies de música, e desencorajar aquilo que, embora curioso e altamente engenhoso, é demasiado limitado nos seus meios. Atingir o posto de grandeza na arte? Mas[,] esta questão deveria afetar apenas os Administradores, e não deveria ter sido permitido operar contra um estrangeiro cujos talentos são da mais alta ordem, e cujo menor mérito, como músico, consiste em ele ser

⁷⁸ Orig.: “Mr. Sor, the celebrated performer on the Spanish guitar had a most fashionable and crowded assembly at the *Argyll Rooms* on Wednesday evening, where he gave a splendid Concert. His talent on this instrument, which has been so limited, till he enlarged its powers, was truly exquisite, and he shewed how admirably adapted it is to a lady's voice, by the effect of a delicate aria, finely sung by Madame Sala, with his guitar accompaniment. It was universally applauded.”

⁷⁹ Orig.: “My view is Sor probably played the *Fantaisie* [Op. 12], later published by Clementi and dedicated to Kalkbrenner, which had nothing to do with the *Fantasia Concertante*.”

⁸⁰ Orig.: “We can have no idea what Sor might have played here, but given that it was only two days later, one might suspect that it was a *Fantaisie* or the *Grand Solo*.”

⁸¹ Orig.: “This would have been a big event for Sor, who played a *Fantasia Concertante for the Guitar, Violin, Viola and Violoncello*, which is unfortunately lost.”

intérprete incomparável num instrumento que, afinal, é indigno da sua habilidade geral, embora os seus efeitos sejam singularmente belos numa sala de pequenas dimensões. (citado por Hartdegen, 2011, p. 244, tradução livre).⁸²

Sobre a apresentação da *Fantasia Concertante* para guitarra na *Philharmonic Society*, Jeffery (1977) afirma:

Neste concerto[,] [Sor] tocou um *Concertante* para guitarra e cordas, da sua autoria. Os restantes instrumentistas da peça foram os famosos Spagnoletti (violino), Challoner (viola) e Lindley (violoncelo). Os jornais elogiaram longamente o trabalho e o seu desempenho, embora o *Morning Chronicle* tivesse dúvidas sobre a sua adequação para um grande salão. (p. 52, tradução livre)⁸³

Em Piris⁸⁴ (1989), encontra-se o seguinte esclarecimento sobre as apresentações na *Philharmonic Society*:

Em Londres, Sor é aceite como amigo e membro da recém-criada *Royal Philharmonic Society* onde se difunde a obra de Beethoven. Sor faz um concerto para guitarra espanhola e quarteto de cordas [*Concertante for Guitar and Strings*] na *Royal Philharmonic Society*. (apud Rego, 2012, p. 263)

De acordo com Jeffery (1977), a *Fantasia Concertante para guitarra, violino, viola e violoncelo* que foi apresentada nos dois concertos, provavelmente, seria a mesma obra em ambas as ocasiões. Aquela executada no primeiro concerto, descrita como uma *Fantasia* com acompanhamentos completos, também, poderia ser a idêntica composição.

F. Sor era um compositor prestigiado na sua época onde quer que fosse, embora experienciasse dificuldade ao tentar explorar formações diferentes com a guitarra. Sobre as apresentações da *Fantasia Concertante*, Hartdegen (2011, p. 254) conclui:

Na minha análise dos jornais britânicos que cobriam a música londrina durante o período em que Sor esteve em Londres, tornou-se cada vez mais óbvio que a *Sociedade Filarmónica* tinha atingido um ponto de

⁸² Orig.: “Mr. Sor, the astonishing performer on the Spanish guitar, introduced a *Concertante* into the performance of this evening, assisted by Msrs. Spagnoletti, Lindley, &c. The merit of this artist is now so well known. Particularly in higher circles, that it may seem to be unnecessarily occupying the time of our readers to point it out; but as some marks of disapprobation, from five or six of the company, were manifested at the conclusion of his performance, it is only an act of justice to Mr. Sor to observe, that his composition did him the greatest credit, as a work of as much science as the limited powers of his instrument would allow him to display; and of his mode of executing it only one opinion could be formed—it was altogether inimitable. It perhaps may be a question, how far this performance was calculated for a large room, and for a Concert which should admit only the highest species of music, and discourage that which, though curious and highly ingenious, is too much confined in its means to ever arrive at the rank of greatness in art?, but this question should affect only the Managers, and ought not to have been allowed to operate against a foreigner whose talents are of the highest order, and whose least merit, as a musician, consists in his being a matchless performer upon an instrument, which after all, is unworthy of his general ability, though its effects are singularly beautiful in a room of small dimensions.”

⁸³ Orig.: “At this concert he played a *Concertante* for guitar and strings, of his own composition. The other players in the piece were the famous Spagnoletti (violin), Challoner (viola) and Lindley (cello). The newspapers praised both the work and its performance at length, though the *Morning Chronicle* had doubts about its suitability for a large hall.”

⁸⁴ N.a.: Bernard Piris, autor do livro *Fernando Sor Une Guitarre à L'orée du Romantisme* (1989).

viragem em 1818, com novas prioridades na programação dessa temporada a refletirem os comentários feitos na crítica do *Morning Chronicle* da *Fantasia Concertante* de Sor, executada a 24 de Março de 1817, exigia que “[...] apenas as mais elevadas espécies de música [...]” fossem tocadas nos concertos da Sociedade. (Hartdegen, 2011, p. 254, tradução livre)⁸⁵

Sobre o provável motivo de Sor não ter publicado a *Fantasia Concertante*, Gásson (2003, p. 249) comenta:

O facto de Sor ter escrito a obra para violino solista e não para guitarra, não é estranho. Em Espanha[,] dos finais do séc. XVIII, [uma obra *concertante* para guitarra] era inconcebível, ou pelo menos excêntrico [,] compor uma obra para guitarra [*concertante*] e orquestra [,] sendo que o violino era um instrumento que Sor dominava suficientemente e que tinha muito mais prestígio como instrumento de culto. (Gásson, 2003, p. 249, tradução livre)⁸⁶

⁸⁵ Orig.: “In my examination of the British newspapers covering London music for the period that Sor was in London, it became increasingly obvious that the *Philharmonic Society* had reached a turning point in 1818, with new priorities in the programming for that season reflecting the comments made in the *Morning Chronicle* review of Sor’s *Fantasia Concertante* played on 24 March 1817 that demanded “...only the highest species of music...” be played in the Society concerts.”

⁸⁶ Orig.: “El hecho de que Sor escribiera la obra para violín solista y no para guitarra, no es extraño. En la España de finales del siglo XVIII hubiera sido inconcebible, o cuando menos una excentricidad, componer una obra para guitarra concertante y orquesta, y el violín era un instrumento que Sor dominaba suficientemente y que tenía mucho más prestigio como instrumento culto.”

5.1. *Fantasia Concertante* para Violino, Viola, Violoncelo e Guitarra de A. Gilardino

Baseado no conceito de que a Op. 14 representa um texto musical de caráter principalmente acompanhador, composto para a guitarra integrada num conjunto de música de câmara com instrumentos de arco, o compositor Angelo Gilardino desenvolveu uma adaptação da referida obra e intitulou-a a *Fantasia Concertante on the Gran Solo Op. 14 by Fernando Sor*. A partitura foi publicada pela *Editions Orphée* em formato de trio de cordas com guitarra (vno, vla, cello e guit.). A Figura n.º 25 apresenta o *design* da sua *front cover*:

Figura n.º 25: *Fantasia Concertante on the Gran Solo Op. 14 by Sor* de A. Gilardino.



Fonte: Editions Orphée (2000).

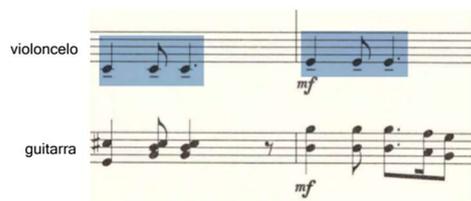
A adaptação de Gilardino manteve-se fiel à estrutura da Op. 14, no entanto, o autor inseriu uma série de indicações adicionais no texto musical, nomeadamente, variações de andamento, dinâmica e sinais de expressão. Também, foram apresentadas algumas modificações do material temático, e.g. os comp. n.ºs 2 e 4, onde o fragmento do motivo n.º 1 (Fig. n.º 4) é exposto (vno [2.º comp.] e vla [4.º comp.]) como uma espécie de imitação ou diálogo (Fig. n.º 26):

Figura n.º 26: Fragmento do motivo n.º 1 (adaptação de Gilardino, c. 1-5).

Fonte: Editions Orphée (2000)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Provavelmente, para dispersar o material temático, apresentado anteriormente apenas pela guitarra, Gilardino optou por simplificar a textura da parte deste instrumento, movendo as notas graves dos seus respetivos acordes para a parte de violoncelo (Figura n.º 27):

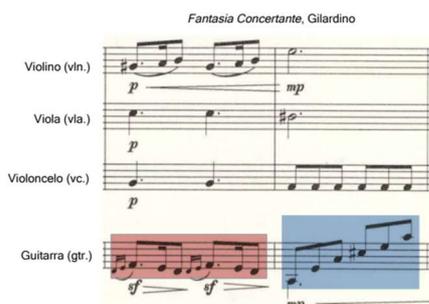
Figura n.º 27: Notas graves na parte de violoncelo (adaptação de Gilardino, c. 2-3).



Fonte: Editions Orphee (2000)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

As Figuras n.º 28a e n.º 28b identificam a mesma técnica composicional, adotada por Gilardino (Fig. 28a). O trio (violino, viola e violoncelo) está a executar o mesmo acorde que antes era executado pela guitarra. Além de permitir uma maior variedade tímbrica, é possível explorar, com sucesso, as indicações de dinâmica e o controlo de expressividade. No comp. n.º 8, Gilardino inseriu um arpejo na parte da guitarra, enquanto, na partitura original da Op. 14, o mesmo era executado em forma de um acorde homofónico, acompanhado pela nota Lá (pedal em *ostinato* na linha de baixo):

Figura n.º 28a: Comparação da textura nas duas versões (adaptação de Gilardino, c. 7-8).



Fonte: Editions Orphée (2000)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Figura n.º 28b: Comparação da textura nas duas versões (partitura de Sor, c. 7-8).



Fonte: Meissonier (1825).

Após a introdução (no comp. n.º 26), o *allegro* inicia com um novo andamento e o motivo n.º 1 é apresentado apenas pela guitarra. Entretanto, no comp. n.º 34, ao iniciar o 2.º período, o tema é repetido em conjunto com o violoncelo e a viola (Figura n.º 29):

Figura n.º 29: Repetição do motivo n.º 1 (adaptação de Gilardino).

The image shows two musical staves for each instrument: Violin (vln.), Viola (vla.), Violoncello (vc.), and Guitarra (gtr.). The first staff is labeled 'c. 26' and the second 'c. 34'. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120. In measure 26, the guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (f) dynamic. In measure 34, the violin, viola, and cello all play the same rhythmic pattern with a forte (f) dynamic.

Fonte: Editions *Orphée* (2000).

O material melódico com as terceiras paralelas do (motivo n.º 2) é apresentado pelo violino e viola, enquanto a guitarra e o violoncelo executam o pedal de oitava em *ostinato*. (Fig. n.º 30):

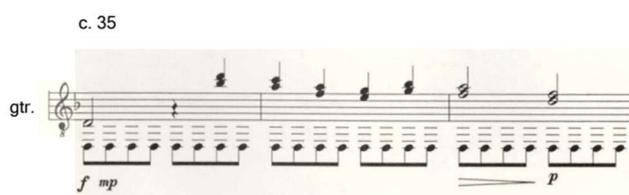
Figura n.º 30: Apresentação do Motivo n.º 2 (adaptação de Gilardino).

The image shows two musical staves for each instrument: Violin (vln.), Viola (vla.), Violoncello (vc.), and Guitarra (gtr.). The first staff is labeled 'c. 27'. The violin and viola play a melodic line with a mezzo-piano (mp) dynamic. The cello and guitar play an octaved pedal point with a forte (f) dynamic.

Fonte: Editions *Orphée* (2000).

Por sua vez, a repetição do motivo n.º 2 (c. 35) com as referidas terceiras paralelas, é atribuído à guitarra, como consta na Figura n.º 31:

Figura n.º 31: Repetição do motivo n.º 2 (adaptação de Gilardino).



Fonte: Editions *Orphée* (2000).

Uma secção da ponte — o que Mariano (2011) chama de *tutti orchestral* — a seguir de uma interrupção rítmica, é construída por Gilardino em forma de arpejos repetidos, mas a suspensão do ritmo é executada pela viola e violoncelo (Figura n.º 32):

Figura n.º 32: Interrupção rítmica (adaptação de Gilardino).

65



vln.

vla.

vc.

gtr.

f mp

Fonte: Editions *Orphée* (2000).

Gilardino introduz o 2.º tema seguindo a mesma logicidade que aplicou no tema principal: primeiro, o tema é apresentado pelo trio de cordas e, posteriormente, é reproduzido pela guitarra como uma espécie de eco. A Figura n.º 33 demonstra o tema apresentado pela primeira vez a partir do comp. n.º 60:

Figura n.º 33: Repetição do 2.º tema (adaptação de Gilardino).

c. 60



vln.

vla.

vc.

gtr.

mp

Fonte: Editions *Orphée* (2000)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Na secção de Desenvolvimento em Ré menor (c. n.º 150), Gilardino apresenta o material temático na guitarra e, posteriormente, no comp. n.º 152, repete o mesmo tema na viola (Fig. n.º 34):

Figura n.º 34: Viola e Guitarra na secção de Desenvolvimento (adaptação de Gilardino).



The image shows a musical score for Viola (vln.) and Guitar (gtr.) in the Development section of Gilardino's Fantasia Concertante. The score is in G minor (one sharp) and 3/4 time. It starts at measure 150. The Viola part begins in measure 152 with a melodic line marked *mp* (mezzo-piano), which is highlighted in blue. The Guitar part begins in measure 150 with a rhythmic accompaniment marked *mp*, which is highlighted in red. The score continues for several measures, with dynamic markings *mp* and *mf* (mezzo-forte) indicated.

Fonte: Editions *Orphée* (2000)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Na parte de Reexposição (A') e, também, na *Coda*, as decisões de Gilardino foram bastante semelhantes com as mencionadas anteriormente. Resumindo, a sua adaptação da obra *Gran Solo* Op. 14 de Sor contém diversas informações extramusicais, mas, durante os cinco últimos compassos da obra (Figura n.º 35), é possível detetar um pequeno fragmento do motivo n.º 1 do tema principal com indicações de *staccato* (alternando entre as partes de violino e viola), causando uma sensação forte de aceleração musical. Em contraste, Gilardino indica acentuações nos *tempi* fortes e finaliza a *Fantasia Concertante* com um *tutti*, em *forte fortissimo* (Fig. n.º 35):

Figura n.º 35: Compassos finais da *Fantasia Concertante* de Gilardino.



The image shows the final measures of the Fantasia Concertante by Gilardino, starting at measure 267. The score is for Violin (vln.), Viola (vln.), Violoncello (vc.), and Guitar (gtr.). The music is in G minor and 3/4 time. The Violin and Viola parts feature a melodic line marked *ff* (fortissimo), which is highlighted in blue. The Violoncello and Guitar parts provide a rhythmic accompaniment marked *ff*. The score concludes with a *tutti* marking and a *fff* (fortississimo) dynamic marking, which is highlighted in red.

Fonte: Editions *Orphée* (2000)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

5.2. *Fantasia Concertante para Guitarra e Orquestra de Cordas de N. Koshkin*

A *Fantasia Concertante* (2006) de N. Koshkin foi concebida na mesma premissa como a adaptação de Gilardino, ou seja, apresentar o texto musical para guitarra a solo, de caráter virtuoso e complementar, num formato em que os instrumentos de arco pudessem assumir o protagonismo através da atribuição dos temas e motivos melódico-rítmicos de Sor, alcançando um contraste tímbrico e de articulação (verdadeiro *legato*) relativamente ao instrumento solista e ampliando, dessa forma, o caráter musical da Op. 14. No caso de Koshkin, a diferença principal, comparativamente com a versão de Gilardino, é a escolha do conjunto de guitarra *concertante* e orquestra de cordas, provavelmente, com intuito de evidenciar, ainda mais, o alto nível de virtuosidade da obra de Sor. Numa entrevista, realizada pela revista russa *Гитарист* (*Guitarist*), N. Koshkin exprime o seguinte relativamente à sua visão da referida obra de Sor: “Cada vez que [a] ouvia, tinha uma sensação muito estranha [...] até que surgiu uma hipótese curiosa[,] [f]oi sugerido que o *Gran solo* [seria] [uma] parte de guitarra[,] sobrevivente da fantasia de Sor para guitarra [clássica] e orquestra” (Bojko, 2006, p. 28, tradução livre⁸⁷). O mesmo autor ainda acrescenta:

Antes, eu não entendia a razão de haver tantos momentos na Grand Solo Op. 14 de Fernando Sor que pareciam [um mero] acompanhamento, pelo que decidi complementar esta peça com uma parte orquestral. Nele, tentei manter as características estilísticas de Sor e deixar a parte da guitarra quase inalterada. A única coisa que todos precisamos compreender é que existem várias edições da parte de guitarra. Para o meu trabalho, usei a edição Dionisio Aguado. Tomei como base [uma versão] que combinei com várias outras edições por uma questão de virtuosismo. Isso significa que criei a parte de guitarra mais virtuosa que, obviamente, soa melhor em conjunto com uma orquestra. (*idem*, tradução livre)⁸⁸

Como já foi referido, a adaptação de Koshkin apresenta características de conjunto musical distintas em relação ao arranjo de Gilardino. A Figura n.º 36 demonstra o início da partitura de Koshkin, onde é possível observar um pequeno motivo melódico-rítmico que se repete, passando por cada instrumento da orquestra (com exceção do contrabaixo):

⁸⁷ Orig.: “Каждый раз, как я его слушал, возникало очень странное ощущение — до тех пор, пока не всплыла одна любопытная гипотеза. Существует предположение, что Grand solo — это уцелевшая партия гитары из написанной Сором «Фантазии» для гитары с оркестром.”

⁸⁸ Orig.: “Раньше я не понимал, почему в Grand solo существуют протяженные места чистого сопровождения, то есть когда ничего не происходит, а гитара просто играет аккомпанемент. В результате возникла идея написать свою партию оркестра к этому Соло. Я постарался написать в стиле Сора — сохранить стилистические особенности, при этом оставив партию гитары почти такой, какая она есть. Единственно, что нужно отметить, — существует несколько редакций гитарной партии. Так вот, здесь основой послужила редакция Агуадо. Я взял его за основу, скомбинировал и добавил кое-что из нескольких других вариантов в угоду виртуозности. То есть сделал гитарную партию максимально виртуозной, что, разумеется, лучше слушается в сочетании с оркестром.”

Figura n.º 36: Compassos iniciais da *Fantasia Concertante* de N. Koshkin.

The image shows the initial measures of the piece 'Fantasia Concertante' by N. Koshkin. The score is for a guitar and a string quartet. The guitar part is marked 'Adagio' and starts with a forte (*f*) dynamic. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) are also marked 'Adagio' and start with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Red boxes highlight specific passages in the string parts across measures 1, 2, and 3.

Fonte: Edition Margaux (2006)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

A Figura n.º 36 evidencia, também, que a parte da guitarra é muito similar à versão original de Sor. De acordo com a mencionada entrevista de Koshkin, realizada por S. Bojko (2006), a sua intenção era preservar a parte da guitarra e, apenas, acrescentar as partes dos outros instrumentos da orquestra de cordas (comparar figuras n.º 37a e 37b). Sobre a falta de liberdade em fazer modificações, Koshkin constata: “Até um certo ponto, isto é ainda mais difícil porque, quando se compõe sozinho, não se está limitado em nada e aqui existem moldes bastante rígidos — há uma parte de guitarra que precisa de ser assinada pela orquestra” (Bojko, 2006, p. 28, tradução livre⁸⁹):

Figura n.º 37a: O início da *Fantasia Concertante* de Koshkin (c. 1-8).

The image shows the beginning of the piece 'Fantasia Concertante' by N. Koshkin. The top staff is the guitar part, marked 'Fantasia Concertante (Koshkin)' and starts with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is the string quartet part, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The string part includes a dynamic marking of mezzo-piano (*mp*) towards the end of the excerpt.

Fonte: Edition Margaux (2006).

⁸⁹ Orig.: “Какой-то степени это даже еще сложнее, потому что когда пишешь от себя, ты ни в чем не ограничен, а здесь довольно жесткие рамки — есть партия гитары, под которую надо подписать оркестр.”

Figura n.º 37b: O início da *Gran Solo* Op. 14 de F. Sor (c. 1-8).



Fonte: Meissonier (1825).

Na introdução da obra, Koshkin expõe o fragmento do motivo n.º 1 logo após ele ser apresentado pela guitarra, no entanto, o mesmo é repetido em duo (vla/cello e vno 1/vno 2), através da técnica composicional de imitação, exceto para o contrabaixo que, mais adiante (comp. n.º 13) executa o mesmo motivo junto com a guitarra (Figura n.º 38):

Figura n.º 38: Fragmento do motivo n.º 1 (adaptação de Koshkin, c. 11-15).

Fonte: Edition Margaux (2006)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Adiante, na secção de exposição (A), Koshkin utiliza um motivo melódico-rítmico com características semelhantes a um fragmento que aparece no final da 2.ª frase do 1.º período do tema principal da Op. 14 (comp. 32) [Figura n.º 39a]. Na parte inferior (Figura n.º 39b), está o comp. n.º 26 da adaptação de Koshkin, no qual o referido motivo é apresentado pelos violinos 1 e 2 (o início da secção *Allegro*):

Figura n.º 39a: Fragmento original de *Gran Solo* Op. 14 de F. Sor (c. 32).



Fonte: Meissonier (1825)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Figura n.º 39b: Fragmento apresentado pelos Violinos (adaptação de Koshkin).

Fantasia Concertante (Koshkin)

[2] Allegro

Violino

Fonte: Edition Margaux (2006)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Ainda mais adiante (comp. n.º 55), o mencionado fragmento das Fig.^s n.º 39a e n.º 39b é utilizado, repetidamente, em sequência, no final da secção de Ponte, desta vez, por parte dos violinos (Figura n.º 40), causando uma instabilidade antes da chegada da secção composta na tonalidade de dominante (Lá Maior):

Figura n.º 40: Fragmento no final da secção da Ponte (adaptação de Koshkin).

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fonte: Edition Margaux (2006)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Relativamente à estrutura do texto musical da Op. 14, como foi dito antes, Koshkin deixou a parte da guitarra quase intacta. No entanto, a frase que se inicia no comp. n.º 50 e decorre até o comp. n.º 53, passou a ter um compasso a mais. A Figura n.º 41 demonstra a diferença entre a versão de Sor (ver Fig. n.º 10) e a parte da guitarra na *Fantasia Concertante* de Koshkin:

Figura n.º 41: Adição de compasso (adaptação de Koshkin).

Fantasia Concertante (Koshkin)

c. 50

Guitarra

Violino

Fonte: Edition Margaux (2006)[adaptado por A. Medeiros, 2025].

Ao longo de toda a adaptação de Koshkin, é possível notar que o próprio conservou o material original da Op. 14, acrescentando uma textura sonora diferente através do uso da

orquestra de cordas. Esse facto é, particularmente, evidente na Figura n.º 42, que contém um excerto da secção de Desenvolvimento (B), com a orquestra a preencher a camada harmónica e a ampliar a acentuação do ritmo executado pela guitarra:

Figura n.º 42: Textura orquestral no Desenvolvimento (adaptação de Koshkin, c. 155-158).



Fonte: Edition Margaux (2006).

Outro exemplo da criatividade de Koshkin encontra-se no final da secção de Reexposição (A'). Numa parte que evoca o motivo n.º 2 do tema principal, Koshkin opta por ornamentar o motivo melódico aplicando uma série de pequenos *legati a due* em colcheias, em vez de optar pelo uso original da sequência de terceiras paralelas em semínimas (Figura n.º 43). A ideia poderia ser explicada pela justaposição do motivo n.º1 — que contém uma pequena e rápida *appoggiatura* melódica, em *legato* (lá-sol#; ré-do#; fá#-mi#), em simultâneo, com o n.º 2 (Figura n.º 43):

Figura n.º 43: *Legati a due* (adaptação de Koshkin).



Fonte: Edition Margaux (2006).

Relativamente à especificidade do texto musical da *Gran Solo Op. 14* de Sor, N. Koshkin conclui: “[...] [A]cho que é uma das melhores partes de guitarra já escritas, porque, quando combinada com [a textura de] uma orquestra, soa incrivelmente bonita e natural” (Bojko, 2006, p. 29, tradução livre⁹⁰).

⁹⁰ Orig.: “[...] я считаю, что это одна из лучших партий гитары, когда-либо написанная вообще, потому что в сочетании с оркестром это звучит необыкновенно красиво и очень естественно.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação demonstrou a especificidade do texto musical da obra *Gran Solo* Op. 14 de Fernando Sor, apontando para as suas características que suscitam dúvidas sobre a autenticidade da sua instrumentação original. Além disso, foram consultadas e apresentadas as referências bibliográficas das fontes que indicam que os documentos históricos recolhidos durante a estadia de Sor em Londres, na verdade, provam a existência de uma obra perdida para guitarra e quarteto de cordas do referido autor, um fator adicional que amplia as dúvidas sobre a finalidade da Op. 14.

A falta de informações e a perda de registos musicais históricos tornam o presente estudo inconclusivo, embora apontem atenção a questões específicas relativamente ao repertório original de Sor, à obra em si só, às adaptações/versões, às apresentações em Londres, etc. A análise técnico-interpretativa e formal procurou explorar a relação entre o texto musical de Sor e a mencionada *Fantasia Concertante*, apresentada por parte de F. Sor na Inglaterra. Foi demonstrado que o material temático usado não apresenta autonomia melódica, encontrada, frequentemente, nas sonatas da época clássico-romântica. Além disso, foi detetado um número considerável de excertos extensos da Op. 14 que somente apresentam a textura harmónica em forma de uso abundante de acordes arpejados, homofónicos, repetidos ou figurados ritmicamente e de formas distintas. Porém, a respetiva textura musical de Sor revela um exemplo de virtuosismo exemplar para guitarra e o seu repertório da época, o que, novamente, levanta possibilidade sobre o seu uso como acompanhamento *concertante* na obra em formato de música de câmara. Algumas figurações harmónicas provam o alto nível do domínio técnico de guitarra que Sor possuía e, de facto, comprovam a opinião dos críticos de época que opinavam sobre as suas atuações (*vd.* Capítulo V).

Embora a hipótese fulcral deste trabalho tenha sido sugerida por diversos autores — *e.g.* N. Koshkin afirma, firmemente, que acredita que a Op. 14 seria parte de uma obra dedicada à música de câmara (na entrevista realizada por Bojko [2006], o próprio manifesta a sua crença de que a *Gran Solo* fizesse parte de uma obra de conjunto musical alargado e que, lamentavelmente, a sua partitura tinha sido perdida) — as evidências concretas são insuficientes para sustentar tal afirmação de forma conclusiva. Por outro lado, Gilardino cria a sua versão de *Fantasia Concertante*, mas, admite, de forma um pouco assustada — no final da publicação de *Fantasia* — que não partilha, completamente, a ideia de que, concretamente, a partitura da *Gran Solo* seja a parte da guitarra solista, integrante da hipotética *Fantasia*.

Não sendo possível apresentar uma conclusão definitiva entre a ligação da obra *Gran Solo* e a *Fantasia Concertante*, o presente trabalho propõe para que o respetivo tema continue a ser abordado em futuros estudos que possam apresentar factos relevantes emergentes. Recomenda-se, também, a realização de uma pesquisa musicológica mais aprofundada nos registos históricos de Londres, ligados à atividade de F. Sor, no sentido de detetar rastros da obra perdida de Sor para guitarra e quarteto de cordas.

Por fim, o presente trabalho pretende contribuir construtivamente para a discussão futura sobre a obra *Gran Solo* Op. 14 de Fernando Sor e da sua relação com todas as suas versões, adaptações e edições, estimulando futuras pesquisas para o enriquecimento da investigação científica que aborda o referido tema de autenticidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Affonso, G. de C. B. (2005). *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*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo, São Paulo. Acedido em Out. 30, 2023, disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001463180>
- Aguado, D. (1849). *Gran Solo de Sor para Guitarra*. [Partitura]. Madrid: Benito Campo.
- Alves, F. D. (2005). *Estudos de Sor e Brouwer: Uma abordagem comparativa de demandas técnicas*. [Artigo do Curso de Mestrado]. UFRGS, Porto Alegre. Acedido em Nov. 11, 2023, disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4990>
- Alves, J. (2015). *The History of the Guitar, Its Origins and Evolution*. [Doctoral Thesis]. Marshall University, Huntington. Acedido em Nov. 20, 2023, disponível em: https://mds.marshall.edu/music_faculty/19
- Balfagón Folgado, A. (2022). *Fernando Sor: Música y pensamiento*. Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Acedido em Out. 30, 2023, disponível em: <http://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/159706>
- Bojko, S. (2006). Entrevista com o compositor e guitarrista Nikita Koshkin. *Guitarist [Fumapucm]*, 2, 26–38. Acedido em Jun. 6, 2024, disponível em: <https://guitarists.ru/nomera-zhurnala/105-2006-god-2>
- Butt, J. (2001). *Authenticity*. Grove Music Online. Acedido em Jun. 12, 2025, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>
- Dudeque, N. (1994). *História do Violão*. Editora da UFPR.
- Fallows, D. (2001). *Allegro*. Em Grove Music Online. Acedido em Jun. 25, 2024, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606>
- Field, C., Helm, E., & Drabkin, W. (2001). *Fantasia*. Grove Music Online. Acedido em Jun. 29, 2024, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>
- Garrick, J. (2014). *The Intimate Virtuoso: The Guitar, the Rhetoric of Transformation, and Issues of Spectacle in Music by Fernando Sor, Johann K. Mertz, and Giulio Regondi*. [Master Thesis]. Victoria University of Wellington, New Zealand. Acedido em Jan. 24, 2025, disponível em: <https://doi.org/10.26686/wgtn.17007544.v1>
- Gässer, L. (2003). *Estudios sobre Fernando Sor*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Gilardino, A. (2000). *Fantasia Concertante on the Gran Solo Op 14 by Fernando Sor for Violin Viola Violoncello & Guitar*. [Partitura]. Editions Orphée.
- Gimeno, J. (2014). *Fernando Sor Guitar Sonatas*. Ediciones Eudora S.L, Madrid. Acedido em Abri. 6, 2024, disponível em: https://eudorarecords.com/wp-content/uploads/1401_Booklet.pdf
- Grout, D. J., & Palisca, C. (2007). *História da música ocidental* (Latino, A., Trad., 5.ª ed.). Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Gradiva. Acedido em Abr. 4, 2024, disponível em: <http://archive.org/details/groutpaliscahistoriadamusicaocidental> (Trabalho Original Publicado em 1988)
- Hartdegen, K. (2011). *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar: History, Bibliography and Context*. [Doctoral Thesis]. University of Auckland, New Zealand. Acedido em Abr. 7, 2024, disponível em: <https://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/11142>
- Heartz, D., & Brown, B. (2001). *Galant*. Grove Music Online. Acedido em Jun. 29, 2024, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010512>
- Ivanović, D. (2015). *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal*. [Tese de Doutorado]. Departamento de Música, Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora. Repositório Universidade de Évora. Acedido em Abr. 6, 2024, disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/33853>

- Jander, O. (2001). *Virtuoso*. Grove Music Online. Acedido em Jan. 28, 2025, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029502>
- Jeffery, B. (with Internet Archive). (1977). *Fernando Sor: Composer and guitarist*. Tecla Editions; Acedido em Out. 22, 2023, disponível em: <http://archive.org/details/fernandosorcompo0000jeff>
- Jeffery, B. (2023). Sor's Grand-Solo: From Seven Strings to Six. *Soundboard: The Journal of the Guitar Foundation of America* 49, 4, 6–11. Acedido em Abr. 28, 2024, disponível em: <https://tecla.com/wp-content/uploads/2024/01/Jeffery-article-on-Grand-Solo-in-sb-49.4-Dec-2023.pdf>.
- Kidd, R. (2001). *Concertante*. Grove Music Online. Acedido em Jun. 30, 2024, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006241>
- Koshkin, N. (2006). *Fantasia Concertante*. [Partitura]. Edition Margaux.
- Maia Nogueira, H. (2017). *Grand Solo Op.14 & Rondo Op2. N3: The Sonority of the Classical Era*. [Doctoral Thesis]. University of Nevada, Las Vegas. Acedido em Out. 23, 2023, disponível em: <https://doi.org/10.34917/10986009>
- Mangsen, S., Irving, J., & Griffiths, P. (2001). *Sonata*. Grove Music Online. Acedido em Jun. 29, 2024, disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>
- Mariano, F. (2011). *Análisis del Gran Solo op. 14 de Fernando Sor*. Acedido em Out. 20, 2023, disponível em: <https://bibliotecadelaguitarra.com/es/articulo/251/analisis-del-gran-solo-op-14-de-fernando-sor.html>
- Newman, W. (1963). *The sonata in the classic era*. University of North Carolina Press.
- Orosco, M. (2014). A versão de Dionisio Aguado para Gran Solo op. 14, de Fernando Sor: Uma revisão crítica evidente. *Revista Vórtex*, 2, 62–73. Acedido em Out. 13, 2023, disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.1.448>
- Ortolan, E. T. (1998). *História da Música: Do canto gregoriano à eletroacústica*. Editora Gráfica Conquista.
- Piris, B. (1989). *Fernando Sor: Une guitare à l'orée du romantisme*. Aubier.
- Rego, E. S. do. (2012). *Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de Seis árias escolhidas de A flauta mágica de Mozart: Uma abordagem estético-analítica*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo, São Paulo. Acedido em Nov. 23, 2023, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06032013-160229/>
- Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Company.
- Schoenberg, A. (1996). *Fundamentos da composição musical* (Seinman, E., Trad). São Paulo: Edusp. (Trabalho Original Publicado em 1967)
- Sor, F. (ca. 1810). *Dos allegros para guitarra a solo*. [Manuscrito]. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal. Acedido em Abr. 15, 2024, disponível em: <https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31216>
- Sor, F. (ca. 1810). *Sonata Prima pour la Guitare*. [Partitura]. Paris: Journal de musique étrangère, pour la Guitare ou Lyre.
- Sor, F. (1825). *Gran Solo Opera 14*. [Partitura]. Toulouse: Meissonier.
- Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The Guitar and its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University Press.
- Vasques, J. L., & Gloeden, E. (2016). *Fernando Sor e a guitarra do séc. XIX: aspectos estilísticos*. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte. Acedido em Out. 13, 2023, disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002790818.pdf>
- Wade, G. (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. Mel Bay Publications.
- Yates, S. (2003). The Guitar Sonatas of Fernando Sor: Style and Form. *Estudios sobre Fernando Sor*, 447–492, Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Acedido em Abr. 6, 2024, disponível em: https://www.stanleyyates.com/s/Sor_Sonatas-pe99.pdf
- Zanon, F. (2004). *A Arte do Violão*. [Registo áudio]. Radio Cultura FM de São Paulo. Acedido em Abr. 1, 2024, disponível em: <http://aadv.atspace.com/index.html>