EUSIEL SILVA DO REGO

Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de
***Seis árias escolhidas de A flauta mágica* de Mozart:**
uma abordagem estético-analítica

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

EUSIEL SILVA DO REGO

**Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de
Seis árias escolhidas de A flauta mágica de Mozart:
uma abordagem estético-analítica**

Dissertação apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como requisito
para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Processos de criação
musical

Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden

CMU-ECA-USP

Agosto de 2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Rego, Eusiel Silva do

Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de Seis árias escolhidas de A flauta mágica de Mozart: uma abordagem estético-analítica. / Eusiel Silva do Rego. – São Paulo: E. S.Rego, 2012.
287 p. : il.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Edelton Gloeden

1. Transcrição musical. 2. Violão. 3. Fernando Sor Op. 19. 4. A Flauta mágica. 5. Teoria tópica. 6. Análise musical. I. Gloeden, Edelton, orientador. II.Título.

CDD 21. Ed. – 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: REGO, Eusiel Silva do

Título: Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de *Seis árias escolhidas de A flauta mágica* de Mozart: uma abordagem estético-analítica

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. _____ INSTITUIÇÃO: _____

JULGAMENTO: _____ ASS.: _____

PROF. DR. _____ INSTITUIÇÃO: _____

JULGAMENTO: _____ ASS.: _____

PROF. DR. _____ INSTITUIÇÃO: _____

JULGAMENTO: _____ ASS.: _____

À professora Marília Pini;
Ao professor Ricardo Rizek (*in memoriam*);
A minhas filhas Lorena e Sofia,
pelo amor pueril que dedicam à sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Edelton Gloeden, pelo incentivo, amizade e paciência.

À Profa. Dra. Susana Igayara, pelas valiosas sugestões e críticas.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho, por me ter apresentado à Teoria Tópica.

A minha esposa Gisele C. Batista Rego pela paciência, dedicação e revisão.

A Adélia Issa, pela amizade e diálogo.

A minha mãe Eunice Silva do Rego e ao meu pai Adolfo Lira do Rego (*in memoriam*).

RESUMO

Este trabalho visa abordar conceitos estéticos, musicais e históricos (relacionados à época do Iluminismo) que envolvem as transcrições para violão “*Six Airs Choisis de l’Opéra de Mozart: “Il flauto magico, arrangés pour guitare”* Op. 19 do compositor e violonista espanhol Fernando Sor (1778-1839), publicadas entre os anos de 1823 a 1825, em Londres, e baseadas em árias de *A flauta mágica* K620 (1791) de Mozart. O processo de transcrição empreendido por Fernando Sor exigiu, inclusive por necessidades históricas (aproximadamente 35 anos separam essas obras), uma mudança de concepção da escritura instrumental, pois, para Sor, tratava-se de verter a essência de um pensamento musical concebido no meio operático e apresentá-lo sob o conceito sonoro de um instrumento solo emergente, como foi o caso do violão no final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. Assim, do ponto de vista instrumental, elementos como textura, estilo de acompanhamento e conceito de condução de vozes, para citar apenas alguns aspectos, sofreram mudanças de concepção, resultando muitas vezes quase em uma nova composição e, até mesmo, outra percepção da forma musical, porque, acima de tudo, o elemento dramático-literário está ausente.

Palavras-chave: Fernando Sor, Transcrição musical, Violão, *A flauta mágica*, Pseudocontraponto, *Die Zauberflöte*, Tópicos Musicais, Análise Musical.

ABSTRACT

This paper aims at addressing the aesthetic, musical and historical concepts (related to the Enlightenment) that involve the guitar transcriptions “*Six Aires Choisis de l’Opéra de Mozart: “Il flauto magico, arrangés pour guitare”* Op. 19 by Spanish composer and guitarist Fernando Sor (1778-1839), published between the years 1823 to 1825, in London, and based in Mozart’s *Die Zauberflöte* k620 (*The Magic Flute*). The transcription’s process undertaken by Fernando Sor required, even for historical purposes (the compositions were created 35 years apart), a change in the concept of instrumental writing. For Sor, it was a question of translating the essence of the musical thought conceived in an operatic way and presenting it under a sonorous concept of an emerging, solo instrument as had been the case of the guitar in the late 18th century and in the first decades of the 19th century. From the instrumental perspective, therefore, elements such as texture, style of accompaniment and the voice leading concept, to name but a few, have undergone conceptual changes, often resulting almost in a new composition and even a different perception of the musical form since, above all, the elements of drama and literature are absent.

Keywords: Fernando Sor, Music Transcription, Classical Guitar, *The Magic Flute*, Pseudo-Counterpoint, *Die Zauberflöte*, Musical Topics, Musical analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 TRAJETÓRIAS DE FERNANDO SOR A PARTIR DE 1800.....	30
FIGURA 2 MAPA DA EUROPA EM 1810	31
FIGURA 3 O ASTRO SOLAR NO CENTRO (COMO TÔNICA) – NICOLAU COPÉRNICO	39
FIGURA 4 CARICATURA: WILLIAM PITT SENTADO À MESA COM NAPOLEÃO	40
FIGURA 5 EXEMPLO EXTRAÍDO DO ORIGINAL DE MOZART (<i>BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN</i>).....	54
FIGURA 6 A DINÂMICA BEMOL-SUSTENIDO: UM PRINCÍPIO ORGANIZADOR DOS AFETOS TONAIIS	69
FIGURA 8 PLANO FORMAL DA <i>MARSCH DER PRIESTER</i>	76
FIGURA 9 GRADE ORQUESTRAL DA <i>MARSCH DER PRIESTER</i> E O <i>SOTTO VOCE</i>	79
FIGURA 10 A MELODIA DA <i>MARSCH DER PRIESTER</i>	80
FIGURA 11 A TRANSCRIÇÃO DE SOR	81
FIGURA 12 TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO, MOLITOR E SOR – COMPASSO 11	83
FIGURA 13 SUSTENTAÇÃO DE NOTA LONGA NA VOZ MAIS AGUDA.	84
FIGURA 14 DOMINANTE DA DOMINANTE.....	85
FIGURA 15 SOR, CODA - SEQUÊNCIA, IMITAÇÃO E ACELERAÇÃO DO RITMO HARMÔNICO	88
FIGURA 16 AS PAUSAS COMPASSOS 23-4: ESTATISMO E REFLEXÃO INTERIOR	90
FIGURA 17 SOL - RÉ / LÁ - MI – 5 ^{AS} PARALELAS DIRETAS EM SOR.....	91
FIGURA 18 – EVITANDO O PARALELISMO DE QUINTAS	92
FIGURA 19 COMPASSO 16, MOVIMENTO CONTRÁRIO EM SOR.....	94
FIGURA 20 COMPASSO 16, MOVIMENTO PARALELO EM MOZART	94
FIGURA 21 DOMINANTE DA DOMINANTE.....	95
FIGURA 22 SOR, MOTIVO COMPASSO 7	95
FIGURA 23 SOR, MOTIVO COMPASSO 27 NA CAP	96
FIGURA 24 <i>FAUXBOURDON</i> E A DESCIDA FRÍGIA (LÁ-SOL-FÁ-MI).....	97
FIGURA 25 INTERMITÊNCIA DE 5 ^{AS}	99
FIGURA 26 O ACORDE DE PREPARAÇÃO E O TÓPOI “CHAMADA DE TROMPA” ESCRITO POR SOR	103
FIGURA 27 ACORDE INTRODUTÓRIO EM MOZART	104
FIGURA 28 <i>LA CHASSE DU JEUNE HENRI</i> DE MEHUL, FRASE INICIAL	105
FIGURA 29 A MELODIA <i>BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN</i> DE MOZART	107
FIGURA 30 RESOLUÇÃO DA 7 ^a DE DOMINANTE	110
FIGURA 31 PERFIL MELÓDICO ESTREITO DE <i>BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN</i>	110
FIGURA 32 COMPASSO 16-7: AFIRMAÇÃO DA TÓPICA MARCIAL	112
FIGURA 33 <i>FUGGITE O VOI BELTÁ FALLACE</i> DE SOR.....	112
FIGURA 34 TRANSFORMAÇÕES MELÓDICAS MOZART-SOR	112
FIGURA 35 A PASSAGEM <i>ER FEHLTE</i> (“ELE ERROU”), A FIGURA <i>PASSUS DURIUSCULUS</i>	114
FIGURA 36 DESCIDA DE 3 ^{AS} NA ORGANIZAÇÃO TONAL DO DUO DOS SACERDOTES.....	116

FIGURA 37 FALSA RELAÇÃO CROMÁTICA, COMPASSO 15-6	117
FIGURA 38 PARTITURA <i>TERZETT</i> , COMPASSOS 1-8. DOBRAMENTO VOZ I/VIOLINO II E O RITMO DE SICILIANA	123
FIGURA 39 FRAGMENTO <i>DIPLOMA OF THE FREEMASONS OF BORDEAUX</i> - FRANÇOIS BOUCHER (1703–1770)	124
FIGURA 40 FRAGMENTO <i>DIPLOMA OF THE FREEMASONS OF BORDEAUX</i>	124
FIGURA 41 A TRANSCRIÇÃO <i>GIU FAN RITORNO I GENÏ AMICI</i>	128
FIGURA 42 PRINCÍPIO TONAL SUSTENIDO-BEMOL	132
FIGURA 43 NEUTRALIZAÇÃO EM <i>FUGGITE O VOI BELTÁ FALLACE</i> PARA VIOLÃO DE F. SOR	133
FIGURA 44 PRINCIPAIS TONALIDADES MAIORES USADAS POR SOR EM SUA OBRA PARA VIOLÃO	134
FIGURA 45 VIOLÃO LACOTE, 1828, SEIS CORDAS SIMPLES	135
FIGURA 46 ESQUEMA INTERNO DO TAMPO (5 BARRAS). LACOTE, USADO A PARTIR DE 1819	136
FIGURA 47 INTRODUÇÃO MOZART/SOR, IDEALIZAÇÃO DA NATUREZA	138
FIGURA 48 UMA SENTENÇA MODELO NA INTRODUÇÃO DE SOR	138
FIGURA 49 TRIO VOCAL DOS MENINOS – ANTECEDENTE (TÔNICA) DO PERÍODO	139
FIGURA 50 TRIO VOCAL DOS MENINOS – CONSEQUENTE (DOMINANTE) DO PERÍODO	140
FIGURA 51 CONSEQUENTE. SEGMENTOS DE UM COMPASSO E RETROGRADAÇÃO	140
FIGURA 52 <i>SIX DIVERTIMENTOS</i> Op.1 n° 3 EM RÉ MAIOR. CONCEPÇÃO A TRÊS VOZES COM INTERVALOS DE 3 ^ª	144
FIGURA 53 SOR, <i>GIU FAN RITORNO I GENÏ AMICI</i> , c.17-24	144
FIGURA 54 <i>DOUZE MENUETS</i> Op.11 N° 11	144
FIGURA 55 Op.6 n° 8	144
FIGURA 56 DIAGRAMA <i>TERZETT</i> : (I – V – DESENVOLVIMENTO COM VARIAÇÕES – V – I)	145
FIGURA 57 <i>DAS KLINGET SO HERRLICH</i> , REDUÇÃO E TRANSPOSIÇÃO PARA CLAVE DE SOL	150
FIGURA 58 TRANSCRIÇÃO DE SOR, <i>O DOLCE HARMONIA</i> , SEÇÃO 1	155
FIGURA 59 RETARDOS E APOJATURAS NA MELODIA DE <i>O DOLCE HARMONIA</i> EM F. SOR	156
FIGURA 60 SOLUÇÃO IDIOMÁTICA DE SOR EM <i>DAS KLINGET SO HERRLICH</i> , COMPASSO 6	157
FIGURA 61 <i>O DOLCE HARMONIA</i> - SONS HARMÔNICOS NATURAIS E A IMITAÇÃO DO <i>GLOCKENSPIEL</i>	158
FIGURA 62 SONS REAIS E RESULTANTES NA SEGUNDA SEÇÃO DE <i>O DOLCE HARMONIA</i>	160
FIGURA 63 MOTIVO DO SILVO	161
FIGURA 64 APRESENTAÇÃO DA SENTENÇA DA ÁRIA n°2 DE PAPAGENO	161
FIGURA 65 MATTEO CARCASSI (1792-1853) Op.24. <i>AIR DES MYSTÈRES D'ISIS VARIE</i> FOR GUITAR	162
FIGURA 66 <i>DAS KLINGET SO HERRLICH</i> DE PROSPER BIGOT. PARIS: 1822	162
FIGURA 67 ÁRIA PAMINA/PAPAGENO	166
FIGURA 68 SENTENÇA DE 8 COMPASSOS	167
FIGURA 69 CHAMADA E QUINTAS DE TROMPA (TÓPICO DE CAÇA), TRANSPOSTA PARA SOL MAIOR	168
FIGURA 70 IDEIA BÁSICA (I.B) DO CÂNONE	169
FIGURA 71 MÓDULO DO CTP INVERSÍVEL À OITAVA DETERMINA A INVERSÃO HARMÔNICA	170
FIGURA 72 TRANSCRIÇÃO <i>SE POTESSE UN SUONO &C</i> DE SOR – DUO DE PAMINA E PAPAGENO	171
FIGURA 73 MOTIVO EM ESTILO <i>PORTATO</i> DE PAMINA E A SOLUÇÃO DE SOR	172
FIGURA 74 PARALELISMO DE DÉCIMAS	175
FIGURA 75 SALTO DE 6 ^a EM SOR	178
FIGURA 76 ALTERNATIVAS AO SALTO DE 6 ^a	178

FIGURA 77 TRANSPOSIÇÃO 8ª ABAIXO DO ORIGINAL DE SOR PARA FACILITAR A COMPARAÇÃO	179
FIGURA 78 <i>CHOR DER PRIESTER</i> , COMPASSOS 1 A 10	189
FIGURA 79 ASPECTOS DA PRIMEIRA FRASE, COMPASSOS 1-6.....	189
FIGURA 80 SOR TRANSCRIÇÃO, COMPASSOS 12, 13 E 14	191
FIGURA 81 UM ESBOÇO RÍTMICO DO <i>CHOR DER PRIESTER</i>	193
FIGURA 82 <i>CHOR DER PRIESTER</i> , c.11 A 19. C. 18, COLUNA DE HARMONIA NOS SOPROS	194
FIGURA 83 <i>CHOR DER PRIESTER</i> , COMPASSOS 20 A 30	196
FIGURA 84 <i>CHOR DER PRIESTER</i> , COMPASSOS 31 A 42	196
FIGURA 85 SIMETRIA DAS SEÇÕES	198
FIGURA 86 COLUNA DE HARMONIA – <i>COUER: GRAND ISI GRAND'OSIRI</i> DE SOR	204
FIGURA 87 ARTICULAÇÃO DO <i>SF</i> (F)	210
FIGURA 88 <i>COUER: GRAND ISI GRAND'OSIRI</i> , COMPASSOS 10 A 18 – ESCANSÃO MELÓDICA DO <i>IMBROGLIO</i>	213
FIGURA 89 TRANSCRIÇÃO DE SOR DO <i>CHOR DER PRIESTER</i> – <i>COUER: GRAND ISI GRAND'OSIRI</i>	214

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 SEIS ÁRIAS DAS CENAS ESCOLHIDAS POR SOR	47
TABELA 2 DUETO DOS SACERDOTES.....	103
TABELA 3 TRIO DOS MENINOS	121
TABELA 4 RELAÇÃO DAS TONALIDADES COM AS CORDAS SOLTAS NO OP. 19.....	130
TABELA 5 TEXTO <i>DAS KLINGET SO HERRLICH</i> DO LIBRETO DE <i>A FLAUTA MÁGICA</i>	155
TABELA 6 DUO PAMINA E PAPAGENO	166
TABELA 7 - CORO DOS SACERDOTES	187
TABELA 8 ORGANIZAÇÃO MOTÍVICA NO <i>CHOR DER PRIESTER</i> – SEÇÃO 1	199
TABELA 9 ORGANIZAÇÃO MOTÍVICA NO <i>CHOR DER PRIESTER</i> – SEÇÃO 2	200

LISTA DE ABREVIATURAS

c. – compasso

C.H. – Coluna de Harmonia

Cad. – Cadência

CAI – Cadência Autêntica Imperfeita

CAP – Cadência Autêntica Perfeita

CTP – Contraponto

D_D (H) – Dominante da Dominante

F.M. – *A flauta mágica*

FF – *fortíssimo*

i.b – Ideia básica

i.c – Ideia contrastante

ii – grau diatônico (menor)

HH – grau alterado

VH – grau alterado

SATB – Soprano, Alto, Tenor e Baixo

SC – semicadência

Seq. – Sequência

Sfz – *sforzato*

V⁵⁺ – quinto grau com quinta aumentada

V_T – tonicização da dominante

V_A – indica que a dominante não está tonicizada. Não configurando uma região, é apenas um V grau

D^D_D – Dominante da dominante da dominante ou o V_I

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 FERNANDO SOR: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E ESTÉTICA	27
1.1 TRAJETÓRIAS DE SOR: ESPANHA, FRANÇA, INGLATERRA, RÚSSIA	29
1.2 FORMAÇÃO DE SOR NA ESPANHA, ESTÉTICA ILUMINISTA E A REVOLUÇÃO FRANCESA	31
1.3 A NECESSIDADE DE UM CENTRO ILUMINADO E O “FIM” DE UMA HUMANIDADE	35
1.4 A ARTE DRAMÁTICO-MUSICAL NA ESPANHA E A ESTÉTICA ILUMINISTA DE <i>A FLAUTA MÁGICA</i> ...	40
1.5 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE <i>A FLAUTA MÁGICA</i> E O OP. 19 DE FERNANDO SOR.....	46
1.6 ESTÉTICA INSTRUMENTAL DE FERNANDO SOR	49
1.7 SOR E ASPECTOS ESTÉTICOS DE <i>A FLAUTA MÁGICA</i>	51
1.8 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DAS TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO OP. 19 DE SOR.....	53
1.9 A TRANSCRIÇÃO COMO INTERPRETAÇÃO E ARGUMENTAÇÃO POÉTICA	59
1.10 APRESENTAÇÃO DA TEORIA TÓPICA: UMA CONTRIBUIÇÃO À INTERPRETAÇÃO	63
1.11 QUALIDADES TONAIIS (<i>KEY QUALITIES</i>).....	65
1.12 QUALIDADES TONAIIS E A TEORIA DAS CORDAS SOLTAS	69
2 MARSCH DER PRIESTER / ÁRIA Nº 1 – MARCHE RELIGIEUSE	73
2.1 MARSCH DER PRIESTER: SIMBÓLICA E IMITAÇÃO DOS INSTRUMENTOS	77
2.2 SOR, A TRANSCRIÇÃO EM DÓ MAIOR	82
2.3 DIFICULDADES EDITORIAIS	99
3 BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN / ÁRIA Nº 2 FUGGITE O VOI BELTÁ	
FALLACE 101	
3.1 ALGUMAS PROPOSIÇÕES PARA ANÁLISE	105
3.2 REPETIÇÃO DE NOTAS EM <i>BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN</i>	108
3.3 A TRANSCRIÇÃO <i>FUGGITE O VOI BELTÁ FALLACE</i> DE SOR.....	111
3.4 O COMPASSO 16: FECHAMENTO COM O TÓPICO DE MARCHA	114
4 TERZETT / ÁRIA Nº 3– GIU FAN RITORNO I GENÏ AMICI	119
4.1 A CENA DO <i>TERZETT</i>	120
4.2 PRESENÇA PICTÓRICO-PASTORAL NA MÚSICA DO <i>TERZETT</i>	121
4.3 ELEMENTOS DA TRANSCRIÇÃO DE SOR	126
4.4 SOR, A TEORIA DAS CORDAS SOLTAS E A ESCOLHA DAS TONALIDADES NO OP. 19	129
4.5 ALGUNS ELEMENTOS FORMAIS DO TERZETT OU <i>GIU FAN RITORNO I GENÏ AMICI</i>	136
4.6 SOR: O SISTEMA DE TERÇAS E SEXTAS E A CONSTRUÇÃO A TRÊS VOZES.....	141
5 DAS KLINGET SO HERRLICH / ÁRIA Nº 4 – O DOLCE HARMONIA	147
5.1 OP. 9 E 19 DE SOR E O TEMA <i>DAS KLINGET SO HERRLICH</i>	151

5.2	A TRANSCRIÇÃO <i>O DOLCE HARMONIA</i> DE SOR	155
5.3	O MOTIVO DE CINCO NOTAS, A IMITAÇÃO DO GLOCKENSPIEL E OS SONS HARMÔNICOS	158
5.4	A SEÇÃO EM HARMÔNICOS DE SOR	159
5.5	O MÉTODO DE SOR COMO FONTE PARA EXECUÇÃO DE SUA MÚSICA PARA VIOLÃO	163
6	<i>KÖNTE JEDER BRAVE MANN / ÁRIA Nº 5 – SE POTESSE UN SUONO & C</i>	165
6.1	A TRANSCRIÇÃO <i>SE POTESSE UN SUONO & C</i> DE SOR: ESTRUTURA E IDIOMATISMO	170
7	<i>CHOR DER PRIESTER/ O ISIS UND OSIRIS – ÁRIA Nº 6 – COEUR: GRAND ISI</i>	
	<i>GRAND’OSIRI</i>	183
7.1	SIMETRIAS DAS SEÇÕES DO <i>CHOR DER PRIESTER</i>	198
7.2	DESCRIÇÃO MOTÍVICA DE UNIDADES FORMAIS DE UM COMPASSO	198
7.3	A TRANSCRIÇÃO DE SOR: COMPROMISSO ENTRE IDIOMATISMO E ORIGINAL	203
	CONCLUSÃO	215
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	221
	APÊNDICE - CRONOLOGIA DE FERNANDO SOR	235
	ANEXO 1 <i>MARSCH DER PRIESTER</i>	277
	ANEXO 2 <i>BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN – DUETT</i>	278
	ANEXO 3 <i>TERZETT</i>	279
	ANEXO 4 <i>DAS KLINGET SO HERRLICH</i>	280
	ANEXO 5 <i>KÖNTE JEDER BRAVE MANN</i>	281
	ANEXO 6 <i>CHOR DER PRIESTER</i>	282
	ANEXO 7 <i>GLUCK-ALCESTE - MARCHA CENA III ATO 1</i>	283
	ANEXO 8 <i>MARCHE DES PRÊTRES - SIMON MOLITOR</i>	284
	ANEXO 9 <i>MARSCH - MATTEO BEVILACQUA 1772-1849</i>	285

INTRODUÇÃO¹

Todos sabemos que o Sr. Sor ampliou o domínio do violão, e que ele orientou aquele instrumento ao seu destino natural em fazê-lo um instrumento de harmonia. [...] o senhor Sor escreveu para o violão como nenhum outro havia escrito antes dele e como poucos compositores estarão aptos a escrever [...] mas talvez em nenhuma destas composições alguém ache tais qualidades notáveis como na peça que estamos discutindo [Op. 54]. Uma introdução ampla e [...] tão forte como deve ser se fosse escrita para orquestra” [F. Fétis ao comentar o Op.54 de Sor] (Jeffery, 1994, p.91, tradução e grifo nosso)

O comentário que entrecortamos do crítico musical François-Joseph Fétis² (1784-1871) parece suficiente – em que pesem suas últimas palavras conotarem um sentimento pouco favorável à guitarra – para apresentar Fernando Sor (1778-1839), dispensando mais comentários sobre sua proficiência violonística. Com isso, provavelmente Fernando Sor seja atualmente, completada a primeira década do século XXI, o compositor violonista do Classicismo musical mais bem conceituado na história da música europeia. Sua obra tem sido estimada por apreciadores do instrumento e musicistas, pesquisadores e estudiosos, estejam ou não ligados ao universo acadêmico.

Apesar da virtualmente inexistente literatura em língua portuguesa dedicada à análise de sua obra e ao estudo de seu estilo como compositor e didata, e mesmo de estudos voltados a sua rica biografia, a qualidade do conjunto de sua obra para violão (sem incluir os diversos gêneros líricos dramáticos revisitados pelo compositor durante sua carreira artística) é indiscutivelmente de alto padrão técnico e musical e disso sucede a admiração dedicada por setores da moderna musicologia e da atividade artística a seu trabalho.

A insuficiente abordagem teórica de sua obra didática como matéria auxiliar na educação técnica e musical do violonista iniciante pode ser notada nos primeiros anos nas escolas de música (e acreditamos que isso também se reflita nas universidades brasileiras), onde os estudantes parecem ter apenas um contato empírico e superficial com sua obra didática mais elementar. Seu *Introduction à l'Etude de la Guitare* Op.60, (1837), por exemplo, introduz o violonista principiante a melodias e pequenas peças de inegável valor

---

¹ Optamos pela normatização do texto da pesquisa conforme a norma International Organization for Standardization (ISO).

² Fétis foi autor do *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* (1835).

musical, constituindo um importante legado para apreciação estética, formal e composicional do violão do século XIX, além de seu inigualável valor didático.³

Sor foi um compositor de grande acuidade musical, inquietude artística e de vida itinerante. Sua formação polifônica – entregue ainda muito jovem a uma educação monástica e iniciático-religiosa na Abadia de Santa Maria de Montserrat, na Cataluña (onde estudou órgão e exerceu a função de primeiro violino) – despertou-lhe, para toda a vida, a disposição espiritual necessária ao estudo e a propensão natural à atividade pedagógica.

Em 61 anos de uma vida mais ou menos errante (e disso decorre a dificuldade dos estudiosos em precisar datas e número de opus, por exemplo), o compositor deslocou-se da conservadora Espanha à França iluminista revolucionária, depois à Inglaterra – centro industrial e financeiro da época –, passando rapidamente por centros culturais e musicais europeus como Postdã, Berlim, Viena e Varsóvia, fixando-se em Moscou e São Petersburgo e, por fim, retornando a Paris, no final da década de 1820, em sua última fase, onde morreu em 1839. Conforme Muñoz (1965), Sor falava e escrevia em, no mínimo, cinco idiomas.

Em seus 35 anos de Espanha, sua complexa vida de artista “ilustrado” foi marcada por paradoxos sociopolíticos e culturais (Gásser, 2010) que pareceram determinar sua heterogênea produção musical (diversidade de gêneros): internato em Montserrat; contato com a ópera italiana de Cimarosa, Paisiello, Cherubini e Sarti, entre outros, que exerceu grande influência sobre a aristocracia espanhola ilustrada da segunda metade do século XVIII; sua estadia na Casa da Duquesa de Alba (patrocinadora de Goya), que o tomou sob generosa proteção permitindo a Sor dedicar-se ao estudo do piano e ao acesso à música de Joseph e Michael Haydn, Pleyel e Boccherini; seu fundamental contato com a obra para guitarra do compositor e guitarrista italiano Federico Moretti (1765-1838); seus estudos de engenharia na Academia Militar de Matemàtiques de Barcelona e o contato com ilustres maçons; as atividades e patentes adquiridas como militar revolucionário na Guerra de Independência espanhola (1808-14) e as lutas contra as invasões napoleônicas contribuíram para sua maturidade intelectual e musical, “inscrita nos cânones do classicismo” (Gásser, 2010). Em 1813, Sor decidiu abandonar definitivamente a Espanha, exilando-se em Paris.

---

³ Simultaneamente, devemos acrescentar sua coleção de obras didáticas, Op.6 (1815), Op.29, Op.31, Op. 35 e Op.44, além do *Método* de 1830 (OPHEE e SAVINO, 1997, p.5). No *Méthode pour la Guitare* de 1830, escrito em estilo enciclopédico, Sor combina princípios da estética do Classicismo, teoria e observação empírica, criando, provavelmente, a primeira proposta de sistematização científica de uma teoria da técnica instrumental, que só será reconhecida por estudiosos na segunda metade do século XX (consulte CARLEVARO, 1979 e ESCANDE, 2005).

Sua produção artística na fase espanhola inclui música de cena, óperas, melodramas, *tonadillas*, motetos, cantatas, *seguidillas* (música de câmara para piano ou violão e voz), além do gênero sinfônico. Sua música para guitarra desse período inclui Fantasias, Variações, Divertimentos, Sonatas, conjuntos de Minuetos como o *Deux thèmes varies et douze menuets* Op.11 (Jeffery, 1996). Durante seu período em Londres, entre 1815 a 1823, Sor parece ter vivido seus melhores anos como compositor, professor e concertista. É desse período as primeiras publicações de suas transcrições *Six Aires Choisis de l'Opéra de Mozart: Il flauto magico*, Op. 19 (1823-5).

Após 1823, Fernando Sor deixa Londres e viaja com a bailarina e diretora do *Ballet* da ópera de Moscou, Felicitè Hullin, fixando-se em São Petersburgo e prestando serviços como mestre de música da corte do tsar Alexandre I. Essa é a fase de sua grande produção de música para balé, entre os quais o balé pantomima *Hercule y Omphale* (1826) cuja introdução foi elogiada por especialistas por sua construção polifônica. Após 1826-7, Sor retorna a Paris fixando sua última residência. Dedicar-se, nessa última fase, ao violão e à produção de obras didáticas.

A recuperação da obra para violão de Fernando Sor ocorreu somente na primeira metade do século XX, aproximadamente cem anos após sua morte, com o violonista-intérprete e compositor espanhol Andrés Segovia (1893-1987), além da contribuição de outros destacados violonistas dessa geração, como Miguel Llobet (1878-1938) e o violonista e musicólogo espanhol Emilio Pujol (1886-1980), ligados à escola violonística do também espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) (Gloeden, 1996).

Entre as décadas de 1970 a 1990, foi publicada por Brian Jeffery edição *fac-símile* da obra completa de Sor para violão, além de edições de música para piano ou violão e voz como as *Seguidillas boleras*. Entretanto, apesar de importantes, tais edições, geralmente em inglês, trazem pouquíssima investigação analítica.

Atualmente, sua música tem sido gravada por importantes intérpretes. Tais gravações constituem fonte de referência histórica e estética sobre a produção violonística de fins do século XVIII e primeira metade do século XIX.⁴

---

⁴ O selo Naxos realizou gravações da obra completa para violão de F. Sor com diversos intérpretes. Algumas gravações e estreias mundiais comemorativas, por exemplo, como sua ópera de juventude em três atos, *Il Telémaco nell'isola di Calipso*, foram encenadas e gravadas no início século XXI, em Barcelona, em virtude dos 200 anos de seu nascimento (Edicións Albert Moraleda, 1997).

Na esfera acadêmica, outros dois trabalhos de pesquisa mais focados em análise, citados por Jeffery (1994), foram encontrados por nós em bancos de teses de universidades norte-americanas, após pesquisas feitas por meio do convênio entre o Sistema Integrado de Bibliotecas (SIBI-USP) e a Sociedade Americana de Musicologia. São eles:

1) Sasser, W. G. *The guitar works of Fernando Sor*. The University of North Carolina, Ph.D, 1960.

2) Calvet, C. P. *Structure and development in the one-movement guitar sonatas of Fernando Sor.*, M. A. Fullerton: California State University, 1992.

Descrição dos capítulos

Nossa pesquisa sobre as transcrições *Six Airs Choisis de l'Opéra de Mozart*: Il flauto magico, Op. 19 está assim organizada:

No Capítulo 1, com o intuito de localizar o leitor, abordaremos aspectos históricos e estéticos contextuais que consideramos relevantes ao conjunto da obra e vida de Fernando Sor, especialmente em sua conexão com o estilo clássico e os relevantes ideais que impulsionaram o Século das Luzes.

O marco estético dramático e ilustrado de *A flauta mágica* k620 de Mozart norteou grande parte de nossa pesquisa, fornecendo elementos necessários para que pudéssemos comprovar a pertinência das transcrições para violão de Sor à luz da estética clássica. Elementos aparentemente coadjuvantes, como o temperamento igual, a fixação do conceito de tonalidade no século XVIII – presença do paradigma heliocêntrico na música – ofereceram suporte aos ideais Iluministas e à Revolução Francesa e Industrial. A atribuição simbólica das tonalidades e o debate estético em torno da *Querelle des Buffons*, foram, entre outros, fatores decisivos que contribuíram para o nascimento do Romantismo, concomitantemente ao surgimento da vida urbana industrializada do século XIX na Europa. Ainda no Capítulo 1 iniciamos uma discussão sobre a prática da transcrição musical enquanto interpretação e apresentamos brevemente aspectos da teoria tópica, relevante ferramenta atual de análise musical. Finalizamos com uma abordagem sobre as Qualidades Tonais (*Key Qualities*) e uma teoria das cordas soltas, aplicável às transcrições de Sor.

No Capítulo 2, constam análises estético-formais da *Marsch der Priester* de *A flauta mágica* – tema de Abertura do Segundo Ato de Mozart e a transcrição *Marche Religieuse* de Fernando Sor. Dedicaremos uma passagem ao tema da imitação e à simbólica dos instrumentos no contexto de *A flauta mágica* em conformidade com a proposta de F. Sor em

seu *Méthode pour la Guitare* de 1830. Comentaremos também, sobre a transcrição *Marche Religieuse*, passagens que envolvem problemas pertinentes à execução e à digitação ao violão, além de abordarmos alguns elementos tópicos. No final, encontra-se uma breve abordagem a respeito das dificuldades editoriais à época da publicação das transcrições Op. 19 de Sor.

No Capítulo 3, passaremos à análise estético-formal de *Bewahret euch vor Weibertücken* ou *Fuggite o voi beltá fallace*. Verificaremos comparativamente soluções propostas por Mozart no original e o tratamento dado por F. Sor ao contexto violonístico. Adentraremos em uma análise melódico-formal sobre elementos estruturais, tópicos e fraseológicos. Uma vez mais tentaremos enriquecer o contexto dramático musical à luz dos ideais estéticos do Iluminismo e das valiosas contribuições dadas por musicólogos e estetas como A. Salazar, S. Kunze e J. Chailley, C. Rosen, E. Pujol, E. Fubini, e E. Souriau. Entendemos que a pluralidade analítica presente em nossa pesquisa tenha sido reflexo, e correspondido, à própria “constelação” de significados implícitos em *A flauta mágica*.

No Capítulo 4, abordaremos o *Terzett* em Lá maior de Mozart e a transcrição *Giu fan ritorno i Genj amici* de F. Sor. Nesse Trio dos Meninos, enveredaremos um pouco na temática pictórico-pastoral; faremos uma análise formal e retomaremos a teoria das cordas soltas e das características tonais (abordadas no Capítulo 1) em todas as seis transcrições de Sor com o intuito de aproximar o leitor e o violonista do problema da escolha das tonalidades contextualizadas na música do período clássico. Elegemos esse capítulo para essa discussão porque a transcrição *Giu fan ritorno i Genj amici* de Sor constitui a primeira de três árias do conjunto Op. 19 que estão na mesma tonalidade. Aproveitaremos, assim, tal particularidade em nossa abordagem. Selecionaremos também, nesse Capítulo, exemplos retirados da obra de Sor que ilustram um recurso basilar de sua escritura violonística e de seu estilo de acompanhamento à luz do conceito composicional a três vozes e do pseudocontraponto.

No Capítulo 5, além de mantermos a análise tópica e estético-formal e o método comparativo entre original e transcrição, observaremos também alguns elementos do processo de transcrição sobre o tema *Das klinget so herrlich* de Mozart e *O dolce harmonia* composto por F. Sor. Além de tratar de fatos históricos correlacionados ao tema (aproximadamente 35 anos separam as duas obras), observamos uma mudança de concepção da escritura instrumental de Sor que faz uso dos sons harmônicos não apenas como elemento auxiliar da transcrição, mas como elemento independente e, expressivamente, idiomático, envolvido pelo contexto simbólico do personagem Papageno. Observamos ainda a presença desse elemento (dos sons harmônicos), porém, de forma auxiliar no contexto musical de *Giu fan ritorno i Genj amici* (o Trio dos Meninos, Capítulo 4) e no *Coeur: Grand Isi grand’Osiri*, Ária nº 6 de Sor, Capítulo 7.

No Capítulo 6, o duo Pamina-Papageno, *Könte jeder brave Mann* (uma melodia *Coral in G*) transcrito por Sor sob o título *Se potesse un suono &c* são discutidos sob o tópico *learned* (culto), utilizado por Mozart. Abordaremos também características do estilo *Freistimmigkeit* (pseudocontraponto) na transcrição de Sor e o que, possivelmente, teria motivado o compositor a escolher determinadas soluções idiomáticas. Manteremos a análise tópica e estético-formal como disciplinas norteadoras para a análise do estilo de Mozart-Sor tendo como base o método de comparação entre original e transcrição.

No Capítulo 7, examinaremos o *Chor der Priester* ou *Coeur: Grand Isi grand'Osiri*, uma transcrição do gênero coral e orquestra para violão. Em nossa análise, pela característica religiosa desse tema, intentaremos convergir algumas tendências analíticas: formal, retórico-melódica, tópica e estrutural a partir das unidades motivicas. Novamente, acompanharam-nos aqui, além dos já citados anteriormente, musicólogos como R. Monelle, D. Bartel, K. Geiringer, R. Landon e L. Ratner, W. Caplin, entre outros. Abriremos ainda uma discussão sobre a postura de Sor que parece ter estabelecido, para essas transcrições, um “compromisso entre idiomatismo e original”. Finalizaremos com uma análise baseada em um método de escansão melódica.

No Apêndice, elaboramos uma Cronologia que montamos desde o início das pesquisas. Longe de querer configurar uma pesquisa histórica criteriosa e completa (pois nos faltariam subsídios para tal), nosso intuito foi localizar o leitor no profuso quadro histórico, estético, científico e cultural dos anos 1778 (ano de nascimento de Sor) a 1839 na Europa. E notamos que nosso compositor violonista pareceu viver no limite de um mundo e no começo de outro, o Romantismo. Sor teve educação clássica do século XVIII, mas foi contemporâneo de Beethoven e Schubert e viu nascerem as primeiras editoras e o comércio de música no século XIX. Autores como E. Hobsbawm e M. Shafer situam aproximadamente essa época como a era em que convergiram decididamente as forças formadoras da sociedade capitalista e urbana, da cultura de massas e dos processos de mecanização da vida. Para autores como Gässer (2010), o “[...] itinerário humano e geográfico [de Fernando Sor] é complexo” e serviria de tema a “uma novela histórica ou um roteiro cinematográfico”.

Nos anexos, encontram-se cópias das partituras do original de Mozart e outras que complementam as análises. Já as partituras das transcrições de Fernando Sor encontram-se no corpo da pesquisa.

1 FERNANDO SOR: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E ESTÉTICA

A vida do compositor e violonista espanhol Fernando Sor (1778-1839) pode ser traçada paralelamente às grandes transformações pelas quais passou a Europa no último quartel do século XVIII e primeira metade do XIX: uma história marcada por guerras, por violentas turbulências sociais e revoluções globais, cujos centros mais importantes de irradiação do pensamento ilustrado⁵ foram Paris e Londres, aproximadamente entre os anos de 1780 a 1840.

Este é o período central da história da Europa (situado entre o Antigo Regime, o sistema monárquico-feudal⁶ e a moderna sociedade industrial e capitalista) para o qual convergiram todos os grandes movimentos ideológicos e propagaram-se as mais diversas ondas e tendências transformistas do pensamento humano ensaiados desde os séculos XVI e XVII, tanto no âmbito das ciências, da filosofia e da religião, quanto nos movimentos sociopolíticos, nas artes e nos conceitos estéticos. A própria concepção de estética, apresentada pela primeira vez no ano de 1750 por Alexander G. Baumgarten (1714-1762), por exemplo, refletia já um profundo deslocamento do entendimento das relações seculares entre arte e ciência, estando a primeira colocada como objeto passível do conhecimento sensível. Para Baumgarten, a percepção já seria uma forma de conhecimento (*cognotio*) (Dahlhaus, s. d., p.16). Segundo Fubini (2001, p.15-6), o conceito de estética musical surge como disciplina apenas no século XIX com o livro *Do belo musical* (1854), de Eduard Hanslick.

Os violentos processos levados a cabo pela Revolução Francesa de 1789 configuraram, para o Antigo Regime, um desarranjo em suas instituições e no modelo aristocrático vigente, acompanhados por uma “silenciosa” e ininterrupta transformação econômico-industrial e científica em curso na Inglaterra.⁷

---

⁵ Rouanet (1987, p.28) considera que “ilustração” deveria designar uma “corrente de ideias que floresceu no século XVIII” e “iluminismo é uma tendência trans-epocal”.

⁶ Hobsbawm (1977) considera Antigo Regime tudo que se contrapõe às conquistas burguesas no período da Revolução Francesa.

⁷ Em países como Áustria, a instabilidade revolucionária vinda da França foi diluída pelas reformas iluministas levadas a cabo pelo imperador José II (considerado um déspota esclarecido). O clima na década de 1780 em Viena era de liberdade intelectual, tolerância religiosa e, com o fim da pena de morte e a abolição do trabalho infantil, permitiu que muitas das ideias racionalistas chegassem à casa do homem comum (o camponês transformado em cidadão). Entretanto as reformas iluministas de José II recuaram violentamente após as guerras turcas e após os eventos da Queda da Bastilha em 1789 em Paris. Maria Antonieta, irmã de José II, foi guilhotinada meses após seu marido Luís XVI, pelos revolucionários franceses em Paris (LANDON, 1996, p.78-80).

Na Espanha monárquica dos reis da Dinastia dos Bourbons de fins do século XVIII e início do XIX, Fernando Sor viveu durante 35 anos vindo a refugiar-se finalmente em Paris, em 1813. Como grande parte da juventude ilustrada de sua época, Sor esteve sob o ímpeto ideológico revolucionário, muitas vezes luminoso e heroico, por vezes obscuro e trágico – da figura mítica de Napoleão Bonaparte, um “soldado com dons esplêndidos”, além de um “intelectual suficientemente completo” (Hobsbawm, 1996, p.52). Admirador de Rousseau e dos ideais iluministas, Bonaparte, símbolo do herói romântico, foi reverenciado por pensadores e artistas ilustres como Goethe e Beethoven (Cooper, 1996).

A secular estrutura feudal que governava a Espanha e a Península Ibérica no século XVIII fora marcada por estados políticos despóticos que, além de constantes guerras de conquista nas colônias americanas, ostentavam em seus territórios a intolerância político-social e uma brutal opressão oficial patrocinada pela Inquisição (que, no caso da Espanha, foi extinta apenas no ano 1843), além de constantes ameaças de invasão pela França revolucionária. Paradoxalmente, no bojo ideológico das invasões, para muitos jovens esclarecidos como Sor, acenava-se com a promessa de um novo mundo, de uma república liberal ilustrada e burguesa alicerçada nos moldes da experiência da revolução iluminista e libertária francesa (Fuentes, 1988), baseadas no trinômio “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, que, para Hobsbawm (1977, p.262), expressavam, desde o ponto de vista social, mais uma disparidade que uma unidade ideológica.⁸

Conforme Fuentes (1988, p.22), “monarquia, inquisição, ordem estatal e regime feudal eram instituições inalteráveis” e oficiais na Espanha de Sor, aprovados desde os postulados do reformismo ilustrado oficial e instaurados por Carlos III, um déspota esclarecido.

Com o tempo, a entrada de obras da moderna filosofia francesa foi tornando-se mais fluida, mesmo sendo muitas delas condenadas pela Inquisição. Entre seus leitores figuram ministros, magistrados, renomados da Espanha, catedráticos, estudantes... e clérigos.⁹ Bibliotecas públicas e privadas guardavam as obras mais representativas do pensamento ilustrado, inclusive as de pensadores materialistas [...] Não obstante, os autores preferidos do público espanhol eram, com diferenças, Rousseau e Voltaire.¹⁰ (Fuentes, 1988, p.18, tradução nossa)

---

⁸ Em seus primeiros anos, a Revolução Francesa foi “aplaudida e celebrada em toda a Europa. Só quando o Terror mostrar o seu rosto a adesão moral que havia provocado deixará de ser incondicional” (VALCÁRCEL, 2005, p.12).

⁹ Muitos clérigos eram ilustrados e praticavam a “estética racionalista” e, ao contrário do que se pensa, eram teólogos iluministas (ibidem).

¹⁰ A política anti-iluminista adotada no reinado de Carlos IV (1788-1808), sucessor de Carlos III, visava principalmente eliminar os livros (SCHILLING, 1989).

O que, possivelmente, Sor tenha vislumbrado como homem ilustrado e convencido dos ideais progressistas para a Espanha, tenha sido o que nunca efetivamente veio a ocorrer durante os anos que se seguiram e nem mesmo em seus últimos anos de vida, quando escreveu (provavelmente de Paris) uma carta ao rei absolutista espanhol Fernando VII, suplicando anistia política e a concessão de direito para poder retornar a sua terra natal.¹¹ Sor morreu como expatriado.¹² Conforme a pesquisadora Encina Cortizo (In: Gásser, 2010, p.313), o Romantismo em voga na Europa só penetrou na Espanha após a morte de Fernando VII em 1833, graças à anistia aos exilados políticos.

Em sua fase na Espanha e após a saída do Monastério de Montserrat,¹³ Sor engaja-se na carreira militar de forma atuante e torna-se um defensor dos ideais revolucionários, compondo diversos hinos e canções cívico-patrióticas. Para Olcina (In: Gásser, 2010, p.73-80), suas canções refletem a “agonia do Antigo Regime”.¹⁴

1.1 Trajetórias de Sor: Espanha, França, Inglaterra, Rússia

O traçado a seguir indica os deslocamentos e percursos de F. Sor pelo continente europeu a partir de Barcelona (sua cidade natal) com datas aproximadas, baseados em dados fornecidos por B. Jeffery (1994) e B. Piris (1998), em que é possível estimar o tempo de permanência em cada centro europeu.

Sor deslocou-se em 1813 a Paris, fugido da Espanha (para onde jamais voltaria), onde fixou residência por aproximadamente dois anos. Entre 1815 e 1826, o compositor se fixaria em Londres até 1823, partindo, nesse mesmo ano, em uma viagem a Moscou e São Petersburgo em uma companhia de Balé, passando rapidamente por Berlim e Varsóvia. O compositor violonista voltará a fixar-se definitivamente na capital francesa por volta de 1826,

---

¹¹ Esta carta foi editada por Jeffery (1994, p.106). Sor também remeteu ao rei de Espanha, Fernando VII, a abertura de seu balé *Hercule e Omphale*, estreado na Rússia em 1826. Consulte também nosso Apêndice, Cronologia, anos 1814, 1823 e 1826.

¹² Os afrancesados – dentre os quais militavam alguns dos últimos ilustrados (adeptos da revolução francesa) – consideravam os fatos ocorridos no levante do *Dois de Maio* de 1808 uma revolta popular funesta, mas que, como sabemos hoje, seu desenvolvimento levou à Guerra de Independência da Espanha (FUENTES, s.d., p.26).

¹³ Ver Apêndice, Cronologia, anos 1778 a 1813.

¹⁴ Canções cívico-patrióticas e marchas militares, obras como a *Marselhesa* (1792) e o antigo Hino Nacional austríaco (1797) composto por Joseph Haydn – e adaptado para o violão por Sor (1997, p.25, Op. 6 nº 10; JEFFERY, 1996) – são uma conhecida mostra da postura ideológica e nacionalista associada a um lucrativo mercado musical em vigor especialmente na França e no eixo anglo-saxão. Conforme Hobsbawm (1977, p.278), o *boom* da música e da literatura, como artes mais populares, atinge a classe média dos países mais desenvolvidos.

permanecendo ali até sua morte. Para mais detalhes sobre a vida itinerante de F. Sor, consulte nosso Apêndice, Cronologia.

Não apontamos outras diversas viagens realizadas pelo compositor, sendo algumas delas na condição de militar patenteado do Exército espanhol, estando por vezes à frente de batalha, como, por exemplo, uma ida a Portugal (um estado “hostil a Napoleão”) em 1801, época em que, sob pressão da França, o Exército espanhol invadiu aquele país e onde o compositor conheceu o futuro general José de San Martín, libertador da Argentina.¹⁵ Ao retornar a Madri, no ano de 1804, Sor compõe o melodrama¹⁶ sinfônico *La Elvira portuguesa*.¹⁷

Figura 1 Trajetórias de Fernando Sor a partir de 1800

No mapa político de 1810 a seguir, é possível observar, por exemplo, a disposição dos estados sob o domínio bélico ideológico francês e o alinhamento político da Europa naquele período. A Espanha está sob controle de Napoleão.

¹⁵ Consulte Apêndice, Cronologia, anos 1778 e 1801.

¹⁶ “Antigamente, as peças puramente instrumentais das óperas eram marchas, danças, tempestades, ruídos bélicos etc., que se destinavam a descobrir ou acompanhar uma ação exterior; mas Rousseau quis que a orquestra sublinhasse, comentasse ou refletisse a ação interna e também, adicionalmente, a psicologia do personagem” (SUBIRÁ, 1953, p.519, tradução nossa). Tal seria o conceito dramático rousseauiano e o modelo incipiente de uma nova estética da expressão fornecida pela *scène lyrique* do melodrama *Pigmalion* (1762) e *Le devin du village* (1752) de J. Rousseau e que veremos manifestar-se em sua plenitude na música de ópera de Mozart.

¹⁷ Melodrama trágico em estilo rousseauiano que descreve, por meio de episódios mímicos, estados anímicos (GÁSSER, 2010, p.171). *La Elvira portuguesa* está composto em dois atos, cenografia simples, a quatro vezes com orquestra e ambientado em Lisboa (PIRIS, 1998, p.23). Para audição: *Sor, Overtures & Simfonies*. Orquestra de Cadaqués, Sir Neville Marriner – Ibéria Filarmonia, Tritó, 2009. Disponível em <<http://music.napster.com/album/songs.htm?albumid=13172072>> acesso em 15 jul, 2011 ou em <http://blog.trito.es/en/2008/11/fernando-sor-oberturas-y-sinfonias/>, acesso em 15 jul, 2011.

Figura 2 Mapa da Europa em 1810
Fonte: Hobsbawm, 1977, p.334

1.2 Formação de Sor na Espanha, estética iluminista e a Revolução Francesa

Quando Fernando Sor nasceu, em fevereiro do ano de 1778, na então rica, católica e expansionista Espanha, o pensador e literato iluminista, o suíço Jean-Jacques Rousseau, de origem protestante, morria meses depois em Paris. O autor de *O Contrato Social*, do *Discurso sobre as ciências e as artes*, do *Ensaio sobre a origem das línguas* e do *Dictionnaire de Musique* (Paris 1768) cujo valor histórico contribui para uma nova visão da organização sociopolítica europeia do século XIX, foi, com suas ideias sobre as artes e, sobretudo a música, um dos principais agentes a impulsionar o embate estético que resultou na “reforma” da ópera de Gluck. O embate entre o gosto austero da arte dramática francesa contra a espontânea estética italiana (Fubini, 1988, p.179-183).

Este ideólogo maior do Iluminismo – que, acima de tudo, via o homem e a sociedade por meio da razão como destinados ao aperfeiçoamento histórico (Hobsbawm, 1977, p.256) –, tornou-se o idealizador da modernidade que fomentaria entre os pensadores de sua época, muitos dos quais contribuíram para a estruturação da vasta e multiforme *Encyclopédie*, a carga ideológica e intelectual necessária para dar poder de fogo à Revolução Francesa de 1789 e a seus desdobramentos bonapartistas, com a consequente criação de um Estado republicano

moderno repleto de legislações que, hoje em dia, não são absolutamente estranhas¹⁸ (Hobsbawm, 1977).

Seu encontro com os ideais iluministas viria somente ocorrer anos depois, quando F. Sor afastou-se da imersão espiritual e monástica em Montserrat na qual fora educado com valores estéticos e litúrgicos tradicionais,¹⁹ muitos dos quais eram evidentemente opostos àqueles em voga e difundidos especialmente na França e Inglaterra.²⁰

O encontro que Fernando Sor tivera no início da adolescência com a tradição da música religiosa apontou-lhe, porém, outra via para além da música teatral e popular da Espanha, e conectou-o a uma tradição espiritual que, conforme Piris (1989, p.15), sugere que ele experimentaria, além de rigorosos estudos religiosos e musicais, uma ordem iniciática, alicerçada na secular tradição do cantochão, do *organum* e do contraponto, do estilo palestriniano, ainda muito praticado na composição musical. Provavelmente, no mosteiro beneditino de Montserrat, a música ainda era considerada ciência, como “nos tempos do trívio e quadrívio” (Subirá, 1953, p.577). Tudo isso certamente despertou no jovem Sor uma futura vocação ao ensinamento e ao estudo.

Diferentemente de outros músicos e violonistas de sua época, um conjunto de fatores históricos convergiu para sua formação de maneira diferenciada. O contato inicial com a ópera italiana, gênero constantemente cultivado em Barcelona – “um viveiro de músicos esclarecidos” (Subirá, 1953, p.551) – desde muito cedo com seu pai, à vivência com o teatro musical espanhol (*Tonadilla escénica*),²¹ sua afeição pelo canto e a iniciação ao violino, sua tendência “natural” pela guitarra espanhola, além da grande variedade de gêneros, estilos e ritmos nativos praticados na Espanha de seu tempo, apesar do italianismo em voga na época, Sor, em sua infância, conviveu com um plural e vigoroso universo musical. A origem de seu gosto pessoal pela lírica “*escénica*”, pelo canto, pela dramaturgia e mesmo pela pantomima

---

¹⁸ O código do direito civil é de 1804; a criação das escolas politécnicas (Paris, 1794) e dos laboratórios de pesquisa e sociedades para o progresso das ciências são alguns exemplos. A França iluminista aspirava, acima de tudo, a abolição dos privilégios concedidos pelo antigo regime aos que já nasciam com direito ilimitado à propriedade da terra e suas riquezas, outorgados pela sociedade feudal e monárquica (SCHILLING, 1989).

¹⁹ Consulte nosso Apêndice, Cronologia, ano 1790.

²⁰ Se o antigo regime aristocrático medieval cultivava em parte uma visão mística da religião órfica, o neoplatonismo, o amor ideal, a música de dança e folclórica – o que poderíamos resumir como a presença do espírito pastoral e cristão – a Revolução Francesa culminou um processo de aniquilamento de grande parte dessa cultura, transformando-a (MONELLE, 2006, p.185 e p.227). Segundo Salazar (1983, p.259), o tema do amor é o fundamento mais antigo do cristianismo, dando origem à ideia cavaleiresca medieval.

²¹ Um subgênero da ópera, melodrama breve que teve na segunda metade do século XVIII grande aceitação na Espanha. A Zarzuela entrou em declínio à custa das massivas traduções de óperas italianas ou francesas (SUBIRÁ, 1945, p.123-6).

musical²² e o balé, está, a nosso ver, enraizada na diversificada vida musical da Espanha desde as últimas décadas do século XVIII. Lembremos a importância desse gênero que configura elementos próprios do balé como um dos gêneros prediletos de Sor, especialmente quando de sua estadia em Londres e na Rússia.²³ Na Espanha da década de 1790, mesmo a pantomima musical, gênero sutil, descritivo, porém de leitura direta por meio da alegoria gestual, foi um meio ideal que possibilitava passar pelo crivo feroz da censura impetrada pelo tribunal inquisitorial.

Os ideais políticos só apareceriam de forma mais evidente depois que Sor já havia composto sua primeira ópera (*Il Telemaco nell' Isola di Calipso*) aos 19 anos e durante o período em que se formou engenheiro em Barcelona, graduando-se no serviço militar – uma carreira que, na época, era altamente prestigiosa e com possibilidades abertas a grandes conquistas sociais (Hobsbawm, 1977). Para a sociedade burguesa ou mesmo para a aristocracia mais esclarecida, as ciências militares e navais estavam, no século XVIII, em primeiro lugar, portanto muito mais prestigiadas que as artes. Havia um culto à nova profissão do engenheiro, ao burguês inventor ou fabricante. A ciência e a técnica foram – e ainda são de forma incontestável – as musas da burguesia. Os elevados cargos governamentais eram ocupados, por exemplo, por cientistas (Hobsbawm, 1977).

Um surpreendente consenso de ideias gerais entre um grupo social bastante coerente daria ao movimento revolucionário na França uma unidade efetiva. Tal grupo era a burguesia; suas ideias eram as do liberalismo formuladas pelos “filósofos” e “economistas” e difundidas pela maçonaria. De maneira geral, a ideologia de 1789 era a maçônica, expressa com “tão sublime inocência” em *A flauta mágica* de Mozart (1791), uma das primeiras grandes obras de “arte propagandística” em uma época cujas mais altas idealizações artísticas frequentemente pertenciam à propaganda (Hobsbawm, 1996, p.18-9).²⁴ Segundo Cooper

---

²² Para Subirá (1945, p.158), nas pantomimas musicais da Espanha do século XVIII, não se declamava ou cantava, e os movimentos corporais (gestos) e ações eram realizados com a música orquestral que lhes correspondia. Neste gênero se explorava, por meio da mímica, situações psicológicas, ações exteriores e descrições fundamentadas em alguma literatura. As cenas eram, portanto, mudas. Ainda conforme Randel (1997, p.775), “elementos da técnica da pantomima podiam ser utilizados na ópera ou balé como gêneros mais abrangentes”. Em seu *Dictionnaire de Musique* (1768, p.359), Rousseau define a pantomima como um gesto (*Air*) para o qual dois ou mais bailarinos executam na dança uma ação [...]. Os gestos da pantomima... falam, por assim dizer, e modelam imagens nas situações em que o dançarino simula uma determinada expressão’. Em *Air*, latin *aer* (‘*air, atmosphere*’) – Groove verbete *aria* – it. *air* (tradução nossa). Verbetes *pantomime*, disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20834?q=pantomime&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso em 15 jul. 2011.

²³ O catálogo de Jeffery (1994, p.174-5) lista pelo menos 11 balés escritos por Sor.

²⁴ Há uma diferença conceitual dessa afirmação, a nosso ver parcial, de Hobsbawm com respeito a *Die Zauberflöte* e àquela exposta por Kunze (1990, p.691). Afirma este autor ser correta uma possível alegoria

(1996), *A flauta mágica* (1791) e *A Criação* (1796) de J. Haydn (a “celebração da luz” pelo coral de abertura) são duas incorporações dos ideais do Iluminismo.

As consequências dos acontecimentos em 1789 na França, como todo movimento deste porte, levaram a antagonismos e contradições seguidos de retrocessos gigantescos, gerando movimentos contrários do antigo regime que, em muitos casos, tentou acomodar-se às conquistas e vitórias parciais da Revolução. Esses retrocessos impeliram o rei da França, uma pequena camada de aristocratas, os clérigos e a burguesia emergente, durante o século XIX, a inúmeros compromissos dos mais diferentes tipos com o Antigo Regime (Hobsbawm, 1996).

Tais retrocessos sociopolíticos na Espanha configuram um importante aspecto para uma interpretação mais justa da postura de Sor diante da Guerra de Independência de 1808,²⁵ pois nos fará compreender melhor sua condenação ao “absolutismo monárquico” (Olcina In Gásser, 2010, p.73) que se manifestava sob a forma de hinos e canções patrióticas. Toda a sociedade europeia parecia viver, pela primeira vez, especialmente nos grandes centros urbanos, um conflito inerente ao próprio ideal iluminista, que tentaria sua resolução na práxis da arte romântica do século XIX, um conflito intimamente ligado ao próprio pensamento rousseauiano: a inevitabilidade histórica do progresso humano e social, por um lado, contraposta à certeza de que ele destruiria a primitiva harmonia natural e individual do homem (Dahlhaus, 2003, p.33-5), a crise da “maioridade”.²⁶

Em outras palavras, Rousseau traz à tona e torna pública, por meio de seu teatro e de sua música, a tensão dialógica existente entre o coletivo e o individual e, em ampla escala, entre o progresso social inevitável preconizado pelo Iluminismo e a implacável destruição de uma ancestral e primitiva harmonia humana (Hobsbawm, p.269). Uma tensão que solicita uma diametral dicotomia entre o mundo psicológico (antecipando o eu romântico) e o mundo material ou, como propõe Subirá (1953, p.521), entre a “expressão” – os afetos e paixões humanas – e a “imitação” do mundo exterior.

---

política desta obra, que combina a temática egípcia com rituais maçônicos e referências à moralidade cristã (a música europeia e seus sistemas são originários do culto e da liturgia cristã). Entretanto, a “inquebrantável ingenuidade”, a “sublime inocência” do texto de Schikaneder e a música de Mozart escaparam dos “círculos dos cultos racionalistas”, panfletários e propagandísticos tão em voga durante a Revolução Francesa e mesmo depois dela.

²⁵ Sor participou da resistência contra a França de agosto a dezembro de 1808 (OLCINA In GÁSSER, 2010, p.74).

²⁶ O “Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem.[...] Porque a imensa maioria dos homens (inclusive todo o belo sexo) considera a passagem à maioridade difícil e também muito perigosa” (KANT, s.d.)

O perfil de Sor, provável e especialmente a partir de seu exílio na França (o absolutismo foi restaurado em 1814 na Espanha), foi o de um homem esclarecido, um burguês liberal, que, por necessidade de seu trabalho, precisava viajar constantemente, um amante das artes e dos ideais iluministas. Acreditamos que, de modo geral, seu perfil político-social não era exatamente o de um “democrata, mas sim [o de] um devoto do constitucionalismo de um Estado secular com liberdades civis”²⁷ (Hobsbawm, 1996, p.20).

Se a economia do mundo do século XIX foi constituída principalmente sob a influência da Revolução Industrial britânica, sua política e ideologia foram constituídas fundamentalmente pela Revolução Francesa (Hobsbawm, 1996, p.7).

1.3 A necessidade de um centro iluminado e o “fim” de uma humanidade

A derrocada do regime aristocrático e feudal que comentamos anteriormente não foi um fenômeno isolado e casual. A Revolução Francesa carregou em seu núcleo ideológico-racionalista, em particular para arte – uma visão de mundo que desbancaria não só o centro do secularismo eclesiástico, mas que culminaria, do ponto de vista científico, na mais profunda mudança de percepção do mundo e da própria condição humana: a noção heliocêntrica do universo culminou de forma conjunta com o mais cabal antropocentrismo, assumido por meio da negação da secular estrutura geocêntrica.²⁸

O processo que envolve essa brutal mudança de paradigma é um marco tão profundo que irá alterar a relação humana com o princípio divino – enquanto fundamento do modelo teocêntrico –, as artes, as relações político-sociais e as ciências, inclusive como sustentação ideológica à constituição das monarquias absolutistas (o absolutismo francês do Rei Sol, Luís XIV), deslocando de forma gradual o próprio *ethos* do sistema feudal e, em especial, da cristandade católica ocidental (Hobsbawm, 1996, p.13). Tal deslocamento de ponto de vista (do centro à periferia), cujo ápice levou ao fim do pensamento geocêntrico enquanto

---

²⁷ Como tentativa do antigo regime de se manter no poder surgiu na Europa uma espécie de “Absolutismo Iluminado” (HOBBSAWM, 1996, p.40-2). Para Olcina (In: GÁSSER, 2010, p.), entretanto, Sor era um “democrata revolucionário” que acusou a “monarquia e aristocracia de haverem faltado ao país”.

²⁸ O modelo heliocêntrico de Nicolas Copernicus (1473-1543) em seu livro *De revolutionibus orbium coelestium* (*Da revolução das esferas celestes*) em oposição ao modelo geocêntrico e aristotélico da Antiguidade clássica, talvez seja uma das mais importantes hipóteses científicas já teorizadas no Ocidente. Essa mudança de coordenadas pareceu afetar profundamente o homem e é a mãe da Astronomia moderna. Disponível em <<http://ads.harvard.edu/books/1543droc.book/>> Acesso em 31 mar. 2011.

paradigma que alicerçava a presença divina no mundo do homem medieval, significou o fim de um modelo que inaugurou, na música, o processo de deslocamento da ordem diatônico-modal vigente em toda a Idade Média europeia para a ordem diatônico-tonal juntamente com a conquista científica e musical do temperamento igual. Para Salazar (1983, p.148), o sistema de afinação do modelo diatônico-modal impedia a modulação, servindo como “barreira geográfica” apoiado na teoria física da consonância.

Tal movimento marca o início de uma espécie de “heliocentrismo musical”, dado que, no sistema tonal do século XVIII, o movimento passou a girar em torno de uma tônica, de um centro. De outro modo, no modelo “geocêntrico modal”, a disposição do centro parecia estar em todos os lugares e, conseqüentemente, em nenhum!²⁹

Dessa forma, processa-se o controle absoluto de um centro, o princípio essencial da tônica, do princípio solar, e, tudo que se desviar de tal centro, configuraria um poder oposto, dissonante.³⁰ Assim, nas artes de uma forma mais ampla, justificadas sob tal ideia de convergência, conceitos como “ponto de fuga” alinhados a essa visão de mundo farão surgir a noção de perspectiva, no âmbito da pintura (Wölfflin, 1989, p.79-94), assim como se dará na música o conceito espacial de verticalidade harmônica.³¹ Não pretendemos fazer aqui um estudo além do escopo de nossa pesquisa, porém acreditamos que parâmetros como esses nos ajudarão a compreender melhor a visão do artista do período clássico e, provavelmente, do Romantismo, porque isso parece configurar uma mudança no paradigma da percepção humana sobre o cosmo e, portanto, sobre a organização do discurso tonal.³² Tais subsídios contribuiriam, a nosso ver, para uma compreensão mais clara da ordem tonal, por exemplo,

---

²⁹ Em paralelo à definição mística do universo ou Deus, Nicolau de Cusa (séc. XV - 1401-1464) escreveu que “assim o tecido do mundo (*machina mundi*) quase terá seu centro em todo lugar e a circunferência em lugar nenhum”. “*Unde erit machina mundi quasi habens ubique centrum et nullibi circumferentiam*” [“The world’s machine has its center in the all and its circumference nowhere”] (CUSA, Bk. II, Ch. XII, 1942, p.134). “A máquina do mundo tem seu centro no todo e sua circunferência em lugar algum” e o místico Giordano Bruno escreveu “*an infinite sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere*”, “uma circunferência infinita cujo centro está em toda parte e cuja circunferência em lugar nenhum”. Disponível em: <<http://ads.harvard.edu/books/1543droc.book/>> Acesso em 31 mar. 2011.

³⁰ “[O pitagórico] Filolau parece ter sido o primeiro pensador a afirmar que a Terra não está no centro do universo, mas que este é ordenado, hierarquicamente, em torno de um fogo central único: Esse sistema [...] põe em questão o sistema geocêntrico tradicional, que se imporia até a revolução de Copérnico [...]” (MATTEI, 2000, p.113).

³¹ O ponto de fuga, ponto de convergência, é um dos elementos da perspectiva que determinam a visão do espectador. [Do lat. *perspectiva*.] “S. f. Arte de representar os objetos sobre um plano tais como se apresentam à vista”. Dicionário eletrônico Aurélio, 5.0. Assim, gradualmente verificou-se “a tendência a subtrair os planos aos olhos, a desvalorizá-los e torná-los insignificantes, na medida em que são enfatizadas as relações entre os elementos que se dispõem à frente e os que se encontram atrás, e o observador se vê obrigado a penetrar até o fundo do quadro” (WÖLFFLIN, 1989, p.79).

³² Ver Steblin (1996, p.5-6) sobre a visão cosmológica de H. Beckh em relação à tonalidade.

deliberadamente presentes em *A flauta mágica* de Mozart: “Tal construção dramático-musical transcendente, que constitui uma espécie de coluna vertebral, pode comprovar-se na sucessão de tonalidades” (Kunze, 1990, p.654, tradução nossa).

O gradual deslocamento da concepção teocêntrica para a antropocêntrica, propiciado pela visão geocêntrica do universo pela heliocêntrica, contribuiu para o deslocamento da relação hierárquica Deus-Homem, assentada na ideia “do Deus transcendente ou Uno, [que] desce por vários graus até o mundo corpóreo” (Kristeller, s.d., p.56). Assim, o elemento divino e inteligível “omite-se” ao homem moderno, restando-lhe somente uma imagem de si próprio, sua percepção sensível; tal deslocamento parece não ter tido precedentes na história do Ocidente.³³ Consequentemente, o surgimento de uma estética do sentimento, baseada na percepção horizontal e melódica, teria preponderância, abrindo caminho para o ideal rousseauiano iluminista. Esta subjetividade, surgida de forma ambígua na cultura europeia, quando tornada manifesta nas artes e, particularmente, na estética musical do século XVIII, terá a seu favor elementos que parecerão justificar uma nova forma de expressão estética: a melodia vinculada aos sentimentos, ao gosto, ao movimento anímico e sensível, à natureza e a psique humana (Dahlhaus, s.d, p.18, p.29).

Conforme Rosen (1996), tais mudanças modificaram o conceito de personalidade humana, aumentando na sociedade o interesse pelo “o quê” de animal teria o homem e que humores dominariam sua natureza, sua personalidade. No teatro da época de Mozart e também da época de Fernando Sor, a comédia de intrigas e as companhias de máscaras (*personas*) se adaptavam, portanto, ao novo perfil psicológico do homem do século XVIII e concederam às formas dramáticas seu princípio de representação.³⁴ *A Flauta Mágica* é um exemplo que carrega esse desfile e profusão de múltiplas *personas* e tipos de disfarce, que para Rosen, procedia do gênero comédia e esta da “tradição das máscaras” (1996, p.360).

---

³³Um desvio da confluência medieval entre neoplatonismo e doutrina cristã (ver KRISTELLER, s.d., p.53-73). “O ateísmo declarado ainda era relativamente raro, mas entre os eruditos, escritores e cavalheiros que ditavam as modas intelectuais do final do século XVIII, o cristianismo franco era ainda mais raro. Se havia uma religião [grifo nosso] florescente entre a elite do final do século XVIII, esta era a maçonaria racionalista, iluminista e anticlerical” (HOBSBAWM, 1977, p.240.). Por outro lado, a religião sustentava uma estabilidade social e secular, e “[...] povos analfabetos e devotos, como os do sul da Itália, os espanhóis, os tiroleiros e os russos tinham-se lançado às armas para defender sua igreja e seu governante [...]” (idem, p.251).

³⁴ Assim “[...] quando o interesse do filósofo se desloca dos grandes temas ético-sociais até os problemas do indivíduo e sua psicologia, a música se converte em novo objeto de atenção, agora por sua capacidade consoladora para a alma humana” (FUBINI, 2001, p.24).

Assim, através das janelas da irracionalidade e da loucura³⁵ decorrentes do deslocamento do paradigma geocêntrico, ficou exposta, para o espírito da humanidade ocidental, a possibilidade do vazio psíquico, tal a dramática mudança do referencial existencial humano, que só podemos referenciá-lo aqui, talvez, ao advento da Ars Nova (Séculos XIII-XIV) na música, para o homem medieval.³⁶

Essa nova disposição espiritual do homem ocidental do século XVIII, que converte uma arte em “novo objeto [estético] de atenção” (Fubini, 2001, p.24), parece atualizar-se constantemente no quadro histórico das revoluções humanas: no ato de “coragem Iluminista” preconizado por Kant em “*Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento!” (Kant, s.d.) ou no verbo fáustico e na temática da luz de Goethe.³⁷ Tal disposição parece trazer, de forma implícita, o estágio inicial do abandono humano da era moderna. O homem da Revolução Francesa e Industrial está só.³⁸ Do ponto de vista da arte o Século das Luzes teve pelo mundo da Antiguidade Clássica uma admiração significativa, porque sabia que ele simbolizava a “raiz profunda e recuperável, desde que se ressuscitasse a árvore da liberdade (Valcárcel, 2005, p.12).

---

³⁵ Rosen (1997, p.847) faz importantes comentários sobre a questão da irracionalidade artística, do triunfo, do fracasso humano e da loucura na época do Romantismo. Não se trata aqui apenas de um antagonismo entre gerações ou uma simples troca de moda entre elas e que, geralmente, leva à troca de estilos etc., mas de uma efetiva mudança de coordenadas. Como parte dessas mudanças, não podemos deixar de citar aqui a importância da Reforma Protestante e do humanismo italiano no século XVI como estrutura da nova visão de mundo, instaurando novos métodos educativos e conceitos que abrangiam as relações do homem com a esfera do sagrado (Ver KRISTELLER, s.d. p.11-29).

³⁶ O que foi a Ars Nova para a cristandade senão uma busca pelo controle do espaço por meio da organização das durações, da dimensão temporal, da “verticalidade” polifônica? Segundo Randel, a Ars Nova tentou “[...] racionalizar a teoria das durações e colocá-la em pé de igualdade com a teoria das consonâncias herdada da Antiguidade” (RANDEL, 1997, p.85-6, tradução nossa).

³⁷ Citamos aqui o *Fausto* de Goethe como referência filosófico-literária fundamental sobre as relações humanas e divinas no período clássico-romântico.

³⁸ O progresso (a todo custo) solapou indistintamente todos os valores tradicionais e seculares da humanidade europeia, “deixando o homem solitário, sob um céu deserto, num mundo privado de sentido”, característica do Romantismo e da nossa época (ROUANET, 1989, p.27).

NICOLAI COPERNICI
 net, in quo terram cum orbe lunari tanquam epicyclo contineri
 diximus. Quinto loco Venus nono mense reducitur; Sextum
 denique locum Mercurius tenet, octuaginta dierum spacio circū
 currens. In medio uero omnium residet Sol. Quis enim in hoc

Figura 3 O astro solar no centro (como tônica) – Nicolau Copérnico

Para Hobsbawm (1996, p.9), a Revolução Francesa, mais que qualquer outra, foi uma revolução de características universais. Época da formação dos estados nacionais (Cooper, 1996), da invenção do cronômetro (1813) e do metrônomo, fim do Sacro Império Romano (Dinastia dos Habsburgo), época dos movimentos coloniais em busca de autonomia, guerras de secessão não só nos EUA (1776-83), mas também na Irlanda (1782-84), na Bélgica e em Liège (1787-90), na Holanda (1783-87), em Genebra e, até mesmo, na Inglaterra (1779) “[...] A Revolução Francesa é assim a revolução do seu tempo, e não apenas uma revolução, embora a mais proeminente de sua espécie” (Hobsbawm, 1996, p.8-9).

Figura 4 Caricatura: William Pitt sentado à mesa com Napoleão³⁹
 Fonte: Rowse, 1993, p.111.

1.4 A arte dramático-musical na Espanha e a estética iluminista de *A flauta mágica*

Por volta do último quartel do século XVIII e início do XIX, grande parte dos ideais iluministas propagou-se de forma crescente na sociedade europeia urbana, cuja consciência podia ser medida, especialmente em grandes centros urbanos como Paris, Londres e Viena, pela capacidade do cidadão em compreender significados artísticos. Assim, para Mozart, o homem comum que pudesse “adivinhar o significado” dramático e alegórico de um tema de *Die Zauberflöte* k620, por exemplo, seria ele próprio, uma “medida de seu estado de ilustração” (Landon, 1996, p.271). Conforme Rosen (1996, p.24), foi com Joseph Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) e L. V. Beethoven (1770-1827) que se deram a idealização e a prática efetiva de uma nova concepção da arte musical, que acabou por

³⁹ Figura mostra o primeiro ministro britânico William Pitt (1759-1806) e Napoleão Bonaparte à mesa dividindo o mundo como um pudim. Este *cartoon* ficou famoso no início do século XIX. Título original: *The Plumb-pudding in danger, or, State epicures taking un petit Souper...* / Fonte: Js. Gillray, inv. & fecit. Creator(s): Gillray, J. (1756-1815), engraver. Date Created/Published: London: H. Humphrey, 1805 Feb 26.

definir-se como um sistema complexo e, paradoxalmente, único em expressão e comunicação de ideias (um estilo) (Rosen, 1996, p.26).

O Século das Luzes (XVIII) teve na defesa e na crença do progresso humano – núcleo do pensamento ilustrado idealizado por iluministas como Rousseau –, a paradoxal restauração de uma linguagem original (assentada na imitação da natureza e que interpretasse os sons musicais como sinais naturais dos sentimentos) que constituiria o objeto de apropriação do mundo natural por meio da arte, proporcionando a transição do princípio da representação dos afetos para o princípio da expressão artística e estética.⁴⁰ Para Dahlhaus (s. d., p.30-5), o princípio de representação dos afetos cederá à necessidade de expressão dos sentimentos, pois a “doutrina dos afetos” constituía um conjunto de princípios apoiados na retórica clássica – em que paixões e sentimentos poderiam, até então, ser classificados em diversas figuras de retórica (Ratner, 1980, p.4).

Em outras palavras, já que “os afetos eram movidos, por conseguinte, desencadeados e não manifestados”, o germe por trás de tal paradoxo (do progresso técnico frente à natureza) configuraria a imperiosa necessidade de os gêneros da música ocidental tornarem-se independentes e responderem a uma “necessidade estética, a uma vontade de expressão” (Salazar, 1983, p.16). Tal sentido de autonomia daria ao novo artista do “Século das Luzes” o poder de “elevar-se” de forma esclarecida à categoria de “poeta dos sons” (Dahlhaus, s.d., p.27), de empreendedor capaz de “expressar a si mesmo”: tal seria, a nosso ver, a ideia implícita no que Hobsbawm chama de *a self-made man* (1977, p.205). O homem ilustrado seria o símbolo da nova era e protótipo do cidadão do futuro. A ideologia dominante, em sociedades mais fortemente influenciadas pelos ideais iluministas de fins do século XVIII e primeira metade do XIX, especialmente a inglesa e a francesa, era a do homem que se fez pelo próprio esforço, *a self-made man*. O burguês idealista, independente e dono de seu próprio destino, seria responsável pelo próprio sucesso e felicidade. O texto de I. Kant a seguir é de 1784:⁴¹

Se, pois, se fizer a pergunta – Vivemos nós agora numa época esclarecida? – a resposta é: não. Mas vivemos numa época do Iluminismo. Falta ainda muito para que os homens tomados em conjunto, da maneira como as coisas agora estão, se encontrem já numa situação ou nela se possam apenas vir a pôr de, em matéria de religião, se servirem bem e com segurança do seu próprio entendimento, sem a

---

⁴⁰ O paradoxo não constituiu um erro da razão, mas na postura “irracional” depositada na crença em um “progresso” como fim em si mesmo (ROUANET, 1989, p.27).

⁴¹ *Was ist Aufklärung?* (O que é Iluminismo?), Immanuel Kant.

orientação de outrem. (...) Assim considerada, esta época é a época do Iluminismo, ou o século de Frederico.⁴² (Kant, s.d., p.6)

O homem capaz de “expressar a si mesmo” e ter a “coragem” (Kant, s.d, p.1) de expressar seus sentimentos (Dahlhaus, s.d., p.27), foi elemento essencial do ideal rousseauiano e vemos tal postura ética se manifestar nas principais obras de compositores como Gluck, Haydn, Mozart e Beethoven.⁴³ A raiz ética – enquanto necessidade de expressar sentimentos – manifesta-se já no confronto estético da polifonia barroca mais tardia entre duas grandes vertentes do pensamento musical europeu: a técnica franco-italiana que Johann Sebastian Bach transcende, por assim dizer, em sua música coral cristã-luterana harmônico-contrapontística e o estilo “mundano e italianizante” de Haendel (Salazar, 1983, p.242), o oratório inglês e o gênero melódico-dramático por excelência, a ópera, influenciada pela arte mediterrânea vinda da Itália.⁴⁴

Esse quadro estético parece delinear o princípio da oposição de duas vertentes do pensamento artístico e musical europeu que se confrontarão na conhecida *Querelle des Buffons*.⁴⁵ Para Fubini (1988, p.206-7), o fundamento desse confronto estético assenta-se, em parte, como já dissemos, no ambivalente pensamento rousseauiano que carregava a recíproca exclusão entre harmonia e melodia, que, em outras palavras, afirmava ser a melodia o elemento capaz de expressar ao homem seu “mítico passado”, no qual “música e palavra constituíam um nexo indivisível e, em consequência, [...] podia expressar suas paixões e seus

⁴² Frederico, o Grande, monarca absoluto da Prússia, a quem J. Sebastian Bach dedicou sua Oferenda Musical. Conforme Gaines (2007, p.19-20), essa obra, nascida do tema régio recebido por Bach quando de sua visita a Postdam em 1747, foi “um dos mais espinhosos de todos os assuntos levantados pelo Iluminismo para o século XVIII e seus descendentes: o papel da fé num mundo de razão”.

⁴³ Citamos Gluck (1714-1787) como expoente do estilo operático. Sua contribuição ocorreu em um momento em que as óperas francesa e italiana davam sinais de decadência e a querela entre franceses e italianos (Paris, 1752) foi reacesa e atualizada no confronto entre Gluck e o italiano Piccinni às vésperas de Revolução Francesa (MASSIN, 1997, p.501-6). Conforme Subirá (1945, p.121-3), na segunda metade do século XVIII houve grande influência da ópera italiana na Espanha.

⁴⁴ Salazar (1983, p.235-6) cita fontes latinas e mediterrâneas que influenciaram a formação do estilo e o espírito musical alemão cujos gêneros mais tradicionais foram o coral luterano e a música para cravo e órgão. Para ele, o Classicismo é a “[...] fusão do espírito germânico e da forma latina [...]”. Para Fubini (2001, p.28), o cristianismo teve um papel de primeira ordem no contorno da cultura musical do ocidente europeu, tanto na concepção quanto na prática musical. Ainda conforme Salazar (p.264), a Itália inundou com sua música otimista a Alemanha e Viena com árias, óperas, concertos e sonatas de câmara. Para exemplificar, o compositor barroco Giuseppe Torelli (1658-1709) foi mestre-capela da cidade de Brandemburgo; Antonio Vivaldi (1678-1741) de Hesse-Darmstad; o compositor e organista Francesco Cavalli (1602-1676) em Munique. Os italianos também estiveram na Turíngia, terra dos Bach.

⁴⁵ Um “conflito ideológico” que teve seu início fomentado no “Teatro de Feira” de Paris, em 1751, com grande aceitação popular pela ópera bufa (*intermezzo*) italiana em oposição à ópera séria francesa. Tal conflito, que envolveu música, drama e ideologia, serviu de base ao histórico antagonismo entre os enciclopedistas Rameau e Rousseau (MASSIN, 1997, p.501-6).

sentimentos de forma mais completa”.⁴⁶ Nas palavras de Rousseau, a harmonia não poderia pretender alcançar o princípio imitativo da natureza (*mimesis*) e tampouco incitar paixões humanas:

A harmonia sozinha é em si mesma insuficiente para as expressões que parecem depender unicamente dela. A tempestade, o murmúrio das águas, os ventos, [...] não são bem transmitidos por simples acordes. [...] Assim a harmonia oferece também [...] embaraços à melodia, tira-lhe a energia e expressão, apaga a acentuação apaixonada para substituí-la pelo intervalo harmônico [...] (Rousseau, 1978, p.190-1)

Também na Espanha e Itália veremos tais embates eclodirem entre o jesuíta espanhol (expulso da Espanha e radicado em Roma) Antonio Eximeno (1729-1808), autor de *Dell'Origine e delle regole della musica: colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma, 1774,⁴⁷ mestre em Retórica e Matemática, e o padre italiano J. B. Martini, representante da tradição pitagórica, mestre em Contraponto, professor de Mozart. Para Eximeno, “a música é uma linguagem pura, que tem seus fundamentos quase comuns aos da fala” (Eximeno apud Subirá, 1953, p.594).⁴⁸

Dentre os vários tratados publicados no século XVIII na Espanha, destacamos o *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Madrid, 1762) do padre, compositor, organista e cravista Antonio Soler (1729-1783). Conforme Piris (1998, p.12-3), Fernando Sor provavelmente teve acesso e consultou esse tratado. Soler, foi um audacioso harmonista, assim como o teórico catalão Francisco Queralt (1740-1825) e foram os últimos representantes da tradição clássico-contrapontística na Cataluña (Subirá, 1953, p.587) oitocentista de Fernando Sor. A concepção estética musical de Soler, cujo *ethos* criacionista evoca a gênese de um mundo assim “como o artífice que forma um corpo de outro corpo” (Agostinho, 1987, p.271), era a de que “Do som nasce a monodia e da monodia vem a

---

⁴⁶ O que foi interpretado na época como uma declaração contra a música instrumental, contra o princípio universal da harmonia defendido pelo compositor e teórico francês Jean-Philippe Rameau (1683-1764), autor do *Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes Naturels* (1722) (FUBINI, 1988, p.208-9).

⁴⁷ Ver Apêndice, Cronologia, anos 1807 e 1808.

⁴⁸ A postura estética de Eximeno refletia o movimento intelectual que contestava – em parte por pensadores iluministas partidários de Rousseau – os fundamentos matemáticos da música. Eximeno contestava especialmente o matemático Leonhard Euler (1707-1783) e o compositor, didata e violinista italiano Giuseppe Tartini (1692-1770) por quererem compreender a música por meio da geometria e da álgebra. Para Eximeno, “A melodia natural é um prazer inseparável dos acordes musicais [...]”. *Dell'Origine e delle regole della musica: colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*. Roma, 1774. – in Roma MDCCCLXXIV. Edição fac-símile: Georg Olms Verlag. Germany, 1983, p.21 e 58.

melodia. Esta consta de três coisas, que são a oração, a harmonia o ritmo. Da melodia vem a harmonia, e desta a modulação” (Soler apud Subirá, 1953, p.587)”.⁴⁹

Cabe citar ainda os trabalhos do musicólogo e jesuíta espanhol Esteban Arteaga (1747-1799). A primeira obra de grande importância desse autor é a polêmica *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783). Este trabalho foi traduzido para o alemão e publicado em 1789 pelo compositor, musicólogo e admirador de J. S. Bach, Nikolaus Forkel (1749-1818). Outra obra de destaque de Arteaga é seu *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (Madrid, 1789), cujo título conduz diretamente ao centro do problema do gosto e do sentimento estético de fins do século XVIII.

Tais transformações conceituais, ao contribuírem para uma discussão teórica em torno de um juízo estético do gosto⁵⁰ – o belo como “perfeição da percepção sensível” –, motivaram a futura concepção da música como expressão privilegiada dos sentimentos, a estética do gosto ou dos sentimentos (Dahlhaus, s.d., p.18 e p.52-3).

A conquista de meios que justificassem, por exemplo, o uso de elementos da estética polifônica sob a forma de inclusão tópica na música do Classicismo (Ratner, 1980) e técnica da elaboração sequencial, por exemplo, são frutos das concepções antagônicas confrontadas na *Querelle des Buffons* em meados do século XVIII.⁵¹ Elementos tomados pelos compositores clássicos a serviço de um novo sentido dramático da forma musical foram amparados simultaneamente pela expansão da tonalidade enquanto sistema de expressão (Rosen, 1996, p.34 e p.25-8).

O ideal estético oitocentista considerava, portanto, a expressão dos sentimentos como causa normal da arte:⁵² a melodia, fundamento estético de uma arte destinada a imitar a natureza, não seria concebida apenas para ser exclusivamente justificada sob a égide não hierárquica da antiga polifonia, mas em sua “natural” orientação vocal, enquanto elemento fundamental da expressão dos sentimentos por meio da música. Para Salazar (1983, p.250), o novo estilo melódico significou o triunfo da “arte italiana do violino” e do processo da melodia acompanhada melodicamente.

⁴⁹ Soler, A. *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Madrid, 1762).

⁵⁰ Um “sentimento” acerca do qual não se poderia discutir (Dahlhaus, s.d., p.19).

⁵¹ Sob a ótica de Fubini (1988, p.204), o pensamento iluminista não configurava, no século XVIII, uma unidade ideológica ou ação homogênea. Os confrontos deste período não refletiam apenas uma diferença de gosto, mas estavam repletos de motivações estéticas e políticas.

⁵² “A música que não incita as paixões é ruído morto” (Dahlhaus, s.d., p.30).

Assim, a geração de compositores como Haydn, Mozart, Cimarosa e Paisiello, por exemplo, fez da concepção polifônica um estilo, um tópico culto (*strict style* ou *learned style* – Ratner, 1980, p.10-21) cujo processo acabou por plasmar-se em outra concepção para tratamento e expressão da técnica (arte) polifônica. A “elaboração motivico-temática inventada por J. Haydn”, por exemplo, seria a expressão de uma música que “não recordava a música do passado” (De La Motte, 1998a, p.297), contemplando uma retórica própria, mais independente da antiga orientação polifônico-vocal. O estilo galante⁵³ (*free style*, “derivado de modos poéticos e figuras de dança”) e o *Sturm und Drang* foram movimentos estéticos que convergiram (com o estilo de igreja, *church style*) para a formação do estilo clássico (Ratner, 1980, p.260).

Na música instrumental do século XVIII, esses processos estéticos acabaram por dar forma à estrutura da frase musical clássica, saturando-a de dramaticidade e espírito poético-literário (Rosen, 1996, p.51), trazendo desses gêneros dramáticos – do melodrama e especialmente da ópera –,⁵⁴ sua essência. Assim, o conceito de melodia passou a exigir uma elaboração tonal diversificada por meio da mistura tópica de elementos como pausas, o estilo melódico mais *cantabile*, variedade na elaboração rítmica por meio de elementos de dança e a fusão com técnicas da antiga arte polifônica. Esse conjunto de fatores acabou por gerar um estilo mais leve (estilo galante ou livre) que deu à música instrumental o poder de criar gêneros notáveis como a sinfonia, o quarteto de cordas e o concerto (Ratner, 1980, p.23-5).

Para Rosen (1996, p.365), parte do modelo dramático-literário de *A flauta mágica* encontra-se na Itália, na obra do escritor italiano Carlo Gozzi (1720-1806). A produção literária de Gozzi tem, no elemento satírico e irônico, sua característica mais importante. É com Mozart que ela parece adquirir seu caráter efetivamente universal.

Rosen (1996, p.348) afirma que Mozart resolveu, no âmbito da ópera, um impasse histórico – apontado, mas não resolvido por Gluck – entre forma e conteúdo. Uma concepção de unidade difícil de ser plasmada a partir de uma estrutura que comportava cenas concebidas separadamente, mas, que, entretanto, deveriam, sob o princípio organizador da música, ser pensadas para que fossem ouvidas como unidade. Mozart articulou multiplicidade tópica e a estrutura do texto dramático por meio do diálogo falado, como é o caso de *Die Zauberflöte*.

---

⁵³ Estilo que tende ao excesso decorativo e a “preciosidade do detalhe” e que teve na música para cravo seu apogeu na primeira metade do século XVIII (SALAZAR, 1983, p.186-8).

⁵⁴ Conforme Chailley (1991, p.267), a ópera do último terço do século XVIII é caracterizada por uma crise do gênero “sério” da ópera italiana e a tragédia lírica francesa. Os gêneros cômicos, por sua vez, que “respondiam ao gosto da burguesia ascendente, experimentaram um enorme êxito”.

1.5 Algumas reflexões sobre *A flauta mágica* e o Op. 19 de Fernando Sor

O quadro comparativo a seguir tem como objetivo servir de referência rápida às seis “Árias” de Mozart,⁵⁵ dispostas paralelamente com as transcrições de Sor, podendo ser apreciadas em suas tonalidades e elementos musicais básicos.

---

⁵⁵ Conforme Rousseau em seu *Dictionnaire de Musique* (1758), verbete *Air*, na música de ópera a denominação *Air* é atribuída a todo canto [ou melodia] composta para distinguir do recitativo. Geralmente se denomina *Air* a qualquer trecho completo de música vocal ou instrumental que possa ser executada separadamente. Se um tema ou melodia é compartilhado a duas partes é chamado duo e se em três, trio etc. É importante ressaltar que o termo *Airs* usado na capa da publicação *fac-símile* do Op.19 de Sor por Jeffery (Londres, 1995) corresponde à descrição de Rousseau acima e não se remete a ária como forma musical, mas ao caráter melódico que a distingue do recitativo. Conforme a Tabela 1, a *Marsch der Priester*, peça instrumental, juntamente com o coral masculino *Chor der Priester* são peças de caráter cerimonial. As quatro peças centrais do conjunto escolhido por Sor são originalmente peças para duos ou trios vocais e acompanhamento orquestral, entretanto, nenhuma delas foi denominada como ária por Mozart. Kunze (1990, p.602-3) cita um exemplo, em Mozart, da *Arie* de Sarastro (nº 15), que, apesar do título, não está conformada como ária, mas como um *lied* em duas estrofes. Para ele, não era incomum no gênero do *singspiel* um personagem de elevada posição social ser caracterizado com árias do tipo *Da Capo*. Conforme Randel (1997, verbete *aria*, p.67-8), há uma grande variedade de termos para peças que se conformam de maneira semelhante, refletindo assim, a utilização de uma enorme variedade de procedimentos composicionais, chamados muitas vezes de *arie*, *arietta*, *solo*, *lied*, *romanza*, *cavatina*, simples canções estróficas mesmo em obras mais complexas. J. Zamacois (1985, p.249-50) contempla o termo como uma peça que pode tanto estar encadeada em um amplo contexto dramático, quanto uma peça independente e de “concepção francamente melódica”.

Tabela 1 Seis Árias das cenas escolhidas por Sor

(Mozart) Original ⁵⁶ - Orquestra <i>Die Zauberflöte</i>	(Sor) Transcrição - Violão <i>Six Aires from The Magic Flute Op. 19</i> ⁵⁷
1) <i>Marsch der Priester</i> Cena nº 9: Abertura orquestral do Segundo Ato. Fá maior, 28 compassos 2/2 <i>Alla Breve</i> em <i>Sotto voce</i>. 2) <i>Bewahret Euch Nor Weibertucken Duett</i> Cena nº 11, Segundo Ato, Dó maior. Tempo: 2/2 <i>Alla breve</i>. Dueto dos Sacerdotes. 3) <i>Terzett</i> Cena nº 16, Segundo Ato. Tempo: 6/8, Lá maior. Trio dos Meninos. 4) <i>Das klinget Herrlich</i>. Finale. Primeiro Ato, Compasso 301. Sol maior Cena Nº 17; Tempo: 4/4. Monóstatos e coro dos escravos. 5) <i>Könte jeder brave Mann</i>. Finale Primeiro Ato, Compasso 327, Sol maior – Tempo: 4/4. Duo Pamina e Papageno. 6) <i>Chor der Priester</i> - Coro dos Sacerdotes e Sarastro – Segundo Ato. Ré maior Compasso: <i>Alla breve</i>.	1) <i>Marche religieuse</i>: Dó maior Compasso: 4/4, 28 compassos. 2) <i>Fuggite o voi bella fallace</i>. Dó maior. Compasso: 4/4. 3) <i>Giu fan ritorno i Genj amici</i> em Sol maior. Compasso 3/8. 4) <i>Ó Dolce harmonia</i>. Sol maior. Tema sobre o qual F. Sor também escreveu suas variações Op. 9 (traduzido por <i>Ó Doce Concenato</i>), como resultado do modelo extraído de Mozart – Compasso: 2/4. 5) <i>Se potesse un suono &c</i>. Sol maior, Compasso: 2/4. 6) <i>Coeur – Grand Isi grand’Osiri</i>. Ré maior – 6ª Compasso: 2/2 <i>Alla breve</i>.

A ópera *A flauta mágica* (*Die Zauberflöte*), escrita em alemão é um *Singspiel*⁵⁸ em dois atos, que contou com grande popularidade na época de sua composição e foi apresentada pela primeira vez em 30 de setembro de 1791, em Viena, (ano da morte de Mozart) com libreto de Emanuel Schikaneder (1751-1812). A ação deste *Singspiel* se passa no antigo Egito – ambiência cuja importância se encaixa por meio da simetria formal das cenas e dos personagens com a simbologia do Iluminismo (Kunze 1990, p.627), – e seu tema central, do ponto de vista dramático-literário, aborda o tema das forças do Bem (luz) que, ao final, sobrepujam as do Mal (sombras), fazendo “alusões finalmente disfarçadas à maçonaria” (Landon, 1996, p.289-90).⁵⁹

⁵⁶ Usamos como referência básica para nossa pesquisa a partitura de edição alemã *Die Zauberflöte*, Edition Peters, Leipzig/Dresden: 1986 e a edição das obras completas para violão em versão *fac-símile* das transcrições para violão de Fernando Sor editadas em Londres por Brian Jeffery, vol. 3, 1995.

⁵⁷ Os títulos das peças usados por Sor (ver Tabela 1) foram baseados provavelmente em uma edição italiana e/ou francesa de *A flauta mágica*. Não tivemos acesso a estas edições, porém Jeffery (1994, p.62) diz que o compositor provavelmente tenha se baseado na edição italiana *Il flauto magico* publicada por Birchall em Londres no ano de 1813. Segundo Pirijs (1989, p.55), *A flauta mágica* teve sua primeira grande apresentação, em idioma italiano, em Londres, no ano de 1819, época que F. Sor havia fixado residência na Inglaterra. Entretanto, Pirijs levanta também a hipótese de uma ligação anterior a esta data de Sor com a franco-maçonaria que o teria levado a ter contato com a ópera por meio de compositores e músicos reconhecidamente ligados à sociedade como Méhul, Gossec, Cherubini, o cantor Girolamo Crescentini (1762-1846) e Gaspare Spontini (1774-1851),

A abertura do segundo ato com a *Marsch der Priester* (nº 9) e o *Chor der Priester* (nº 18),⁶⁰ transcritos por Sor, por exemplo, são peças em que Mozart emprega elementos simbólicos e tópicos, nos quais ritmo e tonalidade, tríades e estruturas homofônicas em estilo de coral luterano, além do uso de determinados intervalos e formações instrumentais no interior da orquestra têm um significado particular para a ordem e ritual maçônicos (Chailley, 1994). Na Marcha dos Sacerdotes, por exemplo, o ritmo isocrônico e o pé métrico espondeu no primeiro compasso e parte do segundo, marcado por duas longas, o ritmo – U – (longo, curto, longo) do compasso 5, conforme Landon (1996, p.149), simbolizam o aprendiz (Pamino) admitido pela ordem. O ritmo dáctilo, por exemplo, marcado por uma longa e duas breves aparece nas figurações pontuadas ainda na primeira frase da Marcha e mesmo do Coro dos Sacerdotes.⁶¹

A flauta mágica foi, e acreditamos ainda ser, certamente, uma das mais profundas incursões da arte ocidental no drama espiritual humano. Revela não apenas o anseio de uma época de grandes transformações intelectuais, sociopolíticas, científicas e artísticas (fins do século XVIII e primeiro quartel do século XIX), mas convida-nos, sobretudo, a refletir acima da condição trivial da existência humana. Há três características estéticas, a nosso ver basilares, conjugadas em *Die Zauberflöte*: a feição cerimonial marcada por seus ritmos pontuados, a melancolia representada especialmente por Pamina e seu caráter alegre e de entretenimento (Kunze, 1990; Chailley, 1994).

além de Hummel e Liszt. F. Sor teria conhecido estes dois últimos em concertos na Sociedade Filarmônica de Londres (idem, p.56).

⁵⁸ *Ipsis litteris*, peça cantada. Ópera alemã de caráter cômico, que contém, além de recitativos, partes faladas, importante como gênero operístico do século XVIII. Para Cande (1983, p.161), “o *Singspiel* alemão escapa às classificações elementares, na medida em que se afasta da ópera tradicional”. Para Ratner (1980, p.351), sua característica de “Teatro Popular” no século XVIII sofreu influência do *opéra comique* e do estilo italiano.

⁵⁹ A maçonaria esteve presente em diversos meios e estratos sociais durante todo o século XVIII, especialmente entre as camadas mais ilustradas da sociedade europeia. Fundada ainda na primeira metade do século na Inglaterra, compartilhou e reuniu-se ao espírito e aos ideais do Iluminismo, inclusive como uma reação natural à intolerância político-religiosa predominantemente instituída pelo Estado absolutista. O viés político de *A flauta mágica* poderia ser relacionado, por exemplo, com determinados personagens que simbolizam traição – como o mouro Monostatos –, opressão, astúcia e dissimulação – como a Rainha da Noite – e que estariam fadados, no contexto dramático e histórico, ao fracasso e à morte (LANDON, 1996). Mozart foi um adepto da sociedade maçônica vienense, para a qual escreveu diversas composições, dentre elas *A flauta mágica*. Conforme Landon (1996, p.147), a partir do ano de 1772, encontra-se “ampla documentação de seu envolvimento com a maçonaria por meio de numerosos eventos e composições [...]”.

⁶⁰ *Die Zauberflöte*, 1986, p.112 e 148, respectivamente.

⁶¹ A possibilidade de um estudo prosódico por meio dos pés métricos na análise e escansão poéticos – para o qual devem ser considerados conceitos como acentuação, extensão silábica e, mais sutilmente, entonação – e do uso da métrica do verso (pés) confrontada com a métrica musical (compasso) é uma questão polêmica, complexa e com grandes diferenças conceituais (MONELLE, 2002).

Na partitura final esta diversidade vai da música de inspiração folclórica haydnesca para os personagens “simples” como Papageno e Papagena⁶² até a música ritualista e mística para Sarastro e sua corte, e da louca coloratura da Rainha da Noite (e a furiosa *Sturm und Drang* da segunda ária em ré menor) [...] até a inclusão do antigo soar da melodia coral dos luteranos [...]. Foi esta mesma diversidade que tanto impressionou Beethoven [...] (Landon, 1990, p.129).

Assim, acreditamos tratar-se também de uma obra com características e motivações “épicas”,⁶³ no sentido de universalidade heroica que esse termo pode comportar, cujos aspectos dramáticos parecem antecipar os ideais e a consciência “romântica” de *Fausto* de Goethe (1749-1832). A admiração de Goethe pela F. M. não era só por sua música, mas, sobretudo, pelo “valor iniciático” contido no libreto (Chailley, 1994, p.51).

Para Rosen (2006, p.365), *A flauta mágica* carrega em seu âmago uma dupla moralidade, plasmada a partir dos contos de fadas e da farsa ligada às manifestações do teatro popular vienense e, a um só tempo, “comédia dialética” que relata um caráter mítico.⁶⁴

1.6 Estética instrumental de Fernando Sor

É na música instrumental para violão de Fernando Sor onde mais podemos observar tal superposição tópica,⁶⁵ em que pese a importância de compositores violonistas contemporâneos de indiscutível importância como Carulli, Aguado, Carcassi e Giuliani. A nosso ver, Sor obteve da concepção clássica não apenas as conquistas e tendências harmônico-melódicas mais recentes de seu tempo, mas nos parece também ter alcançado com tal aspiração, de forma inédita, a concepção estética da música dramática de Gluck, Mozart e Haydn e da geração de compositores como Cherubini, Cimarosa e Paisiello. Tal concepção teve na música de ópera seu núcleo privilegiado, que de arte “subordinada e auxiliar da

⁶² O homem do campo em seu estado puro e natural, distante da ganância e do luxo, dono de uma singela e pueril virtude, cujo estado de espírito se assemelha ao mito do “bom silvícola”, de Jean-Jacques Rousseau (LANDON, p.552).

⁶³ Os cantos heroicos são uma particularidade do estilo épico, que é “[...] por natureza um mundo ideal [...]”. “[...] Campeia nas descrições épicas um tom ponderativo, enobrecedor e transfigurante. Tudo que é baixo, desprezível e falho de nobreza é suprimido do mundo épico” (JAEGER, 1989, p.48). Estes elementos de idealidade mítica nos parecem evidentes em *A flauta mágica*, entretanto, o heroísmo tem um caráter iluminista e humano.

⁶⁴ Para Landon (1990, p.129), uma importante fonte literária que inspirou a ópera, originando inclusive seu título, foi uma coleção de contos de fadas em três volumes intitulada *Dschinnistan* (1789), na qual consta uma história chamada *Lulu, oder die Zauberflöte* (*Lulu, ou a Flauta Mágica*).

⁶⁵ A obra artística musical de Sor condensa seu estilo como compositor, podendo ser classificada em: música sacra (missas, motetos), música teatral com orquestra (ópera, melodrama, balé), música pedagógica (estudos e o método), música de entretenimento, como seu Op.36 *Trois pieces de société* para violão e música de câmara. (MUÑOZ, 1965, p.55-60). Consulte também o detalhado Catálogo de Obras em Jeffery (1994, p.147-90).

poesia” passou à categoria de “uma cor dentro de um quadro”,⁶⁶ em nome do ideal de “expressão dramática” (Fubini, 1988, p.237, tradução nossa).

Com a contribuição de F. Sor, a guitarra do século XVIII e XIX herdou a essência dramática da melodia acompanhada, mas também a dimensão polifônica dos clássicos vienenses em um momento da história (década de 1820, época das transcrições Op. 19) em que a música havia adquirido sua autonomia enquanto linguagem: a emancipação da música instrumental (Fubini, 1988, p.219). Eis a concepção (uma relação entre *performance* e partitura) de F. Sor em seu *Méthode pour la Guitare* (1830): “Digo que é preciso que o executante pense na partitura como um pintor pensa no objeto que quer representar, supondo-se que deve saber ouvir como o pintor deve saber ver (Camargo, 2005, p.47-8)”.

Tais elementos, determinantes para o desenvolvimento futuro da guitarra, foram, a um só tempo, a busca e o resultado estético do “equilíbrio entre o componente estrutural e o idiomático” (Gimeno, 2007, p.53). Dionísio Aguado atribui às composições para violão de Fernando Sor, ainda em sua fase espanhola (1778 a 1813), como o surgimento de uma nova música para guitarra.

Em seu Método, Sor dedica um capítulo ao estudo da “Qualidade dos sons” (Camargo, 2005, p.26), no qual expõe características timbrísticas de alguns instrumentos da orquestra passíveis de imitação pelo violão. Sor aborda alguns procedimentos sobre técnica instrumental, articulação ou ataque à corda e conceitos voltados à estética do instrumento, como sonoridade e maneiras de produzir determinados sons (timbres).⁶⁷

Do ponto de vista do estilo da articulação instrumental, é importante dar atenção ao que tem a dizer C. P. E. Bach (músico da corte de Frederico, o Grande) em seu “Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado”⁶⁸ (Berlim, 1753-1762). Nota-se que sua observação, voltada ao estudo da articulação instrumental, parece prestar um testemunho estético (e histórico) ao ponderar sobre o “bom gosto” na maneira da execução instrumental, influenciando gerações de importantes músicos e instrumentistas dos períodos clássico e romântico.

⁶⁶ Uma concepção notada por Fubini (1988, p.213) em Diderot (um *expert* em pintura) que aproximava por um lado a “música instrumental e esboço” como expressão imagética indeterminada (uma propensão ao impressionismo?) e, por outro, a “música vocal e quadro” como expressão delimitada pelo texto.

⁶⁷ Conforme Pujol (1960, p.15), o *Méthode pour la Guitare* (1830) de F. Sor parece ter sido um tratado pioneiro ao fazer observações estéticas sobre sonoridade e timbre do violão de seis cordas simples.

⁶⁸ O *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* é considerado um dos mais importantes tratados de música da segunda metade do século XVIII.

O gosto atual, influenciado sensivelmente pelo *bel canto* italiano, não pode se exprimir apenas com os ornamentos franceses; [...] Creio que, tanto para o teclado como para outros instrumentos, a melhor maneira de tocar é a que reúne de forma correta a precisão e o brilho do gosto francês com a sedução do canto italiano. (C. P. E. Bach, 2009, p.74.)

1.7 Sor e aspectos estéticos de *A flauta mágica*

As transcrições Op. 19 sobre temas de *A flauta mágica*⁶⁹ escritas para violão por Fernando Sor carregam características estéticas do Classicismo musical que o compositor violonista tratou de adaptar da obra original para orquestra, trio de vozes, duos e coro para o âmbito e a concepção estrita do violão solo. A nosso ver, os processos que levaram a estas transcrições foram parte de uma escolha conceitual de Sor – baseada em sua vivência com o gênero dramático e sua formação ilustrada em teoria musical de tradição polifônica – e deliberada de Sor, que via no violão as possibilidades composicionais e interpretativas de uma orquestra em miniatura. Além da notável influência exercida pelo militar, violonista e compositor italiano Federico Moretti (1769-1839) radicado na Espanha.⁷⁰

Desde a transposição tonal, como tentativa de garantir ao instrumentista uma execução mais fluente com clareza idiomática, até o uso sistemático de harmônicos (um recurso auxiliar que ocorre especialmente em suas cadências) como forma de expressar coloridos orquestrais – como, por exemplo, uma passagem solo ocorrida no contexto orquestral imediatamente respondida pelas cordas, ou a imitação de diálogos entre as madeiras contrapondo-se a intervenções das vozes humanas – parecem ter sido pensados por Sor nas transcrições do Op. 19 não apenas como mera intenção de imitar os efeitos dos conjuntos orquestral e vocal de Mozart, mas como construção de sua interpretação pessoal a partir de uma textura transportável do complexo harmônico-contrapontístico de trechos de *Die Zauberflöte* para o âmbito do instrumento solo.

O jogo de densidades e a oposição dos grupos timbrísticos mais homogêneos da orquestra como o quarteto de cordas frente àqueles mais heterogêneos como as madeiras e os metais – o recurso de “esvaziamento” sonoro com o uso de pausas (reflexivas ou uma forma dramática de suspensão da ação exterior e interior do drama mozartiano – Kunze, 1990,

⁶⁹ Além de a F. M., Sor transcreveu para violão e violão-voz árias da ópera *D. Giovanni* de Mozart. Essas transcrições foram editadas por Jan Kloe e Matanya Ophee (SOR, 2005).

⁷⁰ Consulte Apêndice, Cronologia, anos 1781, 1792 e 1795.

p.603), os esquemas harmônicos e o uso do estilo *Freistimmigkeit* (pseudocontraponto) (Aple, 1947, p.333) revelam um músico que conhecia muito bem as sutilezas do sistema e o instrumento para o qual compunha.

A arte instrumental de F. Sor parece ter legado ao universo da guitarra a possibilidade de execução das texturas orquestrais mais usuais do século XVIII, provendo-lhe um repertório consistente com a música dos clássicos vienenses. Tal arte instrumental, para Sor, pode ser comparada de forma similar às conquistas de instrumentos como o violino⁷¹ e o piano de sua época. Para musicólogos como Salazar (1903, p.214-5), estética e necessidade seriam as condições suficientes para a elevação musical de um instrumento ao *status* de arte. Para ele, a materialidade dos instrumentos (construção que corresponde à dinâmica espiritual de sua época) sugere aos compositores as possibilidades estéticas e sua necessidade de expressão.

Além de exímio guitarrista e cantor, Fernando Sor foi um compositor polivalente, que transitou com grande desenvoltura entre a escrita orquestral, vocal e a composição instrumental,⁷² chegando muitas vezes a parecer, em muitos procedimentos composicionais, não utilizar seu instrumento principal para compor ou transcrever suas obras.

[...] e como eu sabia que acorde ou que inversão tocava, seu encadeamento e [...] em que voz se encontrava o som fundamental, e qual deveria ser a progressão de cada voz para a resolução ou transição a ser feita, considerei-me preparado para estabelecer um sistema completo de harmonia para o instrumento, que era, pode-se dizer, telegráfico; [...] pude visualizar um baixo cifrado e, sem fazer uso da guitarra, indicar as progressões harmônicas a partir simplesmente de suas configurações. (Camargo, 2005, p.4)

Assim, o modelo observado por Sor em *Die Zauberflöte* de Mozart, constituiu, a nosso ver, a justaposição de movimentos combinados e tratados no estilo contrapontístico, combinados à “mais tênue textura da ópera bufa” e à periodicidade da frase clássica de quatro compassos (Rosen, p.364). Sor herdará da cadência mozartiana seu principal sentido da forma clássica: o uso tópico das 3^{as} e 6^{as} e dos sons harmônicos enquanto elementos coadjuvantes na estrutura cadencial que revelam um compositor alinhado à tradição do Classicismo da música ocidental.

⁷¹ Para Salazar (1983, p.216), o violino e sua família realizou, expressivamente, o “canto instrumental” em seu mais elevado grau.

⁷² Sor estudou violino no seminário e escola de música da Escolania de Montserrat – escola que detinha bons conhecimentos do Classicismo vienense – e escreveu anos depois, durante seu período em Londres (1815-1823), diversas composições para piano solo, a quatro mãos e piano e voz. Na casa da Duquesa de Alba, sua protetora na Espanha, Sor teve a oportunidade de ter contato com o piano (Ver Apêndice, Cronologia, anos 1793, 1800 e GÁSSER, 2010, p.503-13).

1.8 Características técnicas das transcrições para violão Op. 19 de Sor

É importante observar o caráter de cada transcrição, porque cada uma foi concebida como peça isolada de seu contexto dramático. Todas as peças do Op. 19 não configuram formalmente, árias, como a Ária da Capo, por exemplo, mas que podem ser caracterizadas e classificadas de acordo com o “estilo e expressão”. A *Marsch der Priester*, por exemplo, uma abertura instrumental, expressa “dignidade” e “gravidade”, uma ária que pode ser classificada como *Ária di mezzo carattere* em estilo *Alla Breve* (Ratner, 1980, p.272-81). A *Marsch der Priester* introduz o segundo ato ao Coro dos Sacerdotes, como veremos no Capítulo 2 *Marsch der Priester* / Ária nº 1 – *Marche Religieuse*. Assim, mesmo sendo as transcrições intituladas como árias por Sor – unidades dramático-formais articuladas coerentemente no drama musical de Mozart – as disposições destas pequenas formas, no âmbito do violão, deveriam ser vistas, portanto, como peças autônomas nas transcrições de Sor.⁷³

Alguns procedimentos de transcrição para âmbito do violão exigem a oposição do plano melódico ao harmônico. Um exemplo é quando Sor move a harmonia contrapontisticamente, gerando um movimento que serve de suporte à melodia, quando esta se detém em uma nota longa. Esta é uma técnica advinda da experiência do contraponto que transmite alternância da percepção na dinâmica das texturas. Por vezes e quando necessário, uma função de acompanhamento – como a figura tópica conhecida como Baixo de Alberti –⁷⁴ é bruscamente abandonada como forma de valorizar o elemento melódico.

Quando, por força de dificuldades técnico-instrumentais, algum detalhe melódico é omitido com pausas ou mesmo cortado, Sor utiliza-se do contraponto ou de um movimento semicontrapontístico (*Freistimmigkeit*) para suprir possíveis desequilíbrios no discurso. Mesmo em um momento de densidade orquestral como, por exemplo, nos compassos 16-7 do de *Bewahret euch vor Weibertücken* / Ária Nº 2 *Fuggite o voi beltá fallace*, Sor concebe de forma notável em sua transcrição uma síntese ao uníssono e à oitava, uma característica

⁷³ A respeito do conceito de ária, consulte nota 55.

⁷⁴ Para Ratner (1980, p.135-43), a mais importante figuração e textura de acompanhamento da música do século XVIII para teclado, raramente excedendo uma oitava, concedendo completude harmônica e pontuação rítmica à melodia.

retórica bastante usada no estilo clássico.⁷⁵ As pontuações rítmicas (♩) que, longe de configurarem uma alteração infundada da alteração de Sor nessa ária, acentuam a expressão e parecem reforçar uma articulação rítmica e propícia do violão por sua sonoridade reduzida, conferindo consistência temática com o momento seguinte de marcha.⁷⁶

Figura 5 Exemplo extraído do original de Mozart (*Bewahret euch vor Weibertücken*) e a redução de Sor (*Fuggite o voi beltá fallace*)

Outro aspecto é o perfil geral das transcrições quanto à harmonia tonal, basicamente triádica e polarizada nas relações clássicas S- T -D, com fórmulas melódicas e cadenciais limpas, sem a sobrecarga de cromatismos ou ornamentações. A harmonia tonal, princípio organizador da composição musical do século XVIII, princípio formal e “extensão da ação teatral” (Ratner, 1980, p.48), teve no emprego e no tratamento da dissonância uma base importante para a transformação dos critérios estéticos da expressão musical do período clássico. A maior liberdade no uso da dissonância – um afrouxamento dos princípios de preparação e resolução cuja prática passava a considerar como mais importante resolver do

⁷⁵ Conforme Bartel (1998, p.339-41), o *noema* musical é uma figura de retórica que representa uma passagem homofônica em meio a uma textura contrapontística, podendo ser utilizada, contextualmente, para destacar determinadas expressões sob a forma de uma exclamação (*exclamatio*).

⁷⁶ Marcha, caso da F. M., é uma tópica cerimonial e como música estilizada nos séculos XVIII e XIX era frequentemente permeada por afetos programáticos tópicos, como o militar (RATNER, 1980, p.16-7). No século XVI, foi geralmente concebida em cerimônias militares ou procissões e festejos de grupos sociais não militares. Do ponto de vista musical, a ênfase de seus acentos e pontuações rítmicas é repetitiva e geralmente simples (RANDEL, 1977, p.620, verbete *marcha*).

que preparar uma nota problemática⁷⁷ (Ratner, 1980, p.61-5) – não se deveu apenas ao surgimento de uma teoria e prática da harmonia, mas especialmente ao fato de a melodia ir se libertando aos poucos da palavra enquanto referencial retórico, resultando no que Salazar (1983) chamou de o “triunfo da arte italiana do violino”, do processo da melodia harmonicamente acompanhada. Para uma compreensão mais clara dos processos estéticos que envolveram este período, o novo estilo melódico dividiu em duas metades inconciliáveis o século XVIII e este movimento só seria historicamente comparável ao advento da *Ars Nova* (Salazar 1983, p.249-50).

De modo geral, e isso provavelmente valha para todas as peças aqui estudadas, as melodias de *Six Airs from The Magic Flute* Op. 19 escolhidas por F. Sor parecem-nos estruturas completas e moldáveis. Assim, a configuração interna das melodias seriam autossuficientes do ponto de vista formal e expressivo. A flexibilidade rítmica da melodia permitiria, por exemplo, amoldar o estilo homofônico e silábico em um plano e fundi-lo, no âmbito orquestral, ao estilo de acompanhamento mais *cantabile* em outro, o que parece corresponder, pelo menos em parte, às formas de tratamento dado por Mozart à *Marsch der Priester* e ao *Chor der Priester*.⁷⁸ Tais peças de contexto dramático correspondem ao estilo de cerimonial religioso, maçônico.

Esta maleabilidade, moldada pelo ritmo diversificado dessas melodias clássicas, é que permitiu a Sor, a nosso ver, adequá-las ao violão e por vezes modificá-las, sem, entretanto, torná-las irreconhecíveis ou postiças. Obviamente, há uma natural perda da densidade e monumentalidade sonora quando comparamos a transcrição do coro e orquestra *Chor der Priester* em Ré maior de Mozart com o *Coeur: Grand Isi grand'Osiri* Ária nº 6. A escritura de F. Sor, muitas vezes, parece ter seu foco principal na expressão musical e acima das dificuldades técnicas que o intérprete encontraria ao tentar executar passagens mais complexas. Aqui temos de considerar seriamente as dimensões e a sonoridade da guitarra espanhola do século XVIII e XIX (Sparks e Tyler, 2002, p.233-48).

---

⁷⁷ Na música ocidental, preparação e resolução da dissonância são conceitos que se modificaram e receberam tratamentos contextuais conforme a época (RATNER, 1980, p.61).

⁷⁸ Já comentamos a ligação desta obra com os ideais maçônicos do século XVIII. “Quanto *A flauta mágica*, longe de inspirar-se em um libreto infantil [...], como geralmente se tem repetido sem maior averiguação, consiste, ao contrário em um importante ensinamento maçônico, cujas intenções são claramente destacadas pelo músico”. Assim, “[...] marchas interpretadas por um conjunto de instrumentos de sopro (a “coluna de harmonia”) (...) marcavam o ritmo na entrada ou saída solene dos dignatários [...]” (CHAILLEY, 1991, p.279-82, tradução nossa).

Voltando ao caráter autossuficiente da melodia de Mozart, queremos apenas ressaltar que o elemento polifônico – uma tradição composicional mantida topicamente no Classicismo (Ratner, 1980, p.109) – agrega uma dimensão vertical à disposição espacial das vozes contrapontísticas que garante uma relação de interdependência. O fenômeno da interdependência foi o complemento necessário ao êxito do estilo melódico (Rosen, 1996, p.346). A melodia clássica basta a si própria, concentrando todo o pensamento musical “em uma só voz” (Webern, p.52, 1984). Expressar dramaticamente a tonalidade em uma única linha melódica enquanto, simultaneamente, se permite o dialogo com outras instâncias (camadas) melódico-harmônicas possíveis ao discurso tonal – ampliação da “função de acompanhamento”, foi o ideal musical do século XVIII (Webern, 1984, p.52)⁷⁹. Esse pensamento intrínseco ao discurso será decisivo no estilo das transcrições de Op. 19 Sor.

Assim, em maior ou menor volume, a síntese vertical (tonalidades, harmonia e a eleição do acordes) proposta por Sor nas Árias, em todas suas seis transcrições, condiz com a densidade harmônica da música de Mozart. Esta característica, este esforço de Sor, será talvez um dos grandes legados estilísticos das formas dramáticas na escrita para violão e, em grande parte, presente em sua obra, o que torna determinadas peças de seu repertório de difícil execução para o violonista médio e mesmo àquele mais avançado. A obra de Sor parece incitar o intérprete a um diálogo constante com dificuldades técnicas, mas também constitui um desafio estético e estilístico para o violonista hodierno. Sor parece, por vezes, compor para o violão diretamente na partitura, como já dissemos anteriormente, e sem o apoio ostensivo do instrumento.⁸⁰

As Árias Op. 19 de Sor legaram, a nosso ver, a dimensão polifônico-tonal essencial ao instrumento em um momento em que a tonalidade já havia fixado amplas relações estruturais e dramáticas com os processos modulatórios e a melodia acompanhada já havia se tornado moda para sociedade europeia do século XIX.⁸¹ O estilo composicional de F. Sor parece ter

---

⁷⁹ Com o estilo de acompanhamento do Baixo de Alberti (um elemento tópico e idiomático) no século XVIII, conquista-se a ideia de prolongamento sonoro, uma técnica de acompanhamento especialmente adequada para instrumentos cujo maior atributo seria a brevidade e a fragmentação sonora, como o cravo, o alaúde e a guitarra. Por meio de tal figuração para o “tratamento da harmonia” (SALAZAR, 1983, p. 185-6), conquistou-se a unidade entre as dimensões horizontal e vertical do discurso tonal e a garantia da sustentação flexível do movimento melódico da frase (Idem, p.34-5)

⁸⁰ Sor muitas vezes parece ter como foco a expressão musical acima das dificuldades técnicas que o intérprete encontraria ao tentar executar passagens mais complexas. Aqui temos de considerar seriamente as dimensões e a sonoridade da guitarra espanhola do século XVIII e XIX (SPARKS e TYLER, 2002, p.233-48).

⁸¹ Moda ou necessidade, a transcrição de temas de óperas foi lugar-comum na época de Sor (Weber, 2011, p.11-6). Entretanto, tal prática foi, a nosso ver, uma “mola propulsora” que ajudou a elevar a guitarra a um patamar

contribuído para que o violão paulatinamente saísse do estado de esquecimento em que se encontrava no final do século XVIII (Tyler, 1980).

Do ponto de vista rítmico-melódico, algumas modificações pontuais feitas por Sor nas transcrições nos chamaram atenção, especialmente na alteração de valores que, no original de Mozart, aparecem como valores rítmicos iguais, por exemplo: o par de colcheias que são substituídas por colcheia pontuada e semicolcheia (♩̣), ritmo de marcha. Isso vai ocorrer em diversos momentos nas transcrições de Sor, como pudemos observar na Figura 5. Entendemos que mais do que uma modificação gratuita ou um capricho (moda) musical de Sor, as passagens onde determinadas células rítmicas em Mozart transformam-se em figuras pontuadas, em Sor correspondem a uma valorização da expressão que contribuem para uma acomodação rítmica mais eficaz da melodia clássica no âmbito do violão cujo sentido de proporção baseia-se no equilíbrio do “centro da frase” (Rosen, 1996).⁸² Por exemplo, a presença de elementos ambíguos é uma característica do estilo – e isso acontece na *Marsch der Priester*: uma nota é mantida durante dois compassos, por exemplo, no momento em que ocorre uma intensificação rítmica em outra voz (1996, p.101). Estancamento melódico em um nível, simultaneamente à profusão de valores menores em outro, durante uma seção de fechamento.

Esta dinâmica de planos sonoros – *Freistimmigkeit* (Aple, 1947, p.333) – inerente ao estilo e que gera ao mesmo tempo contraste, é a pedra de toque do estilo de Mozart (Rosen, 1996, p.71), além de ser, sob o ponto de vista interpretativo, uma valiosa contribuição de Sor aos problemas de articulação e fraseologia no violão. O ritmo ♩̣ de marcha cerimonial (usado por Sor profusamente em suas transcrições do Op. 19 e mesmo em sua obra para violão) contribui para desencadear a ideia de movimento ao discurso musical em sua transposição para o violão.⁸³

Fernando Sor observa as limitações de sustentação sonora da guitarra como elemento preponderante nas transcrições, porém não abria mão de uma escrita mais rigorosa que resultasse em uma boa solução técnica e musical, especialmente para um instrumento para o

---

mais culto na música ocidental. Da mesma forma, gêneros como o quarteto de cordas contribuíram para cristalizar e dar ao violão uma estética sonora e uma escritura própria. Gásser (2010, p.453) menciona não apenas a influência dos estudos em Montserrat, mas do contato de Sor no início do século XIX (em Madri e Barcelona) com quartetos de J. Haydn, I. Pleyel e L. Boccherini.

⁸² A extensão do final da frase fundamenta o conceito de cadência, a do centro é, conforme Rosen (1996, p.101) a chave de seu sentido de proporção.

⁸³ Um elemento rítmico onipresente em seu repertório para *Musique Militaire*, marchas fúnebres, canções patrióticas, aberturas de ópera e balés (JEFFERY, 1994, p.145).

qual ele mesmo tinha consciência de estar começando a construir um repertório pioneiro. Acreditamos que raramente Sor fez concessões a esta consciência histórica.⁸⁴

Música, raciocínio e o fato de preferir resultados a ostentar dificuldades, eis todo meu segredo [...] como o estudo da harmonia e do contraponto me familiarizaram com a progressão e natureza dos acordes e suas inversões, com a possibilidade de colocar a melodia [...] no baixo ou em uma das vozes intermediárias, como a maneira de aumentar o número de notas de uma ou duas vozes, enquanto as outras continuam com sua progressão mais vagarosa, exigi do instrumento coisas dessa natureza, e descobri que ele se presta mais a elas que a uma contínua confusão de colcheias e semicolcheias, em escalas diatônicas ou cromáticas. (Camargo, 2005, p.2-3)

Por outro lado, a guitarra no contexto da obra de Mozart parece ter tido pouca ou nenhuma importância em virtude também de este instrumento ser mais cultivado nos países mediterrâneos da Europa,⁸⁵ entretanto a contribuição de sua música, por meio de transcrições, foi inegável para o desenvolvimento do instrumento. Conforme Hackl (2006, p.25-33), Mozart nunca escreveu peças originais para guitarra, apenas pequenas canções como *Komm lieb Zither KV 351* e *Die Zufriedenheit KV 349*, além da serenata *Deh Vieni Alla Finestra* de *Don Giovanni*, mas todas para mandolin.⁸⁶

Na época de Mozart e Haydn (segunda metade do XVIII), a guitarra (barroca) passava por um momento de transformações em suas características mais essenciais, a ponto de podermos falar do surgimento de um instrumento completamente novo. As mudanças mais radicais no corpo do instrumento, as diversas transições de *accordatura* (cinco e seis ordens), obedeceram a uma múltipla tendência da época (inclusive às transições inerentes ao estilo clássico-iluminista) e correspondem a necessidades técnicas, sociais e musicológicas (Hackl, 2006).

Entretanto, os estilos musicais mudaram e o desenvolvimento desses novos estilos – o rococó e o clássico – com seu simples, mas rigoroso tratamento dos acordes, progressão mais eficiente (ou modulações) e a regularização do fraseado apoiado por uma tonalidade mais clara, significava que a guitarra também tinha de se tornar um

⁸⁴ “Acredito, portanto, que chegará o dia que os estudantes de guitarra formarão suas ideias a partir da música correta”. “*Je crois pourtant que le jour viendra où les écoliers de guitare formeront leurs idées d’après la musique correcte*” (PIRIS, p.76, tradução nossa).

⁸⁵ A troca de influências entre o sul mediterrâneo e norte germânico se fará sentir mais fortemente com a presença e as obras do compositor e guitarrista italiano Mauro Giuliani que se radicou em Viena na primeira década do século XIX (1806). Conforme (HACKL, 2006), Giuliani levou para lá um novo estilo e uma técnica similar à técnica *detaché* do violino – estilo de articulação em diferentes graus de separação e acentuação na *performance* das notas e figuras (RATNER, 1980, p.190-1).

⁸⁶ Pequeno instrumento em forma de pera com fundo arredondado. Confome Randel (1997, p.616, verbete *mandolina*) o mandolin descende do mandora ou mandola: instrumento austríaco e alemão que combinava algumas características da guitarra e do alaúde, mas com afinação da guitarra. Instrumento próximo ao bandolin.

instrumento mais rigorosamente afinado. Não foi por acaso que, por volta de 1750, a guitarra se transformou completamente em um instrumento com bordões nas quarta e quinta ordens e, mais tarde, em um instrumento de seis ordens.⁸⁷ (Tyler, 1980, p.53) (tradução nossa)

Entretanto, muitas das características anteriores do instrumento foram mantidas, especialmente a capacidade mais marcante como instrumento solista e de acompanhamento para pequenas formações de música de câmara. Conforme Hackl (2006) em parte por causa das transformações históricas e estruturais, as transcrições chegavam, em muitos casos, a “mutilar” o original. A música escrita para guitarra de seis cordas simples – surgida primeiramente em países como França e Itália no início do século XIX (Sparks e Tyler, 2002, p.236) – parece ter atendido a uma premente necessidade histórica, que impulsionou o processo de constituição de um “novo” instrumento, conferindo-lhe características técnicas específicas, uma escritura e um repertório próprios.

1.9 A transcrição como interpretação e argumentação poética

Com o fim gradual do mecenato durante o século XVIII (Weber, 2011 p.31-7), o artista teve de buscar sua sobrevivência sob a forma de encomendas requisitadas pela aristocracia ilustrada, enquanto aguardava o advento que o lançaria no crescente circuito comercial da era burguesa. Esta nova posição social do compositor-intérprete fez que a prática das transcrições fosse contextualizada sob novas necessidades e ganhasse em importância no quadro de consumo dos grandes centros econômicos, que exigiam a “reprodutibilidade” como meio de garantir e legitimar (inclusive com a produção de arranjos de música ligeira, *pot-pourri* e pastiches⁸⁸) a cultura de massas (Carvalho, s.d., p.208-25).⁸⁹

---

⁸⁷ “Musical styles changed, however, and the development, of these new styles – the Rococó and the Classical – with their simple but stricter handling of chords, more efficient progression (or modulations), and regularization of phrasing supported by clear key structure, meant that the guitar, too, had to become a more straightforwardly tuned instrument. It was no accident that around 1750, the guitar changed completely into an instrument with bourdons on the fourth and fifth courses, and later, to a six-course instrument.” (TYLER, 1980, p.53).

⁸⁸ O termo italiano *pasticcio* (pastiche), referia-se, nos séculos XVII, XVIII e início do XIX, à “ópera feita de várias peças de diferentes compositores ou origens e adaptadas a um novo ou já existente *libretto*” (The New Grove Dictionary of Music and Musicians). O termo também se aplica, pejorativamente, à pintura e literatura, a quadros e textos forjados com certa perícia imitativa que objetivava serem confundidos com os originais. Refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Fonte: E-dicionário de termos literários Verbete *pasticcio* Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/index.php>> (Acesso em 24 maio 2011). A popularidade do *pasticcio* no século XVIII tornava possível que partes de uma ópera fossem aproveitadas em outra(s) sem que isso se convertesse em uma incongruência. Dois aspectos parecem concorrer para o sucesso de

Transcrição, do ponto de vista etimológico, a partir do prefixo latino *Trans*, significa “através de, além de”.⁹⁰ O sentido do termo apontaria então para uma operação por meio da qual um texto (uma ideia) poderia ser transportado ou transferido de um a outro meio (Martin, 2011). Essa operação, do ponto de vista musical, estaria, portanto, na base de conceitos como transposição, variação, cópia, imitação, tonalidade, modulação e procedimentos que visassem à interpretação. O objetivo da operação de traduzir seria então tornar viável a transferência de ideias, assegurando-lhes qualidades textuais intrínsecas. Conforme Martins (2011), em seu ensaio sobre transcrição musical, poder-se-ia considerar a tradução literária como “equivalente” à prática da transcrição musical.

Mário Vieira de Carvalho (s.d., p.208-25) afirmou que, no ápice da deterioração da cultura burguesa, “nenhum compositor poderá [poderia] dar-se ao luxo de sonhar em repetir a proeza de Beethoven” que cometeu um ato de suprema individuação em suas 33 interpretações sobre uma ideia musical proposta pelo compositor e editor Anton Diabelli: *As variações Diabelli*, Op. 120.

Sobre o caráter lógico-discursivo da interpretação, Souza (1973, p.180), focando particularmente a linguagem poética, adota o ponto de vista de uma intertextualidade entre as linguagens. O propósito dessa prática almejaria chegar então a uma “reflexão” sobre a essência poética e simbólica da obra de arte (Souza, 1973):

A arte é símbolo e como símbolo deve ser interpretada. Mas que é interpretação? No sentido vulgar, interpretar é exprimir de certo modo, o mesmo que de outro modo, ficou expresso. [...] Neste caso, “interpretar” tem outro sentido, que é o de “esclarecer”, embora, na prática interpretativa, o esclarecimento muitas vezes consista em traduzir a linguagem poética em prosaico discurso. Mas talvez não haja outro meio, outra mediação. E se o processo tanto ou tão pouco vale para a poesia como para qualquer outra das formas de arte, é porque, pela própria índole da linguagem racional, pela própria estrutura do pensamento lógico-discursivo, o intérprete sempre terá de alegorizar, isto é, sempre terá de dizer sucessivamente

---

tal prática. Conforme Randel (1997, p.785-1), a questão da unidade estrutural, no século XVIII, não foi um assunto de mesma importância no XIX; e tal prática sublinhava a falta de preocupação do XVIII com a questão da individualidade do estilo musical ou da propriedade intelectual.

A popularidade do *pasticcio* no século XVIII tornava possível que partes de uma ópera fossem aproveitadas em outra(s) sem que isso se convertesse em uma incongruência. Dois aspectos parecem concorrer para o sucesso de tal prática. Conforme Randel (1997, p.785-1), a questão da unidade estrutural, no século XVIII, não foi um assunto de mesma importância no XIX; e tal prática sublinhava a falta de preocupação do XVIII com a questão da individualidade do estilo musical ou da propriedade intelectual.

⁸⁹ O compositor violonista Mauro Giuliani, contemporâneo de Sor, produziu, por exemplo, grande quantidade de “arranjos” e variações sobre árias e aberturas de óperas de Rossini, Bellini, Donizetti entre outros para violão. Há inclusive do autor a *Grand Variazioni sopra l'Aria favorita*: “Oh! Cara memoria”, Op. 114 (JEFFERY, 1988).

⁹⁰ Santos, verbete *trans*, v.4, p.1089.

outras coisas, que todas são, ou antes, tendem a ser, o que, simbolicamente, a obra de arte já veio a ser. (Sousa, 1973, p.180) ⁹¹

Para autores como Eco (2007, p.92-127), “reproduzir o mesmo efeito” observando o “ritmo” do original estaria na base do respeito à intenção do texto-fonte (original), porque a tradução enquanto interpretação teria a função de esclarecer e “desambiguar as expressões aparentemente incertas”. A nosso ver, alterar fundamentalmente elementos da sintaxe musical, por exemplo, poderia configurar um risco de alteração do “efeito”, um exemplo de “tentar dizer mais [ou menos] que o original”, mesmo que o resultado de tal transcrição fosse “uma obra excelente em si mesma”, mas que não seria uma boa transcrição, ao trair a ideia-fonte.⁹² Para Eco (2007, p.83), reproduzir o efeito “mesmo ao custo de ter de trair a letra” seria o custo do esclarecimento. Seria similar, a nosso ver, ao “artífice que forma um corpo de outro corpo” (Agostinho, 1987, p.271).

A prática das transcrições era comum no século XVIII (Weber, 2011), especialmente ao constatar-se sua importância pedagógica. Para o músico daquele período, o fato de uma obra poder ser abordada e comentada sob outros pontos de vista em um sem-número de transcrições era parte do processo de aprimoramento da escrita, do entendimento da multiplicidade de estilos e da troca de ideias na sociedade. Da mesma forma, era também comum que uma obra, ideia, gênero, ou estilo sobrevivessem enquanto fossem necessários tanto esteticamente quanto socialmente.

Se a transcrição teve ampla guarida no romantismo, seria contudo mal vista pelos puristas de meados do século XX, que a consideravam, inclusive, uma corruptela do original. Houve até períodos de recuo, quando compositores hesitavam mais acentuadamente em transcrever obras com as quais mantinham afinidade. (Martins, 2011, p.24)

O destino de uma determinada obra musical e os processos históricos e estéticos que concorrem para seu “desaparecimento” no contexto de uma cultura – ou seja, quando uma obra atinge determinada etapa de seu “ciclo de vida”⁹³ enquanto experiência estética e presença histórica necessária – condizem com o declínio de seu “poder de significar” (Eco,

---

⁹¹ O professor e pensador luso-brasileiro Eudoro de Souza, nascido em Portugal (1911-1987), foi filósofo e um dos fundadores da Universidade de Brasília.

⁹² Como prática pedagógica, Schoenberg (1974, p.344) observa no processo de aprendizado da sintaxe harmônica que o aluno “tome um tema de Beethoven, de Mozart, de Brahms ou da obra de qualquer outro mestre [...] que o harmonize e que compare em seguida o resultado com o original”.

⁹³ Para Rosen (1996, p.519), o “desaparecimento de um estilo” é um fato mais misterioso que o nascimento de um novo. Assim, o fim do ideal clássico termina quando desaparece a necessidade da resolução dramática.

s.d. p.47) – ao ser superada por outra que cumpra desígnios éticos, estéticos e históricos de mesma singularidade”.⁹⁴ Para Hanslick (1989, p.23), modificações do prazer estético podem ser observadas na recepção histórica de obras dos compositores clássicos, por exemplo, em que o “posto de Mozart, como representante das paixões violentas e arrebatadoras, foi ocupado por Beethoven, e Mozart promovido ao olímpico classicismo de Haydn”.

É uma superstição moderna crer que uma obra deva unicamente a si própria, a sua estrutura e a seu conteúdo expressivo uma sobrevivência durante decênios ou até séculos (Dahlhaus, p.137). Entretanto, mesmo diante da “diversidade de sentidos” que uma obra de arte está ligada, sua “originalidade e beleza” não se modificariam “em si e por si” (Hanslick, 1989, p.23 e 31).

Casos que parecem ter perdido determinada significação podem ser verificados na história da música europeia, especialmente quando um gênero ou estilo é profusamente praticado – o nascimento de um modismo ou mesmo de um declínio estético – em determinada época histórica, como ocorreu, por exemplo, na música de ópera do século XIX, ou mesmo na música religiosa cujo caráter funcional perdeu, em muitos casos, seu vínculo com a doutrina e a liturgia cristã. Isso foi possível em função do “variável ponto de vista de nossas experiências e impressões musicais” (Hanslick, 1989, p.22). Foram tais experiências, a nosso ver, que puderam conferir significados ao legado de F. Sor apenas no decorrer do século XX e início do XXI, aproximadamente 100 anos após sua morte.

A temática da criação seria também um exemplo recorrente e perene na história não apenas da música ocidental, mas também nas demais artes. Outro exemplo bastante localizado é o tema *Folias de Espanha*⁹⁵ que, ressurgindo sempre, foi utilizado em uma grande quantidade de variações escritas em diversos gêneros e formações musicais, em diferentes estilos e em distintas épocas da história da música europeia. Transcrever seria uma forma de conferir significados a uma ideia musical.

---

⁹⁴ Embora focados nas artes visuais e táteis (pintura, escultura e arquitetura), estetas e historiadores da arte do século XX, dentre eles Heinrich Wölfflin (1864-1945), fizeram importantes estudos e elaboraram modelos complexos acerca de teorias cíclicas e não cíclicas do desenvolvimento e existência da obra de arte ocidental desde a antiguidade grega a nossos dias. Como introdução ao assunto, indicamos o ensaio *Estilo* do antropólogo, historiador medievalista e esteta Meyer Schapiro (1904-1996). *Estilo* é parte integrante do livro *Anthropology Today* (1953) de Schapiro.

⁹⁵ Tema abordado por Sor (Op.15a) e Giuliani (Op.45) sob a forma de variações.

1.10 Apresentação da teoria tópica:⁹⁶ uma contribuição à interpretação⁹⁷

O medievalista e filólogo alemão Ernst Robert Curtius (1886-1956), em seu *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948), fez um estudo pioneiro ao propor, no século XX, um “método de investigação” (Moisés, 2004, p. 447) tópica apoiado na literatura da Idade Média latina. Curtius (1990, p.79) nos diz que, no antigo sistema da retórica clássica, “tópicos” era “assunto proibido”, sendo uma espécie de repositório onde se encontravam ideias, fórmulas temáticas e assuntos gerais (como a “invocação da natureza”, o tópico de *exordium* (abertura) ou tópico de conclusão como a cadência musical, por exemplo) que podiam ser empregados na oratória, discursos jurídicos e em composições literárias. Curtius (1990, p.82) afirma que nem todo tópico derivou dos gêneros retóricos e que muitos deles tiveram sua origem na “paisagem ideal” e “na beleza da natureza em seu mais amplo sentido”.

O método de investigação dos tópicos musicais utiliza atualmente técnicas interpretativas abertas ao reconhecimento de uma pluralidade de sentidos que podem ser coletados a partir de qualquer elemento em uma peça de música, considerado seu contexto socioafetivo e dramático por meio de figurações, intervalos, ritmos, andamentos, texturas, frases, motivos, tonalidades, movimentos de dança, expressões de retórica, formas e mesmo a fusão desses elementos, comuns à vida social e musical do século XVIII (Caplin, 1980). Na música do período clássico, tais elementos poderiam ocorrer sucessiva ou simultaneamente. Utilizaremos alguns conceitos dessa teoria como ferramenta de análise na identificação de elementos musicais (e dramáticos) presentes nas Seis Árias Escolhidas por Fernando Sor Op. 19 de *A flauta mágica* de Mozart e transcritos para o gênero instrumental.⁹⁸

Em outras palavras, tal método de análise tópica procura justificar (e sugerir) elementos – inclusive extramusicais – a partir da multiplicidade e lugares-comuns presentes especialmente na música do Classicismo, considerando suas premissas estéticas sob os aspectos expressivo, formal e estilístico. Para Monelle (2006, p.7) o tópico é sugestão

---

⁹⁶ *Tópos*, do grego, lugar. Plural *Tópoi*. *Topikós*, relativo a lugar (MOISÉS, 2004, p.447, verbete *tópos*).

⁹⁷ Segundo Fubini, o “secular” debate em torno do significado da música (semântica) teria como tema de discussão “em que medida a música se aproxima ou se distancia da linguagem verbal com relação a suas possibilidades de denotar eventos do mundo exterior ou emoções próprias ao homem” (2001, p.33, tradução nossa).

⁹⁸ Na música do estilo galante do século XVIII, o conceito de *schemata* era parte da formação do músico. Por meio de padrões musicais (esquemas musicais) o “artesão musical” tinha à disposição um repertório de soluções melódicas, estruturas harmônicas e rítmicas, formas, movimento etc., podendo, segundo a necessidade, constituir toda uma peça musical, obedecendo as normas de etiqueta da sociedade cortesã. (GJERDINGEN, 2007, p.15).

sensorial, e, por isso, novos elementos tópicos sempre podem emergir da análise. Por exemplo: a temática ou gênero pastoral teve suas premissas no mito bíblico (pastoral sacra - (Grove music online, 2007-2011, verbete pastoral), na poesia da Antiguidade Clássica de Virgílio e podemos encontrá-lo em *As Quatro Estações* de Vivaldi, em *A flauta mágica* de Mozart. Padrões tópicos do Classicismo musical, por exemplo, foram de “extraordinária diversidade” e vigor na expressão dos sentimentos em composições de Mozart, Beethoven, Weber e Haydn agindo “nos corações dos ouvintes” (Hanslick, 1989, p.22). Conforme Monelle para os compositores clássicos do século XVIII, a significação tópica era “auto-evidente” Monelle (2006, p.8).

Assim, Expressão, Forma e Estilo parecem ter conjugado o tripé de investigação do musicólogo e professor Leonard Gilbert Ratner (1917-2011) em seu livro *Classic Music* (1980), a partir do repertório da música instrumental e vocal dos últimos 30 anos do século XVIII. Ambos os gêneros (vocal e instrumental) teriam raízes expressivas, formais e estilísticas na música de ópera – gênero aglutinador de grande parte da produção estética literária e musical do período clássico. Em *A flauta mágica*, encontramos tal ideia de fusão e incorporação dos tópicos de dança a elementos polifônicos, o estilo da música de igreja e o estilo galante. Segundo Ratner, o termo galante (*galant style*) durante o século XVIII foi usado para identificar “toda a música não diretamente associada com o estilo estrito de igreja ou que o imitasse” (1980, p.xv).

Assim, podemos encontrar nas transcrições do Op. 19 de Sor, por exemplo, o tópico cerimonial de igreja *Alla Breve*, o tópico de marcha, uma passagem agitada ao estilo *Sturm und Drang* sobre uma dominante, o caráter silábico e moralizador do Coro dos Sacerdotes, a tópica pastoral de Papageno e o ritmo de siciliana, uma alegre *contradance*, o estilo severo de Sarastro, a tópica *ombra*,⁹⁹ chamadas militares, os sinais de caça, entre outros.

A primeira condição para a definição de um lugar-comum, de um clichê ou de um estereótipo é, pois, o seu uso generalizado e repetido, mesmo em situações de estilização poética. Trata-se de situações que nos levam a considerar o discurso proferido como já visto ou gasto pelo uso. Quando o lugar-comum apresenta um

---

⁹⁹ Na ópera do século XVIII eram comuns cenas que introduziam personagens do sobrenatural, como fantasmas, deuses e semideuses, trazendo significações morais que produziam sentimentos de espanto e terror. A música dessas cenas era em estilo “ombra”. Esse estilo é livre, e está intrinsecamente ligado à fantasia e, portanto, “ombra” seria um subestilo da “fantasia”; o caráter escuro e, em certo sentido, de tensão dramática bastante contida, faz que ele se ofereça como alternativa ao tópico *Sturm und Drang* que é extrovertido, enquanto o “ombra” é introvertido. Ratner oferece como exemplo a introdução da *Sinfonia* nº 4 de Beethoven, e trechos da Abertura do *Don Giovanni* de Mozart, ou quando o estilo litúrgico dessa abertura é retrabalhado na cena da ceia do Ato II. (Prof. Dr. Rodolfo Coelho, por e-mail – informação pessoal – 26 mar 2011).

“facto de estilo”, perde o seu carácter depreciativo e o seu nível de banalidade, para ganhar interesse literário.¹⁰⁰

A investigação das características presentes na música tonal europeia dos séculos XVIII e XIX tem na teoria tónica, portanto, uma importante ferramenta de análise cujo maior valor tem sido, provavelmente, o aprimoramento da busca por significantes musicais e, como método de interpretação, tem sido discutido por musicólogos e semiologistas como Kofi Agawu e Raymond Monelle (1937-2010), entre outros. Para Agawu, por exemplo, o significado de um tónico é contextual, fato que imporia ao pesquisador evitar “atribuir significação fixa aos tónicos” O tónico sugere. (Monelle, 2006, p.9).

Teóricos como W. E. Caplin consideram, entretanto, que, do ponto de vista analítico-formal, o método de identificação tónica teria limitações enquanto teoria, especialmente no processo de análise ao se atribuir uma função sintática a determinado tónico e daí associá-lo a uma função formal. Por exemplo, uma chamada de trompa (tónico) como parte de uma cadência (função sintática da estrutura da frase). A partir dessa observação, seria possível afirmar que toda chamada de trompa cumpre função de fechamento formal? Se se constata a frequência desse modelo em um sem-número de obras representativas de um período, então configuraria uma teoria, pelo menos do ponto de vista taxonómico¹⁰¹ (Nattiez, s.d., p.67-74). Assim, confirmar-se-ia uma teoria, uma norma para o método de investigação tónica associado às funções formais na música.¹⁰²

1.11 Qualidades tonais¹⁰³ (*Key Qualities*)

O advento do temperamento igual e o conceito de tonalidade enquanto elemento de expressão dramático-musical, especialmente em sua correspondência com o universo da ópera,¹⁰⁴ parece ter sido determinante na relação *pathos* e as qualidades tonais.

---

¹⁰⁰ Carlos Ceia, s.v. “lugar-comum”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 19 jul. 2012.

¹⁰¹ Classificar e hierarquizar elementos musicais – a partir de uma obra particular – extraindo, por meio da análise as unidades de que ele se compõe em sua organização hierárquica. Assim, seria possível encontrar seu código subjacente e reconstituí-lo (NATTIEZ, s.d., p.67-74).

¹⁰² Para introdução ao problema, consulte *Essays on the relation of musical topoi to formal function* de W. E. Caplin (Ensaio sobre a relação do tónico musical e a função formal, 2005, tradução nossa).

¹⁰³ Tradução nossa.

¹⁰⁴ Um gênero dotado de suas próprias leis formais (DAHLHAUS, s.d., p.97).

As concepções historicamente controversas¹⁰⁵ sobre as características ou *Key Qualities* – sejam elas ou não atributos intrínsecos à tonalidade – envolvem aspectos abordados pela musicóloga Rita Steblin (1996) sobre as relações do comportamento e sentimentos humanos (*pathos, affectum* – Bartel, 1977) como alegria, tristeza, melancolia, euforia, coragem, medo, enfim, estados múltiplos da alma humana e a determinação desses afetos que poderiam ser expressos pelas tonalidades.

Abordaremos aqui conceitos sobre as qualidades tonais na música do período clássico (e presente no simbolismo tonal de *A flauta mágica*) dada a importância que esse assunto suscitou entre teóricos e músicos dos séculos XVIII e XIX, entre os quais o próprio Mozart, além de sua contribuição teórica para a prática da transcrição daquele período.

Steblin (1996, p.1-11) expõe um quadro de depoimentos de musicólogos e teóricos renomados (inclusive de época) sobre o assunto, que poderíamos resumir aqui como a necessidade premente de se conferir um “significado mais humano à música”. Essa tentativa de aproximação a uma “estética dos sentimentos” parece estar no núcleo de toda abordagem acerca da música do Classicismo e do Romantismo (Dahlhaus, s.d., p.29 e 72).

Desde a descrença de musicólogos como Donald Tovey (1875-1940), que não via importância nas associações afetivo-musicais ou mesmo qualquer significação estética no âmbito das tonalidades quando tomadas individualmente, passando por autores que reconhecem que Mozart vinculava deliberadamente atributos e qualidades dramáticas a determinadas tonalidades (Kunze, 1990, p.654-5) – dó menor, por exemplo, como tom sombrio e trágico, sol menor (ária de Pamina, *Die Zauberflöte*, 1986, p.145) como uma tonalidade descritiva de dor e aflição, situações dramáticas que envolvem vingança (Steblin, 1996, p.2) – até a crença de que as tonalidades teriam significados diferentes entre compositores como Bach e Beethoven: “[...] [a tonalidade de dó menor] para Bach era mais grave e calma e expressava reflexões controladas; em Beethoven ela era mais impetuosa” (Steblin, 1996, p.3, tradução nossa), confirma o fato de que não se pode ignorar que mesmo grandes compositores partilharam diferentes significados às mesmas tonalidades. Para teóricos como Mattheson (1681-1764), por exemplo, o material tonal escolhido pelo compositor influenciava ou

---

¹⁰⁵ Pelo menos duas concepções se defrontariam na história do pensamento musical: uma concepção ética que defende que a música atua sobre nosso comportamento e outra “mais hedonista”, que defende que a música não tem finalidade alguma, como, por exemplo, produzir conhecimento, mas apenas produzir prazer sensível. (FUBINI, 2001, p.34)

determinava o tipo de material musical e mesmo as estruturas melódicas levavam, por exemplo, ao uso de determinados modelos harmônicos (Steblin, 1996).

As investigações de Steblin vão, porém, mais longe e autores citados pela autora optaram por uma interpretação dos fenômenos acústicos não só do ponto de vista da física e da matemática do som (como Hugo Reimann), mas que também fizeram proposições (alguns já no século XX) a um sistema psicológico, fundamentados em interpretações sobre a oposição existente entre as tonalidades no ciclo das “quintas temperadas”, com base em uma teoria da polaridade entre sustenidos e bemóis (Steblin, 1996, p.4), onde Dó maior seria o “centro” do universo tonal, representando o centro astrológico (ou astronômico) de um conjunto de forças opostas.¹⁰⁶

A essa centralidade, autores e críticos dos séculos XVIII e XIX como Daniel Schubart (1739-1791), Ernest Hoffmann (1776-1822), Berlioz e outros afirmavam ser Dó maior uma “fronteira entre sustenidos e bemóis”, uma tonalidade “luminosa” sem sombra ou cor, que representaria a “inocência” e a simplicidade (Steblin, 1996, p.4), um papel em branco que poderíamos comparar a um conjunto universo vazio ($\emptyset$). Como exemplos, Steblin cita obras como *A Criação* de J. Haydn, a sinfonia *Júpiter* de Mozart, entre outras, todas em Dó maior. A autora de *A history of key characteristics* cita também Hermann Beekh (1875-1937), que elaborou um “completo sistema teórico” apoiado na “polaridade sustenido-bemol”. Tal sistema simbólico, elaborado como “uma linguagem dos tons”, traz consigo uma visão antropológica e cosmológica da ordem tonal, na qual “[...] as tonalidades correspondem aos ritmos temporais, diário e sazonal, e têm um significado numérico e astrológico [...]”.

Segundo Steblin, Beekh trabalha com conceitos de oposição do intervalo de trítono, atribuindo-lhe significados baseados nas transições entre sombra e luz,¹⁰⁷ (*Post tenebra lux*, a tópica da sombra e da luz, tema central de *Die Zauberflöte* (Chailley, 1984, p.284) em passagens obtidas pelos efeitos (ou afetos) de tonalidades que se opõem no ciclo de quintas. A questão do significado “místico” na música de Mozart estava relacionada, por exemplo, às

---

¹⁰⁶ Uma relação de forças representada por A. Webern (1883-1945) em um “paralelogramo de forças”, “fundamento tonal da música do ocidente” (WEBERN, 1984, p.27-8).

¹⁰⁷ V. Persichetti, em seu *Armonia del siglo XX*, usando os modos gregos, faz uma abordagem similar: “[...] os modos podem ser ordenados de acordo com uma relação tensional. O maior número de bemóis que possa ser aplicado a uma escala modal em uma tonalidade particular produzirá o modo mais ‘sombrio’, o lócrio. Restando bemóis (e então acrescentando sustenidos) na ordem diatônica da escrita se produzirá uma ordenação dos modos dos ‘mais sombrios’ aos ‘mais brilhantes’. O modo dórico é o ponto médio e fixa a norma” (1985, p.33, tradução nossa).

tonalidades formadas por três bemóis e, particularmente, usadas em *Die Zauberflöte*,¹⁰⁸ concebida à luz dos símbolos da trindade cristã (Steblin, 1996). *A flauta mágica* parece revelar, em toda a sua diversidade e profusão de estilos, que o século XVIII esteve fortemente ancorado em princípios da cosmologia teocêntrico-cristã e, simultaneamente, voltado para o que o século XIX veio a confirmar: a hegemonia da visão heliocêntrica e antropocêntrica do mundo, amparada pelo pensamento iluminista.

De especial interesse é a interpretação de Bechh para Eb, o ponto mais baixo de seu ciclo.¹⁰⁹ [...] Na antiga prática mística, que foi chamada de “visão do sol à meia-noite”, tem a sua expressão musical em Mi bemol maior. É neste sentido místico que ouvimos o finale em Eb de *Die Zauberflöte* de Mozart, [...] Já na abertura desta ópera, ou na Sinfonia em Eb, fica claro que esta tonalidade tem, para Mozart, um caráter solenemente festivo, cerimonioso [*feierlich*] [...]. (Steblin, 1996, p.6, tradução nossa)¹¹⁰

Pesquisas mencionadas por Steblin (1996, p.7), apontam que, mesmo sendo a tonalidade um importante guia no processo criativo na música do século XVIII, seus efeitos não poderiam ser padronizados universalmente em todos os períodos e para todos os compositores de forma idêntica. As qualidades tonais resultariam, igualmente, da combinação de múltiplos fatores como métrica, textura e andamento, por exemplo, o que, em conjunto, determinaria os atributos intrínsecos (qualidades acústicas) de uma tonalidade.

Por fim, fatores físicos, psicológicos e fisiológicos como a natureza do órgão auditivo, influenciariam nas causas das características tonais (Steblin, 1996, p.10). Os fatores físico-acústicos seriam os que mais nos interessariam aqui, especialmente para o caso das transcrições musicais, a transposição de um meio acústico a outro. Sabemos que os instrumentos musicais dos séculos XVIII e parte do XIX conviviam com um sistema de temperamento ainda desigual (Cooper, 1996, p.321), mesmo que as tonalidades fossem (supostamente) temperadas. A vitória do temperamento igual da música ocidental foi a vitória do conceito de modulação, e modular significaria, necessariamente, conquistar progressivamente a totalidade da manifestação tonal, a totalidade do ciclo temperado de 5^{as} dando-lhe significados e expressão dramática (Rosen, 1996, p.31-4).

¹⁰⁸ Consulte Landon (1990, p.131), sobre o simbolismo maçônico do número três.

¹⁰⁹ A crença no modelo cosmológico geocêntrico foi apenas suplantada pelo heliocentrismo quando “[...] evidências observacionais mais sólidas” foram confirmadas (SOUZA, 2004 p.23).

¹¹⁰ *Of special interest is Bechh's interpretation of E^b major, the lowest point of his circle. [...] In old mystical experience, what was called 'sight of the sun at midnight', has its musical expression in Eb major. It is in this mystical sense that we hear the E^b major finale of Mozart's Die Zauberflöte [...] Already in the overture to this opera, or in the E^b major Symphony, its is obvious that this key had a solemn festive, ceremonious [*feierlich*] character for Mozart.*

Essa ciência do sistema de tonalidades parece ter encontrado na conhecida *Querelle des Buffons* o elemento estético necessário que propiciou o surgimento de um sistema de associações dramático-tonais aos sentimentos humanos¹¹¹ (a “estética dos sentimentos” – Dahlhaus, s.d., p.30). Conforme autores da época, seria possível associar sentimentos e um jogo de luz e sombra aos conjuntos tonais. Para autores como Rousseau, Grétry e Lacombe (Steblin, 1996, p.109), o elemento patético era inerente às 12 tonalidades e aos 12 semitons cromáticos.¹¹² Por exemplo, para Steblin (1996, p.108), a nobreza como uma qualidade tonal de Dó maior declinaría conforme se incrementassem os bemóis (portanto uma descida no ciclo de quintas ou uma modulação a uma tonalidade do ciclo descendente), ganhando-se em característica patética, mais sombra.

Figura 6 A dinâmica bemol-sustenido: um princípio organizador dos afetos tonais

1.12 Qualidades tonais e a Teoria das Cordas Soltas

Andre Grétry (1741-1813) – admirador de Rousseau (Massin, 1997, p.590-1), compositor e escritor que provavelmente Fernando Sor tenha tido contato com sua obra em Paris – (Piris, 1998), defendia que as propriedades dos instrumentos musicais eram o principal fator das características e qualidades tonais (Steblin, 1996, p.110). Essa proposição de Grétry parece fornecer o elemento material necessário (o instrumento musical) sobre o qual poderíamos contextualizar significados às tonalidades.

Ao atribuir ao instrumento musical (e a voz humana) um fator preponderante, assume-se, a nosso ver, que o timbre seja o elemento acústico fundamental da tonalidade, conferindo a ela suas qualidades sonoras intrínsecas. Parece-nos que não poderia ser de outro modo, dado que a relação do timbre com a melodia, com a altura e, conseqüentemente, com a escala

¹¹¹ Os “[...] movimentos musicais são análogos ao elemento ‘dinâmico’ dos sentimentos” (DAHLHAUS, s.d., p.75).

¹¹² Para Rosen (1996, p.31), o “cromatismo modulatório” do século XVI, por exemplo, era um “colorismo” diferente daquele do século XVIII.

temperada dá-se em uma proporção inversa: quanto mais agudo um som, mais inexpressiva sua complexidade harmônica intrínseca (menos harmônicos) (Randel, 1997, p.1019). A região média frequencial seria, teoricamente, ideal e a mais bem adaptada para a maior parte dos instrumentos musicais.

Do ponto de vista acústico, Steblin aborda ainda outros fatores para a escolha, pelos compositores, das tonalidades sob diferentes contextos e de como, individualmente, a qualidade tonal (*Key Quality*) poderia influenciar no ‘comportamento’ da recepção musical:

1) a afinação/temperamento como fator que altera as *key qualities*;

2) o uso de cordas soltas ou presas determina a maior ou menor propagação das vibrações nos instrumentos musicais como o violino, piano, harpa e, obviamente, o violão.

Conforme Steblin (1996, p.136), musicólogos como Heinrich Koch e Grétry atribuíam à tonalidade de Lá maior a capacidade para expressar sentimentos intensos em instrumentos da família das cordas como o violino, pelo fato de, nessa tonalidade, serem usadas muitas cordas soltas.¹¹³

A construção acústica particular de cada instrumento e seu processo de afinação (o princípio acústico das consonâncias) determinaria características tonais e o colorido sonoro que os compositores do século XVIII atribuíam “às tonalidades em si mesmas” (Salazar, 1983, p.292), caracterizando qualidades afetivas relacionadas com uma obra particular: o instrumento musical seria o meio pelo qual a tonalidade – um sistema flexível e variável (Rosen, 1996, p.44) – expressaria suas qualidades sonoras sob uma forma particular. Provavelmente, poucos seriam os instrumentos acústicos que efetivamente produzissem de maneira uniforme e com o mesmo colorido todas as tonalidades e que expressassem igualmente qualidades tonais (*key qualities*). Tudo que é difícil de pensar ou imaginar é igualmente difícil de executar (Schoenberg, 1974). A confrontação de importantes autores por Steblin (1996, p.138) parece evidenciar que as tonalidades não tinham características homogêneas ou qualidades individuais autônomas que, univocamente, determinassem estados anímicos.

Voltaremos ao tema da teoria das cordas soltas no Capítulo 4, *Terzett/Ária n° 3 - Giu fan ritorno i Geny amici*, associada com as transcrições de Sor do Op. 19 para violão. Escolhemos aquele capítulo porque a transcrição *Giu fan ritorno i Geny amici* de F. Sor é a

---

¹¹³ Como exemplo, citamos o *Allegro Risoluto* da *Grande Sonata* para violão e violino em Lá maior de Nicolo Paganini.

primeira de três árias do conjunto Op. 19 que estão na mesma tonalidade. Aproveitaremos essa particularidade em nossa abordagem.

2 **MARSCH DER PRIESTER / ÁRIA Nº 1 – MARCHE RELIGIEUSE**¹¹⁴

A *Marsch der Priester* (Marcha dos Sacerdotes)¹¹⁵ é a primeira ária (*Marche Religieuse*), do conjunto nomeado como *Six Airs from The Magic Flute* Op. 19,¹¹⁶ transcrita para violão por Fernando Sor (Jeffery, 1995). Trata-se de uma abertura solene em estilo francês, uma *entrée* que, segundo Ratner (1980, p.16), era usada como introdução em diversos cerimoniais das cortes no século XVIII. Tal entrada solene (Chailley, 1994, p.120), entretanto, parece não configurar, como já abordamos em outro momento, uma ária no sentido de música vocal para solista de ópera ou da forma musical em voga nesse século¹¹⁷ – como sugere o título dado pelas transcrições de Sor. Entretanto, a indicação *sotto voce* no início da partitura de Mozart¹¹⁸ parece evidenciar o caráter vocal dessa abertura. Para Salazar, o “ideal sonoro” de Mozart e sua instrumentação foram influenciados pelo *cantabile* vocal e sua expressão dramática (Salazar, 1983, p.328 e 354). Em nosso subitem 1.5 *Algumas reflexões sobre A flauta mágica e o Opus 19 de F. Sor*, abordamos o conceito de ária utilizado por Sor.

Por suas características melódico-vocais, essa marcha instrumental caracteriza-se pelo legado de estruturas advindas do antigo estilo do canto litúrgico (Chailley, 1994, p.145), que, para o autor, suscitou diversas imitações, dentre elas a do atual Hino do Canadá e o “*adagio sostenuto* do Quarteto em Sol maior Op.76 de Haydn (1797)” (Chailley, 1994, p.206).

Sua origem, entretanto, parece remeter-se à marcha da ópera *Alceste* (1767)¹¹⁹ [Ato 1, *Scène* III] de Gluck (Chailley, 1994, p.206), ao compor elementos presentes advindos do

¹¹⁴ Tanto a Abertura de *Die Zauberflöte*, o Adágio em Mi, maior, quanto a Marcha dos Sacerdotes (abertura do ato II em Fá maior) foram as últimas peças concluídas por Mozart, pouco antes de sua estreia em setembro de 1791 (LANDON, 1990, p.138).

¹¹⁵ Utilizaremos o nome em alemão ao nos referirmos à composição de Mozart e em italiano ou francês às transcrições de Sor. Partitura original (*Die Zauberflöte*, 1986, p.112-3).

¹¹⁶ No frontispício da edição francesa de A. Meissonnier (1823-25) está escrito: “Six airs choisis de l’opéra de Mozart II Flauto Magico, arrangés pour la guitare et dédiés à Mr Amédeé pour son ami Ferdinand Sor.” (extraído da publicação fac-símile, Jeffery, 1995). Nota-se a mistura de idiomas em um único título.

¹¹⁷ A ária é geralmente uma peça vocal com acompanhamento instrumental e como Ária da Capo é formalmente um ABA (uma estrutura ternária). Durante o século XVIII muitas árias também foram compostas em conformidade com movimentos da música instrumental, em forma binária, de sonata ou rondó (RANDEL, 1997, verbete *ária*, p.68).

¹¹⁸ Refere-se à voz que canta sussurrando de forma quase inaudível. Aplica-se à música vocal ou instrumental. *The Oxford Dictionary of Music* disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em dez. 2011. A indicação *sotto voce* parece evidenciar, entretanto, a concepção vocal de Mozart na *Marsch der Priester*.

¹¹⁹ Versão eletrônica da partitura disponível em <<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP02515-Gluck-Alceste1776.pdf>>. Acesso em 16 fev. 2012

estilo coral e do estilo de hino cerimonial – gêneros homofônicos marcados pela periodicidade estrófica – como também do estilo rigoroso do contraponto, associado à música de igreja.

A influência dessa marcha de Gluck apontada por Chailley (1994, p.205) sobre a *Marsch der Priester*, a nosso ver, parece-nos evidente: o tempo *Alla Breve*¹²⁰ em andamento moderado; a figuração rítmica que alterna e superpõe pés métricos (escansão poética) geralmente com equivalência de um compasso como o espondeu (♩ ♩), o dátilo (♩ ♩♩) e o anapesto (♩♩♩)¹²¹; a estrutura AABB e o passo descendente em semínimas dos violinos (c.21-4); a indicação na partitura no início da cena III, em Sol maior da ópera *Alceste* que diz: “Templo de Apolo com a estátua do deus, Grandes sacerdotes e sacerdotisas, pessoas que entram sucessivamente”, que descreve o interior do templo do deus Apolo – e a abertura da *Marsch der Priester* nos introduz ao interior do “templo de Sarastro” (Kunze, 1990, p.657, tradução e grifo nosso). Além disso, nota-se na partitura de Gluck a designação “*Pantomime*”, indicando que o compositor prescindiu ali do uso da palavra, enquanto Mozart se utiliza da designação “*sotto voce*” em uma clara referência, a nosso ver, ao caráter vocal (incluímos os oito primeiros compassos da partitura de Gluck em nosso Anexo 7). Conforme Chailley (1994, p.205), Gluck era possivelmente maçom e sua marcha da *Alceste* foi executada em homenagem a Voltaire em uma “cerimônia fúnebre” após sua morte.

Podem-se verificar três aspectos do estilo rigoroso e religioso (*high style*) na *Marsch der Priester*: o “ritmo pontuado” que, segundo Ratner (1980, p.23), é característica do ritmo de marcha e nesse caso de forte expressão da tópica militar e cerimonial¹²². O “caráter grave” de “sonata de *chiesa*” (Salazar, 1983, p.152-3) e a proeminência do ritmo de marcha, que especialmente na coda confere à seção de encerramento um contorno melódico contrastante, mais *cantabile* e maleável, mesmo valendo-se Mozart naquele momento do recurso sequencial imitativo.

---

¹²⁰ Conforme Ratner (1980, p.68), o compasso *Alla Breve* era apropriado para conferir significado patético e grave das cerimônias religiosas, além de ser usado em motetos.

¹²¹ Cf. Chailley (1994, p.207) e Randel (1997, p.833-4).

¹²² No século XVIII, “A música ritual estava integrada por hinos sem textos sobre melodias tomadas em grande parte da Igreja Protestante [...] [compostas] para o conjunto de madeiras e metais [...] derivada das tradições militares” (RANDEL, 1997, p.622 – verbete *masonería y música*).

Assim, essa concisa e solene introdução ao Ato II em Fá maior¹²³ parece intervir simbolicamente como uma espécie de “aura” orquestral que anuncia a prova espiritual de Tamino sob a austera presença de Sarastro (cuja voz grave – baixo – representa uma autoridade espiritual) e seus sacerdotes.¹²⁴ A ideia estética de “aura”, de luminosidade, parece ter seu legado advindo da tradição dramático-religiosa já utilizada por J. S. Bach nos recitativos que antecedem as entradas de Jesus nas Paixões, em especial na *Paixão Segundo São Mateus* BWV 244 no contexto dramático-musical luterano.¹²⁵ Assim, para Rosen,

[...] com *Die Zauberflöte*, Mozart criou o primeiro estilo religioso autenticamente clássico que podia equipar-se, orgulhoso, com suas próprias imitações das formas e texturas do barroco. [...] se trata de uma textura musical, mais que uma forma concreta [...] Do ponto de vista harmônico constitui, em parte, uma volta à sonoridade do século XVI, e sobretudo de Palestrina, cuja música continuava viva [...] A linha melódica é a clássica, com expressividade, simetria; também a articulação está igualmente definida [...]. (Rosen, 2006, p.366, tradução nossa)¹²⁶

Dentre as transcrições de Sor que abordaremos, a *Marche Religieuse* é a única originalmente instrumental e seu estilo, “ao modo coral” (*Chorale-like*) é, conforme Schoenberg (1970, p.83), dificilmente utilizado na música instrumental. Sua simetria melódica e a simplicidade harmônico-triádica, basicamente homofônica, além da ornamentação mais contida parece determinar o aspecto solene e simbólico da Abertura do

¹²³ Alguns autores citados por Steblin (2001, p.109, 111,143) atribuem à tonalidade de Fá maior como adequada a circunstâncias nobres, suntuosas e patéticas (Grétry), solenes (Rousseau), majestosas, porém menos que Mi^b maior e Dó maior (F. Galeazzi) e vigorosa (Berlioz). Entretanto, deixamos claro que tais atributos não podem vir desacompanhados do contexto simbólico das conexões dramáticas ocorridas na F. M. Para Kunze (1990, p.657), a funcionalidade da região de Fá maior, por exemplo, no complexo contexto de articulações simbólicas das tonalidades da F. M. evoca uma “complacente e serena” tonalidade pastoral (a região da dominante da dominante, uma “tonalidade de engano”. Valendo-nos de uma proposição usada por Rosen (1994, p.38 e 246) sobre os processos de tonicização na música do Classicismo sobre a seção na tonalidade da dominante (tomando-se como centro Mi^b), observamos que tal efeito é realizado, conforme Schoenberg (1974, p.207-9) na forma de uma interrupção (II-I, uma abreviatura), como ocorre sobre o acorde de Si^b maior repetido três vezes na passagem do Adágio *Der Dreimalige Akkord* n° 9 (*Die Zauberflöte*, 1986, p.113) Ali se dá uma tonicização da dominante por meio do II D^D (II-V ou Fá Maior -Si^b Maior) abrindo efetivamente o segundo ato à luz do primeiro (cf. *Die Zauberflöte*, 1986, p.112-3 e SCHOENBERG, 1974, p.207-9).

¹²⁴ “As marchas marcavam o ritmo na entrada ou saída solene dos dignatários. Todavia, conhecemos algumas marchas compostas especificamente para a circunstância” como por exemplo, a Marcha dos Sacerdotes incluída em *A flauta mágica* (CHAILLEY, 1991, p.279).

¹²⁵ O drama religioso barroco “[...] a *Paixão Segundo São Mateus*, seguindo o exemplo de Schütz e Telemann, usa um quarteto de cordas para rodear a personalidade do Senhor com uma espécie de halo” (GEIRINGER, 1985, p.201).

¹²⁶ “[...] con *Die Zauberflöte*, Mozart creó el primer estilo religioso auténticamente clásico que podía codearse, orgulloso, con sus propias imitaciones de las formas y texturas del barroco. [...] se trata de una textura musical, mas que una forma concreta [...] Desde el punto de vista armónico constituyó, en parte, una vuelta al sonido del siglo XVI, y sobre todo de Palestrina, cuya música continuaba viva [...] La línea melódica, es la clásica, con expresividad, simetría; también la articulación está igualmente definida [...]” (ROSEN, 2006, p.366).

Ato II.¹²⁷ Do ponto de vista formal (Green, 1993, p.1-5), a *Marsch der Priester* constitui uma pequena forma binária cujo desenho e estrutura tonal é a seguinte:

Figura 7 Plano formal da *Marsch der Priester*

Na Figura 7, observamos um regresso do tema A e da tonalidade principal dentro da seção B, após a barra dupla de repetição. Assim, ocorre uma espécie de recapitulação. Os primeiros 16 compassos constituem uma forma binária de “duas frases” (Rosen, 1994, p.29-31), completada com mais 12 compassos, dos quais 4 constituem uma recapitulação: repetição do antecedente de 4 compassos na forma tônica do período (Caplin, 1998, p.9-12) (T-D, compassos 1 a 8) e mais 8 em uma Coda formada por estruturas sequenciais.

O uso da sequência – que utiliza o ritmo de marcha a partir do compasso 21 como unidade motívica – partindo da subdominante no contexto da Coda é, como afirma Rosen (1996, p.67-9), um recurso fundamental impulsionou que a estética barroca, mas que é utilizado por Mozart como um elemento tópico “perturbador” (idem), sinalizando, geralmente, uma crescente tensão. De fato, a *Marsch der Priester* introduz-nos ao interior do templo e ao reino ilustrado de Sarastro (Kunze, 1990, p.657) dando início às provas iniciáticas – essa é a cena que ele aparece pela primeira vez na ópera, acompanhado de 18 sacerdotes (Landon, 1990, p.133).

De maneira geral, poderíamos descrever assim o plano formal da *Marsch der Priester*: AABB (A') + Coda. Uma estrutura na qual Mozart garante a unidade de marcha com a figuração (♩). A maior profusão desse motivo de marcha (que empresta seu nome à peça) na frase de fechamento (coda) do período se dá como elemento rítmico básico na formação da

¹²⁷ “O tom solene [...] deve-se provavelmente em parte ao fato de Mozart ter estabelecido uma relação entre a ação desta ópera e os ensinamentos e cerimônias da maçonaria” (GROUT; PALISCA, 1994, p.541). Em contrapartida, aflora em *A flauta mágica* uma grande quantidade de elementos heterogêneos (“um *mixtum compositum*”), que vão desde o simbolismo maçônico à moda egípcia em voga no século XVIII e à “comédia de *tramoya*” do teatro popular vienense. Isso sem mencionar o uso de diversos gêneros e estilos musicais da época. “Disso resulta um quadro confuso e desorientador” (KUNZE, 1990, p.598, tradução nossa).

sequência. Aceleração harmônica e fragmentação rítmica em oito compassos concluem com uma CAP.¹²⁸

2.1 *Marsch der Priester*: simbólica e imitação dos instrumentos

A tonalidade de Fá maior em 28 compassos em *Alla Breve* começa com a indicação da expressão inicial *sotto voce* e a textura orquestral conta com o seguinte arranjo:

Sopros – heterogeneidade timbrística e Coluna de Harmonia (C. H.).

Flauta – instrumento integrante da C. H., constitui o instrumento pastoral por excelência (Monelle, 2006). Para Sor, a imitação desse instrumento pelo violão se dá especialmente por meios dos sons harmônicos com a ressalva de que “[...] é requisito que o instrumento imitador esteja na mesma tessitura” que o instrumento imitado (Camargo, 2005, p.32-3). Assim, na *Marsch der Priester* as flautas podem ser auscultadas. Para Chailley (1994, p.112), o som da flauta é discreto na orquestração de Mozart da F. M., como ecos oitavados (sons harmônicos) o que parece reforçar, como dispositivo modelado no extremo agudo, a melodia dos violinos. A flauta evoca, a nosso ver, uma significação estética pastoral e, simultaneamente, solene no âmbito do *high style* dessa marcha.¹²⁹

Corni de Bassetto in F – instrumento emblemático do domínio solene de Sarastro que por conta de sua afinação tem em Fá maior sua tonalidade afim. Com “seu misterioso timbre indica a proximidade da morte” (Kunze, 1990, p.657 e 603), sendo também símbolo “indicativo das ‘colunas de harmonia’” (Chailley, 1994, p.197). Sor não comenta em seu *Méthode pour la Guitare* (1830) procedimentos para a imitação dos clarinetes ao violão. Ele menciona a possibilidade de imitar o oboé (Camargo, 2005, p.30) e isso pode, provavelmente, estender-se à imitação do clarinete.

Corn in F – instrumento integrante da C.H., símbolo da caça, da coragem e do heroísmo. Segundo Monelle (2006, p.3), a trompa estava associada à evocação do frescor da manhã, da caça matinal e ao caráter heroico (pastoral heróica) (Grove music online, 2007-2011, verbete pastoral). Ambos estados de espírito são atribuídos por Monelle a Haydn, em sua *Sinfonia n° 6, A manhã*, e a Beethoven, *Sinfonia n° 3, Eroica*, (Monelle, 2006).¹³⁰

¹²⁸ Adaptamos para o português a sigla analítica (Perfect Authentic Cadence - PAC) de Caplin (1998, p.10-1).

¹²⁹ Que equivale ao estilo rigoroso de igreja (RATNER, 1980, p.386-91).

¹³⁰ A tópica e gênero pastoral que abarca a atividade do herói caçador (pastoral heróica), nos remete aqui à oposição entre *natura naturante* (o criador) e *natura naturata* (as criaturas) (SANTOS, 1965, v.3, p.835).

Conforme Sor (1971, p.29), a escritura ao estilo (tópico) das quintas de trompa (Kunze, 1990, p.641) (Chamadas de Caça – um tópico social e musical favorito do século XVIII) são determinantes para o efeito da imitação ao violão (Ringer, 1953, p.148-59).

Fagotti – instrumento integrante da C.H. Sor não indica procedimentos para imitação.

Tromboni Alto/Tenor/Basso – instrumento símbolo do sobrenatural que evoca a tópica *ombra* (Kunze, 1990, p.657). Entretanto, seu caráter marcial carrega o elemento moralizante e majestoso exigido pelo contexto do templo de Sarastro, um tópico militar, que Chailley define como “instrumento tradicional das grandes cenas de oráculo” (1994, p.191). Sor não indica procedimentos para imitação.

Cordas: violinos I e II, viola, violoncello e contrabaixo – homogeneidade timbrística que garante unidade sonora do conjunto. Para Salazar (1983, p.215-6), o violino e sua família realizam o “canto instrumental” em seu mais elevado grau, oferecendo volume, expressão, valores estéticos como sustentação, estilo *cantabile*, trêmulos, velocidade, dinâmica, amplo registro e mecânica instrumental. As cordas congregam, a um só tempo, instrumentos de conjunto dotados de reconhecida individualidade na música ocidental. A debilidade polifônica dos instrumentos de corda, e particularmente do violino, exigiu uma superação estética: sugerir a harmonia por meio da máxima expressão melódica (Salazar, 1983, p.218).

Se observarmos determinadas combinações instrumentais típicas do Barroco, como por exemplo, violino-viola/tiorba-cravo,¹³¹ poderíamos abstrair o quanto tais formações contribuíram para o futuro do idiomatismo estético do violão clássico-romântico:¹³² o desenvolvimento do cravo como instrumento ornamental e de características menos *cantabile*, somado ao “triunfo da arte italiana do violino” no processo da melodia acompanhada, foi um passo potencialmente significativo para o surgimento do novo estilo melódico (Salazar, 1983, p.218-9 e 250).

Na Figura a seguir, vemos a grade original de Mozart para orquestra. Sor tomará por base para sua transcrição o quarteto de cordas, centro de sustentação e propiciador de unidade sonora da orquestra do século XVIII e XIX. Porém, as intervenções das madeiras são, para ele, ao contrário das cordas, instrumentos mais passíveis de imitação por parte do violão, especialmente por sua maior diversidade e colorido timbrístico. A questão da afinação, volume, qualidade do som (timbre) (Camargo, 2005, p.26) teria sido de fundamental

---

¹³¹ Uma formação instrumental mencionada por Salazar (1983, p.218-9).

¹³² Dois séculos separam o violino (XVI) do violão (XVIII) (SALAZAR, 1983, p.212-3).

importância para a transcrição e, para Sor – como compositor/intérprete que considerava tais fatores como decisivos para a produção do som, em um momento de autoafirmação da guitarra e época em que o diapasão orquestral ainda não havia sido padronizado.¹³³

The image displays a musical score for an orchestra, specifically for the piece 'Marsch der Priester'. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, and strings. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Corni di Bassetto in F (Bass Horns in F), Fagotti (Bassoons), Corni in F (Horns in F), Tromboni Alto e Tenore (Alto and Tenor Trombones), Trombone Basso (Bass Trombone), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncello e Basso (Cello and Double Bass). The score is written in a single system, with each instrument having its own staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in Italian, with the title 'Marsch der Priester' at the top. The word 'sotto voce' is written below the staff for the Flauto, Corni di Bassetto in F, Fagotti, Corni in F, Tromboni Alto e Tenore, Trombone Basso, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The word 'sotto voce' is also written below the staff for the Violoncello e Basso. The score is a single system, with each instrument having its own staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in Italian, with the title 'Marsch der Priester' at the top.

Figura 8 Grade orquestral da *Marsch der Priester* e o *sotto voce*

¹³³ Uma conferência em Stuttgart, em 1834, aprovou a afinação padrão do lá = 440 Hz (HUI, 2008, p.88-9).

Marsch der priester

Tópica: marcha cerimonial

W.A.Mozart

A Antecedente: forma tônica

VIOLINO

SOTTO VOCE

Consequente: forma dominante

5 motivo marcha II

B

9 4a. Ársis

13 retomada do apoio, tésis e reequilíbrio melódico

A'

17 FlAUTA

Recapitulação - tônica

Coluna de harmonia, uma textura (c.18-20)

VIOLINO CODA

21

Sequência e aceleração do ritmo harmônico, fechamento

25 CAP

Figuração motivica: recorrência ao *Allegro* em Mi[♭] maior da Abertura da ópera.

Figura 9 A melodia da *Marsch der Priester*

Figura 10 A transcrição de Sor
Fonte: Jeffery, 1995

Além da transcrição de Fernando Sor para guitarra, existem pelo menos outras duas de época: a *Marche des prêtres dans la flûte enchantée* par Mozart atribuída ao guitarrista e professor alemão Simon Molitor (1766-1848), radicado em Viena no mesmo ano da chegada do napolitano Mauro Giuliani, e a *Marsch für die Guitarre aus der oper: Die Zauberflöte* von W. A. Mozart, do compositor italiano Matteo Bevilacqua (1772-1849) que também imigrou para Viena por volta de 1800.¹³⁴ As partituras de Molitor e Bevilacqua, extraídas de Hackl (2006), podem ser consultadas nos Anexos 8 e 9.

Para o compositor britânico Reginald Brindle (1917-2003), “Estas peças escolhidas de *A flauta mágica* de Mozart foram mais que ‘arranjadas para violão’, porque em alguns casos Sor quase produziu novas composições [...]” (1982, ¹³⁵ apud Alarcón).

¹³⁴ A exemplo de Molitor e Bevilacqua, diversos músicos vienenses do início do século XIX começaram a escrever para guitarra (TYLER; SPARKS, 2002, p.250-1).

¹³⁵ Reginald Smith Brindle (1917 – 2003), compositor e escritor britânico que escreveu a trilogia para violão denominada *Guitarcosmos*. Brindle elaborou uma edição dessas árias de Mozart transcritas por Sor que foram publicadas pela Schott Music: *Sor: 6 Aires from Mozart's "The Magic Flute"*, London, 1982. Não conseguimos acesso a esta edição de Brindle e tivemos conhecimento dela por meio de um excerto de uma provável tese que encontramos na internet. Porém, a única informação a que tivemos acesso no referido texto é que, provavelmente, ele tenha sido escrito por Laura Alarcón – Universidad de Las Américas Puebla – México, em 22 fev. 2006. Site da universidade: <<http://www.udlap.mx/>> ou link para *download* do artigo disponível em <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/perez_a_g/capitulo2.pdf> Acesso em 12 abr. 2011.

Aqui é importante mencionar uma unidade característica do século XVIII entre composição e *performance*. A prática musical nesse período da história da música geralmente só adquiria um determinado grau de completude juntamente com a *performance*, como um passo seguinte à composição e com a interação da recepção do público:

A notação do século 18 assemelha-se à de épocas mais recentes, entretanto apoia-se em parte sobre uma antiga tradição – uma parceria estreita entre compositor e intérprete. Após o compositor ter escrito sua partitura, ele espera que o intérprete para conclua a composição com bom gosto em relação às qualidades expressivas da peça. (Ratner, 1980, p.181, tradução nossa)¹³⁶

2.2 Sor, a transcrição em Dó maior

A transcrição da *Marsch der Priester* feita por Sor focaliza, a nosso ver, algumas soluções que alteraram determinados elementos rítmicos, melódicos e harmônicos da proposta orquestral de Mozart. Do ponto de vista do idiomatismo de algumas passagens, poderíamos fazer um paralelo da prática da transcrição musical com a prática da tradução literária. Assim, é de esperar-se do transcritor-tradutor que “na passagem de uma língua para outra [...] cada provérbio se identifique ao máximo com o chamado ‘espírito da língua’ à qual passa a pertencer (Campos, 1986, p.41-2). Em outras palavras, Sebastian Bach dizia a seu filho Carl Philipp: “[...] quando transcrever de um instrumento para outro, deve levar a alma de ambos na transcrição” (Guerra, 2001, p.5, tradução nossa). Igualmente, entendemos que as adaptações feitas por Sor tenham o intuito de garantir, por um lado, que o núcleo do discurso originalmente instrumentalizado por Mozart (que como temos visto carrega elementos do gênero vocal) em seus aspectos mais característicos como o acompanhamento melódico, a sequência tópica dos acordes de sexta e as intervenções polifônicas na Coda, por exemplo, fossem mantidos muito próximos ao original. Por outro, Sor faz sutis alusões a motivos que reaproveitam materiais já expostos, em uma clara economia de recursos. Em tempo, apesar de Sor propor soluções importantes no que tange à identidade idiomática do violão, não nos parece que ele tenha intentado deliberadamente alterar elementos sintáticos estruturais desse tema de Mozart. Ao comparar, por exemplo, as transcrições do mesmo tema por compositores

---

¹³⁶ “The notation of the 18th century resembles that of later eras, yet it rests in part upon older tradition – a close partnership between composer and performer. After the composer had written his score, he expected the performer to complete the composition with a tasteful regard for the expressive qualities of the piece” (RATNER, 1980, p.181).

como Molitor e Bevilacqua, tais sutilezas conceituais da forma de pensamento estético-musical e violonístico desses compositores tornam-se mais evidentes.

Assim, compare-se, por exemplo, o compasso 11 de Sor com o de Molitor que aplica a mesma solução de Bevilacqua (ver Anexos 8 e 9). Ali a intervenção de Sor na harmonia de passagem (considere a condução das vozes, paralelismos etc.) se dá com a presença do segundo grau (meio-diminuto) em primeira inversão de ré menor. Essa modificação de um elemento sintático no encadeamento da frase tem, a nosso ver, dois aspectos: apoiar o tetracorde descendente frígio sobre a 5ª da dominante de ré menor, para onde efetivamente se dirige, conferindo gravidade à passagem cadencial; garantir com o movimento descendente ([ré]dó-si-lá-sol = T S T = dórico) sobre a 7ª da mesma dominante (cadência sobre a região do dórico de dó, a tonalidade usada por Sor na transcrição) a estrutura modal da qual faz parte o si bemol. Tal disposição é a do modo eclesiástico Protus (Cardine, 1989, p.41-56).¹³⁷

Figura 11 Transcrição para violão, Molitor e Sor – compasso 11

Entendemos que algumas das soluções encontradas por Sor trataram de resolver especialmente problemas concernentes à sustentação das notas longas (o que é determinante e, juntamente com a escolha da tonalidade configuram uma equação particularmente difícil para o violonista). Assim como a abordagem das articulações e da diversidade sonora (e timbrística) propiciadas por diversos toques da mão direita, assunto este estudado por Sor à luz dos atributos e matizes naturais dos instrumentos de sopro e de arco pertencentes à orquestra da época (Sor, 1971, p.15-8).

Em seu *Méthode pour la Guitare*, de 1830 (Camargo, 2005, p.61), Sor discute, por exemplo, passagens que envolvem problemas de transcrição relacionados à execução e à digitação. A necessidade de sustentação da nota longa na voz superior do ex. 41 da *Marche*

¹³⁷ O musicólogo e professor norte-americano M. E. Bonds gentilmente nos enviou por e-mail (15 maio 2012) um artigo intitulado *Gregorian Chant in the Works of Mozart* (BONDS, 1983, p.305-10) [informação pessoal]. Nele, Bonds aborda a “significação simbólica” do canto gregoriano e sua utilização em estruturas salmódicas (presentes no Velho Testamento) na música sacra de Mozart, sob a orientação do padre Martini na década de 1770 na Itália, com quem Mozart teve oportunidade de estudar o *stile antico* em antífonas e introitos por meio das estritas regras do “contraponto fuxiano”.

Religieuse, compassos 24-5, “obriga” o violonista a modificar sua digitação como nos exemplos 42 para o 43 seguintes.

Figura 12 Sustentação de nota longa na voz mais aguda.
Fonte: Sor, 1971, p.x

Tais obstáculos, muitas vezes ligados a necessidades de articulação e/ou textura, tornam as transcrições para violão solo, tecnicamente, e não raras vezes, de difícil solução, sendo muitas delas inexecutáveis, obrigando o transcritor a buscar novos meios para contornar as dificuldades.¹³⁸ Lembremos que o violão foi, à época de Sor, e continua sendo um instrumento transpositor que soa uma 8ª abaixo do que está escrito.¹³⁹

Pretender que num instrumento se possa executar tudo que é imaginável em música é, em minha opinião, não conhecer de forma alguma o instrumento. O piano, que oferece tantos recursos, não poderá fazer o efeito de meu estudo 24 [Op. 29, 1827] para guitarra sem mudar-lhe a textura [...]. (Camargo, 2005, p.86)¹⁴⁰

A propósito da dificuldade que compositores não guitarristas, de uma maneira geral, tinham em cultivar os recursos do violão e, conseqüentemente, não estariam aptos a desenvolver ou contribuir com uma escrita mais idiomática para o instrumento – inaptidão também como produto de uma percepção estética ainda em formação – tal fato é curiosamente relatado por H. Berlioz em seu *Grand Traité D'Instrumentation et D'Orchestration Modernes* publicado em 1844:

Sem saber tocar, repito, é impossível escrever para guitarra peças em várias vozes, contendo passagens que exigem todos os recursos do instrumento. Devem-se estudar

¹³⁸ Sor, em seu *Méthode pour la Guitare* de 1830 escreve: “Eu sabia [aos 16 anos] que um bom acompanhamento pressupõe, em primeiro lugar, um bom baixo, acordes adaptados a ele, e movimentos que se aproximem tanto quanto possível daqueles encontrados nas grades de orquestra ou do piano” (CAMARGO, 2005, p.3).

¹³⁹ Na tentativa de resolver a emergente discrepância entre a altura real do som e sua escrita, Sor escreveu, à maneira de piano, a abertura de sua *Fantasia* Op. 7 dedicada ao pianista e compositor Ignaz Pleyel em duas claves: clave de fá, 4ª linha e dó, 3ª linha (alto). Em algumas passagens, Sor escreveu também em clave de sol (JEFFERY, 1996).

¹⁴⁰ Sor não cita o opus a que pertence o mencionado *Estudo n° 24*, mas, com forte referência à escritura pianística – que ele conhecia bem – acreditamos que seja parte do Op. 29, “para servir como uma continuação aos primeiros doze estudos Op. 6” (OPHEE e SAVINO, 1997). As características da escritura pianística do Op. 29 n° 24 em mi menor e também do Op. 6 n° 11 (também em mi menor) são notórias; entretanto, uma possível transcrição para piano dessas obras originais poderia fazer ressaltar desequilíbrios.

as composições de guitarristas famosos como Zanni de Ferranti, Huerta, Sor etc. se quisermos ter ideia do que os virtuosos conseguem executar. Desde a introdução do piano em todos os lares onde há algum interesse em música, a guitarra tem desaparecido gradualmente, exceto na Espanha e Itália. Virtuosos cultivaram e ainda a cultivam como instrumento solo, pois eles conseguem criar efeitos agradáveis e originais com ela. Os compositores não empregam a guitarra na igreja, no teatro ou nas salas de concertos. O motivo é, sem dúvida, seu som fraco, que impede sua combinação com outros instrumentos ou com várias vozes cantando em volume normal. Contudo, sua melancolia, seu caráter sonhador devem ser utilizados com mais frequência. ‘Seu charme é inegável, e não é impossível escrever para ela de modo a tornar isso manifesto. A guitarra, ao contrário de outros instrumentos, perde quando em maior número. O som de doze guitarras tocando em uníssono é quase ridículo’.¹⁴¹ (Berlioz; Strauss, 1948, p.147, tradução nossa)

No compasso 6, Sor apresenta um motivo rítmico sincopado, descendente e cadencial que apoia a dominante da dominante (Figura 13). Em Mozart, este motivo será apresentado apenas no compasso 22, mas de forma ascendente. Esse elemento de conexão (pequeno trecho escalístico) que afirma a região da dominante no compasso 8 (a frase antecedente) será mantido por Sor também no compasso 22, ali, sim, conforme o original, como elemento expressivo e com características temáticas (um motivo sequencial com ritmo de marcha) na Coda. Esta menção “quase temática” proposta por Sor no compasso 6 revela, a nosso ver, um enfoque latente como afirmamos em outro momento e, simultaneamente, uma reminiscência presente na esfera de *A flauta mágica*: o motivo de cinco notas dó-si-lá-sol-fã# (Figura 13).

Figura 13 Dominante da dominante

¹⁴¹ “Unless one can play the guitar oneself, I repeat, it is impossible to write for it pieces in several voices, containing passages that require all the resources of the instrument. If one wants to get an idea what virtuosos are able to achieve in this respect, the compositions of such famous guitar players as Zanni de Ferranti, Huerta, Sor etc. should be studied. Since the introduction of the piano into all homes where there is any interest in music the guitar has been gradually disappearing, except in Spain and Italy. Virtuosos have cultivated and are still cultivating it as a solo instrument; they are able to create pleasant and original effects on it. Otherwise composers employ the guitar neither in the church nor in the theater or the concert hall. Its weak tone, which prevents its combination with other instruments or with several singing voices of normal tone volume, is doubtless the cause of this. Its melancholy, dreamy character might nevertheless be used more frequently. ‘Its charm is undeniable, and it is not impossible to write for it so as to’ this manifest. Guitar in contrast to other instruments loses when reinforced in number. Sound of twelve guitars playing in unison is almost ridiculous.” (BERLIOZ; STRAUSS, 1948, p.147).

Os compassos 23 e 24 têm – observa-se o motivo do compasso seis agora de forma ascendente e também em 3^{as} paralelas –, no original, pausas cuja função dramática é conhecida em Mozart por seu valor expressivo e simbólico, como momento de “detenção da consciência” (Kunze, 1990, p.606). Tal acúmulo expressivo provocado também pela intervenção da Coluna de Harmonia (uma textura) desemboca em um movimento sequencial (Coda) que exige a troca frequente de acordes por meio da aceleração do ritmo harmônico e da fragmentação que leva ao fechamento (Caplin, 1998, p.9-21) na tônica final (CAP).¹⁴²

O violão segue de perto, nessa passagem, o movimento dos fagotes em 3^{as} que imitam sequencialmente, no original, a flauta e o 1º violino. Sobre as possibilidades imitativas do violão, Sor escreve em seu *Método* (1830) que “[...] para imitar um instrumento é requisito que o instrumento imitador esteja na mesma tessitura” (Camargo, 2005, p.26-32). Voltaremos sempre que possível a essa característica tópica da imitação dos instrumentos estudada por Sor, por configurar um importante aspecto de seu pensamento sobre a técnica da transcrição e, a nosso ver, com esse estudo ele confere a seu instrumento a possibilidade de fazer jus à música de grandes compositores europeus de fins do século XVIII.

Para Salazar (1983, p.314-6), o que contribuiu para impulsionar essa busca foi a construção de um ideal estético de instrumentos como o violão e o piano que, ao imitarem a orquestra, buscaram seu efeito de “unidade elástica”, tornando-se instrumentos expressivos e maleáveis tanto do ponto de vista dramático quanto sonoro: “[...] não de simples contraste em oposição” (Salazar, 1983), como o contraste *forte/piano*, mas da oposição do *crescendo/diminuendo*, do movimento e alternância de texturas onde se poderia aumentar ou diminuir a massa sonora, da obtenção do sentido mais *cantabile* da melodia. Para Salazar, ao assimilar a ideia que regia tal princípio, o século XVIII aceitou uma nova estética. À luz dela, é possível entrever nas transcrições e composições de Sor, por exemplo, a presença desse “ideal sinfônico” como pano de fundo de que nos falou anteriormente Salazar. “Elasticidade melódica” dada pelo violino, ideal *cantabile* da voz humana, contraste, heterogeneidade e flexibilidade dinâmica dos instrumentos de sopro associados à homogeneidade do quarteto de cordas, um ideal sonoro que para Salazar (1983, p.316) “desde antanho o faziam os bordões da guitarra e a tiorba”.

---

¹⁴² Sobre a disposição de fundamentais (eixos fortes e fracos na harmonia), consultar Schoenberg, *Armonia*, Cap.VII, p.129.

O efeito dramático e o equilíbrio tonal da contrastante Coda ficam assim reforçados pela dinâmica das sincopações contra as notas longas na voz superior. O jogo de contrastes na textura orquestral parece obedecer a um esquema mozartiano: o caráter homofônico dos primeiros 16 compassos (primeira seção) é separado da segunda com a intervenção efêmera da textura das “colunas de harmonia” (a intervenção de uma textura de caráter etéreo das madeiras nos compassos 18 a 20). A textura da seção de fechamento (coda) contrasta então com as duas seções anteriores, como já aludimos anteriormente, ao articular elementos imitativos, fragmentários e sequenciais. O esquema do *Chor der Priester* (tema da 6ª transcrição de Sor) parece corresponder a uma disposição estética similar.¹⁴³ Voltaremos a comentar sobre o contraste de texturas no Capítulo 7.

Do ponto de vista da interpretação instrumental da Coda, podemos sugerir ao violonista de hoje, como recurso expressivo, destacar a voz aguda nos pontos (*sfp*) marcados por Mozart com um toque apoiado na mão direita,¹⁴⁴ com uma *trattina* (do italiano *tratto*, que quer dizer “sacado”, “extraído”, (Randel, 1997, p.1032 verbete *tratto*) tendo como símbolo um pequeno traço sobre a nota cujo acento dinâmico que se relaciona, a nosso ver, mais com a intensidade do som. Entretanto, sua articulação ao violão parece contribuir também para prolongar a duração da nota (Randel, idem, p.32 verbete *agógica*). Bastante conhecido dos violonistas, esse gesto de apoio imprime ênfase, podendo traduzir-se ao mesmo tempo, como dissemos, em um elemento de dinâmica e de articulação expressiva. Ao destacar uma nota, amplificando sua sonoridade, a *trattina* pode propiciar também um contorno mais *cantabile* à frase, possibilitando uma proximidade expressiva muito maior à imitação (Camargo, 2005, p.26) do dobramento realizado pelos violinos e flautas na *Marsch der Priester* na seção de fechamento. Entretanto, para Escande (2005, p.15), os principais compositores violonistas clássicos como Fernando Sor e Dionísio Aguado não chegaram a teorizar em seus métodos para guitarra algo “sobre o modo de finalização do ataque à corda”.

Entendemos, porém, que o propósito em atribuir ao violão tal capacidade de imitação dos instrumentos da orquestra (Camargo, 2005, p.26-35), estará, a nosso ver, limitado pelo

---

¹⁴³ Em seu livro *El estilo Clasico*, Charles Rosen (1996, p.77) reiteradas vezes chama atenção para o elemento dramático que envolve passagens como esta na obra de Mozart e Haydn.

¹⁴⁴ Trata-se do gesto de ataque de um dos dedos da mão direita (melhor, da mão que atua efetivamente na produção do som) a uma corda, permitindo ao mesmo dedo repousar imediatamente na corda contígua, restando dessa forma todo seu impulso e peso, abandonando-se o dedo em sua inércia. Assim, o gesto permite ao dedo pousar na corda contígua como “*actitud de apoyo*” (CARLEVARO, 1979, p.52).

grau de autonomia estética (época, conformação e tecnologia do instrumento), que o intérprete poderá conferir a sua execução.¹⁴⁵

A Coda da *Marche Religieuse* é o caso em que o acompanhamento instrumental, que alterna a figuração de marcha nas vozes inferiores, move-se à distância de uma mínima imitando a melodia, um movimento sequencial que nos parece ser um módulo em contraponto inversível (Piston, 1987, p.167) cuja textura polifônica é canônica (Figura 14). Sor comenta também aspectos de digitação referentes à Figura 12 na mesma passagem.

D(C.I)S   CAP

V   iii   I^{6/4} iii⁷   vi   vi   IV   ii   I^{6/4} V   IV⁶   vi   I^{6/4} V⁷   T⁹⁻⁸

Figura 14 Sor, Coda - Sequência, imitação e aceleração do ritmo harmônico

Observemos também na Figura 15, o trecho da mesma passagem citada acima onde as pausas dramáticas de Mozart aparecem indicadas na parte orquestral. Para Kunze (1990, p.606), em situações que tomam o ouvinte de surpresa, pelo elevado grau de ação e de sucessão de fatos inesperados ou surpreendentes no desenvolvimento dramático, os silêncios (pausas) tornam-se “elementos contemplativos de estatismo, de pausa interior e de meditação”, de suspensão, de reflexão. A significação simbólica (Chailley, 1994) desses instantes de detenção de toda a ação exterior do drama, que se reflete, como temos visto, na própria construção fraseológica dessa marcha, evoca tal “estado de suspensão” (Kunze, 1990) do equilíbrio na estrutura musical.

A nosso ver, por meio de uma sutil presença do antigo pensamento contrapontístico, que manipulava possibilidades combinatórias sobre um *cantus firmus*,¹⁴⁶ Mozart parece-nos

¹⁴⁵ Sor chama atenção às limitações de diversos matizes decorrentes da tentativa de imitação dos instrumentos, como o timbre resultante, dentre outros aspectos, do tipo de corda (Cf. SOR, 1971, p.15-8 ou CAMARGO, 2005, p.26).

¹⁴⁶ Historicamente, houve diversas técnicas para tratamento polifônico do *Cantus Firmus* (RANDEL, 1997, p.209, verbete *cantus firmus*). Observamos, entretanto, que em seu ensaio *Gregorian Chant in the Works of Mozart* (1983), Bonds identifica na música de Mozart – especialmente, mas não apenas, em sua música religiosa – estruturas melódicas colhidas de *Cantus Firmus* da liturgia católica, como o K.477 dentre outros citados pelo autor. Para Bonds, tal prática permitiria conhecer algo de seu “processo composicional” (idem) (BONDS, 1983, p.305-10).

entrelaçar e modelar tal técnica – e acrescentamos aqui o que Salazar descreve sobre o caráter pictórico e a arquitetura “botânica” de suas cenas, “dispostas e delimitadas harmoniosamente para a perspectiva” – à “uma paisagem de jardim” (1983, p.354) ¹⁴⁷ que poderíamos tentar capturar não apenas na textura circundante da cena da *Marsch der Priester*, mas observar que tais artifícios estão presentes, em diversas instâncias, nessas seis árias escolhidas por F. Sor para as transcrições, como no *Terzett* nº 16 (*Die Zauberflöte*, 1986, p.142-4), Ária nº 3 de Sor. Nas músicas de caráter mais religioso onde geralmente a ação dramática cede espaço a estados de reflexão espiritual, Mozart parece quase sempre evocar um passado (Kunze, 1990, p.598-695) que, a nosso ver, encontra no gênero pastoral um dos elementos temáticos mais significativos de sua criação artística, da arte ocidental, do Renascimento ao século XIX (Monelle, 2006, p.185).¹⁴⁸

Já comentamos anteriormente algo sobre o *ethos* ilustrado desse hino clássico instrumental de Mozart (Rosen, 1996, p.366), marcado desde o início pelo ritmo espondeu¹⁴⁹ (♩) – que na verdade configura um simples motivo melódico formado por três mínimas do “acorde quebrado” de tônica em primeira inversão¹⁵⁰ (harmonizadas homofonicamente com três tríades seguidas em estado fundamental). Esses primeiros compassos e a pausa total (que ocorre antes da passagem homofônica inaugurada pelo ársis do compasso 2), onde tem início o *fauxbourdon*, têm agregado em seu conjunto uma mistura tópica que, a um só tempo, expõe o estilo cerimonial, o tópico culto e rigoroso do contraponto em *stile antico*.¹⁵¹

---

¹⁴⁷ O pictórico (*pictorialism*) na música instrumental do século XVIII intenta transmitir uma ideia de ação dramática. Entretanto, essa técnica pode, por meio da imitação, expressar também estados de contemplação da alma a sentimentos agitados (RATNER, 1980, p.25).

¹⁴⁸ Para Monelle (2006, p.185), a Revolução Francesa desferiu um duro golpe no gênero e no ideal pastoral, no qual o tempo não era experimentado como processo histórico (idem, p.195).

¹⁴⁹ Cf. Chailley (1994, p.207) e Randel (1997, p.833-4).

¹⁵⁰ “Acorde quebrado” é uma terminologia usada para designar as diversas maneiras de dispor melodicamente as notas de um acorde (SCHOENBERG, 1943).

¹⁵¹ O estilo palestriniano ou *stile antico* é caracterizado pela polifonia vocal sacra e fundamentalmente diatônica na qual a dissonância devia ser rigorosamente controlada. Esse estilo foi o modelo seguido por Fux em seu *Gradus ad Parnassum* (1725) (RANDEL, 1997, p.774, verbete *Palestrina*). Entretanto, para Weber (2011, p.48) o *stile antico* sobreviveu mais por meio da prática acadêmica no século XVIII, misturando técnicas da polifonia renascentista às práticas musicais mais recentes.

Figura 15 As pausas compassos 23-4: estatismo e reflexão interior

Atenção também deve ser dada à solução encontrada por Sor para o cromatismo do compasso 18 do original (que também é relevante no *Chor der Priester*), no qual a textura orquestral se reduz e dá lugar à intervenção da Coluna de Harmonia com as flautas, *Corni de Basseto in F* e *Fagotti* – após uma cadência interrompida sobre o *vi* grau (relativa menor ou submediante).¹⁵² Tal construção da coluna carrega, como já comentamos anteriormente, uma grande importância estética e ética no contexto simbólico e alegórico da F. M (Chailley, 1994).

Outro aspecto que também podemos pontuar neste trecho são as 5^{as} paralelas diretas na transcrição de Sor, ocorrida nas vozes intermediárias nos compassos 17 e 18 (sol-ré / lá-mi, Figura 16) e que, em geral, não ocorrem dessa forma nessa marcha de Mozart. Como sabemos, o intervalo de 5^a justa tem uma grande importância tópica tanto no âmbito da melodia e da elaboração contrapontística quanto da condução da harmonia tonal, sendo

¹⁵² Os instrumentos de sopro da família das madeiras são prediletos para formar as Colunas de Harmonia uma textura simbólica utilizada na música maçônica (CHAILLEY, 1994, p.205). Já as tonalidades utilizadas por Mozart apontam para uma tensão que articula Fá maior e ré menor, tonalidades estas que pertencem (partindo de dó) ao primeiro ciclo descendente de 5^{as} e inauguram, por assim dizer, o ciclo dos bemóis. As características ‘afetivas’, e possivelmente simbólicas, dessas tonalidades no século XVIII são discutidas no livro de Rita Steblin (1996). Como ilustração (STEBLIN, 1996, p.109), uma comparação feita pela autora dos atributos afetivos abordados pelo compositor e teórico André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) e por Jean-J. Rousseau (1712-1778): para eles, Fá maior representa o afeto nobre, patético, majestoso e grave. Ré menor, por sua vez, é de afeição melancólica, comovente, afável e delicada. Segundo a autora, as tonalidades têm um particular significado na música de Mozart (STEBLIN, 1996, p.1). Para Kunze (1990, p.613-4), a função do VI grau na música do Classicismo vienense pode ser definida como “[...] momento de pausa, suspensão entre passado e futuro, que permite reflexão”.

inúmeros os exemplos desses casos na música do século XVIII, como as “Quintas de Mozart” (Schoenberg, 1974, p.290).

Em *Die Zauberflöte*, a importância tópica e simbólica desse intervalo está geralmente vinculada a uma significação sociomusical do século XVIII (a prática da caça, por exemplo), utilizada geralmente pelos instrumentos de sopro (trompas, trompetes, trombones e madeiras) e expressa em uma grande profusão de tipos de chamadas e sinais sonoros relacionados à tópica militar.¹⁵³

Entretanto, os paralelismos de 5^{as} comentados neste trabalho e que podem ser observados na Figura a seguir é, a nosso ver, de outro aspecto sonoro. Trata-se de uma solução que, para o violão, nos parece um efeito idiomático cujos resultados sonoros são bastante característicos e advêm do gesto de arpejar as cordas, devendo ser considerados na transcrição de Sor.¹⁵⁴

Figura 16 Sol - Ré / Lá - Mi – 5^{as} paralelas diretas em Sor

Uma “alternativa” possível à solução de Sor é mostrada a seguir no movimento harmônico $V^6 \rightarrow vi$: uma cadência de engano, partindo de uma dominante em 1^a inversão cujo propósito é estabelecer a recapitulação do antecedente. Em nosso exemplo, dispusemos outra condução de vozes interiores (ver Figura 17, compassos 17 e 18) e propusemos uma alternativa onde pode ser aplicado o estilo *plaqué* na passagem. Entretanto, convém ressaltar aqui que a solução escrita originalmente por F. Sor nos pareceu visar mais ao efeito característico da técnica do arpejo e uma sonoridade mais robusta e rica em harmônicos que uma possível condução “impecável” das vozes.¹⁵⁵

¹⁵³ Cf. Monelle (2006) e Ringer (1953).

¹⁵⁴ Há, basicamente, dois gestos distintos para tocar as cordas da guitarra: o estilo *rasgueado* (estilo *battente*) e o estilo *punteado* (estilo *pizzicato*) (TYLER, p.83-90).

¹⁵⁵ Acrescentamos que assim como ocorre com a escrita pianística (SCHOENBERG, 1970, p.84), na escrita violonística uma voz pode, abruptamente, sair ou entrar no jogo harmônico-contrapontístico sem que para isso deva pedir permissão. Esse estilo de conduzir elementos melódicos e de acompanhamento é chamado *Freistimmigkeit* (APEL, 1947, p.333, verbete *Freistimmigkeit*).

Figura 17 – Evitando o paralelismo de quintas

2.3 A tónica pastoral e o intervalo de 5ª

Entendemos que o contexto dado pelas grandes transformações sociopolíticas e estéticas de fins do século XVIII na Europa, em um mundo cada vez mais envolvido pelo “tributo” à vida industrial urbana (Schafer, 2001, p.152-3) sinalizava a liquidação de uma estrutura do comportamento humano na qual a “natureza é a grande provedora”, assim como as modalidades maiores e menores na música eram então simbolizadas pelo dia e a noite e “sinos, pássaros, armas de fogo e trompas de caça” evocavam o amor poético, a vida pastoril (Schafer, 2001, p.154).

A esse contexto, no qual parece sobreviver o mitológico Papageno e seu inconfundível motivo de cinco notas (Chailley, 1994, p.166-7), junta-se o controle estético e tópico do intervalo de 5ª justa (e também de 8ª) deliberadamente observado por teóricos e compositores como premissa e condição formal básica – regulamentada pelas leis do contraponto – de sobrevivência da tonalidade. Tais movimentos (de uso tópico como já comentamos) poderiam, se usados sem controle, representar um ‘perigo’ ao equilíbrio formal daquele mundo a que nos referimos anteriormente e à própria subsistência poética da tonalidade.¹⁵⁶

Para Rosen (1996, p.44), no último quartel do século XVIII e primeiras décadas do século XIX a tonalidade fixou-se como um sistema multifacetado e flexível que criou “mecanismos” próprios dos mais variados matizes estéticos e dramáticos. Assim, a tonalidade passou a expressar, especialmente no âmbito da música de ópera, sentimentos que iam da melancolia ao brilhantismo (Salazar, 1983, p.347). A ideia rousseauiana de que os sons seriam “sinais naturais” dos sentimentos foi o que, para musicólogos como Dahlhaus, proporcionou a transição do princípio da representação (dos afetos) para o da expressão: “[...]”

¹⁵⁶ Fux (1944, p.31-4) chama atenção para o perigo desses paralelismos de 5ªs. Bent (In: CHRISTENSEN, 2002, p.554-8) afirma ter sido o *Gradus ad Parnassus* de J. J. Fux um guia para a composição musical e uma obra “simbólica” para os estudiosos de século XVIII e XIX. Diz Bent que um compositor que aspirasse escrever no “estilo operático” (*operatic style*) deveria começar pelo regrado estudo do contraponto.

expressar a si mesmo na música” (s.d., p.35) foi a vivência essencial do movimento estético *Sturm und Drang*.

Assim, o uso desses intervalos de 5^a justa (uma medida harmônica referenciada até os dias atuais) parece deter desde uma significação tópica do gênero pastoral (o que inclui a temática cristã do Natal e da mítica dos pastores), a que se refere R. Monelle (2006), até seu uso estereotipado e artificial da vida galante da sociedade aristocrática e cortesã (Ringer, 1953, p.148-59). As Chamadas de Trompa (*Horn Call*), de caça (*Hunting Horn Call*) (Monelle, 2006, p.275) e os sinais militares tiveram grande relevância tópica para a música europeia culta do século XVIII.¹⁵⁷

Voltando a nossa abordagem, com a condução de vozes proposta por nós (Figura 17), acreditamos ter obtido um resultado satisfatório do ponto de vista da escrita musical e do efeito violonístico, evitando o paralelismo das 5^{as} diretas sol-ré // lá-mi e descendendo a nota ré para dó. A percepção auditiva da nota mi (evitada em nossa proposta) não se perderia, entretanto, porque a própria caixa acústica do instrumento (o corpo do violão) seria capaz de ressoá-la na projeção natural dos sons harmônicos emitidos pela série sobre, nesse caso, a nota fundamental lá. Na escrita e também na prática instrumental dá-se uma redução da textura pentafônica para tetrafônica.¹⁵⁸ No entanto, tal “solução” dada pela escrita, mesmo que a nosso ver seja “satisfatória” do ponto de vista do contraponto tonal clássico, provavelmente não poderia substituir, como já frisamos anteriormente, a textura e o colorido sonoro desejado por Fernando Sor.

Uma solução criativa ocorre no compasso 16. Trata-se do movimento contrário nos 3º e 4º tempos, que em Mozart, se dá por movimento paralelo. Do ponto de vista musical, F. Sor propõe uma solução cadencial na passagem que, a nosso ver, enriquece o processo de retorno do tema A’ (região da tônica) no compasso 17 e intensifica o ritmo harmônico por meio do movimento contrário das linhas melódicas (Figura 18).

---

¹⁵⁷ Sobre as Quintas de Trompa ou de Mozart, ver Schoenberg (1974, p.66). Na transcrição de Sor, provavelmente o movimento de 8^{as} seja menos ‘perigoso’ do que o de 5^{as} (Figura 24, página 99).

¹⁵⁸ Não se trata aqui de pentafonia e tetrafonia no sentido técnico e estrito do termo, mas apenas de uma disposição das tríades de quatro para cinco vozes.

Figura 18 Compasso 16, movimento contrário em Sor

Na Figura 19, podemos comparar o mesmo compasso 16 com o original de Mozart.¹⁵⁹

Figura 19 Compasso 16, movimento paralelo em Mozart

Voltando aos compassos cinco e seis, Sor resolve também ali um impasse melódico bastante problemático para o violão. Nesses compassos, em Mozart, há acordes arpejados na seção das cordas que, para o violão solo, são difíceis de ser executados de maneira satisfatória. F. Sor resolveu isso focando a harmonia no compasso 5 e estancando o movimento rítmico compulsório das cordas de Mozart, que se dirigem para uma cadência na região da dominante, por meio da dominante da dominante (D_D). O já mencionado compasso 6 da *Marche Religieuse* de Sor faz parte dessa solução.

¹⁵⁹ A música tonal exige de quem transcreve um conhecimento apurado de harmonia e contraponto. Suprimir ou adicionar recursos pode desequilibrar o sentido formal. A tonalidade é, por assim dizer, o elemento norteador que garante o equilíbrio da estrutura e da linguagem do período em questão.

Figura 20 Dominante da dominante

Outros dois aspectos que notamos nesta transcrição de Sor devem ser mencionados: a ornamentação em semicolcheias, que aparecerá somente no compasso 27 de Mozart será usada por Sor na cadência do compasso 7, que, como dito anteriormente, apoia a D_D , resolvendo na dominante da primeira frase (A). Isso parece revelar um grau de consistência e coerência na transcrição de Sor, que relembra, na forma de comentário, ideias recorrentes e que vão justificar sua aparição apenas no final da peça.¹⁶⁰

Figura 21 Sor, motivo compasso 7

Da mesma forma, no penúltimo compasso (27), a ornamentação melódica, o elemento decorativo melódico de quarta aumentada ($d\acute{o}\#$), cujo objetivo é destacar a dominante cadencial, é parte de um *grupeto* que termina com um retardo sobre a tônica. O *grupeto* escrito por Mozart, diferentemente de Sor, comporta uma 4ª justa, evitando assim uma ornamentação rebuscada e brilhante, condizente com a ambientação solene da *Marsch der Priester*.

¹⁶⁰ Esta ideia recorrente e motivica não é nova em *A flauta mágica*, reaparecendo transformada na Abertura da *Marche der Priester*: é exatamente a figuração intervalar (T S S) em semicolcheias do *Allegro* em Mi_b maior na Abertura da ópera: Observam-se, por exemplo, as tonalidades: $F\acute{a} - Mi_b - R\acute{e} - Mi_b$ (motivo retrogrado) depois 5ª J acima $D\acute{o} - Si_b - L\acute{a} - Si_b$

concebida para conjunto instrumental é, a nosso ver, um exemplo ambíguo e polêmico dessa fusão música-palavra, assunto profusamente debatido por autores do século XVIII como Arteaga, Vincenzo Manfredini (1737-1799) e Eximeno,¹⁶⁴ dentre outros (Fubini, 1988, p.221-2). Tal ambiguidade pode ser melhor compreendida na ideia contida em “dizer com a linguagem dos sons o que a linguagem das palavras não pode expressar” (Fubini, 1988, p.219).

Figura 23 *Fauxbourdon* e a descida frígia (lá-sol-fã-mi)

Constam apenas dois sinais de expressão dinâmica escritos na edição orquestral de Mozart:¹⁶⁵ *sotto voce* e *sforzato piano* (*sfp*). Desde o primeiro compasso Mozart anota *sotto voce* e o *sfp* apenas nas mínimas (♩) da seção de encerramento (Coda), onde se sucede um expressivo aumento da atividade rítmica (motivo pontuado) e uma intensificação do ritmo harmônico, como já comentamos anteriormente. Além disso, há um caráter mais polifônico que articula passagens pergunta-resposta exatamente nas sincopações e sequências, também já comentadas a partir do compasso 22. Voltaremos a abordar no *Chor der Priester* (Ária nº 6) o uso do *sforzato* e sua importância expressiva.¹⁶⁶

Ao violonista (Figura 14, página 88), já comentamos tal passagem (♩) sobre o uso expressivo do toque apoiado (*trattina*) que entendemos parecer ali uma necessidade idiomática da transcrição de Sor.

Na Figura 8, página 79, é importante observar a expressão *sotto voce* logo no início da partitura de Mozart. Esta indicação é importante por dois aspectos sublinhados por Chailley: a sonoridade solene e “quase litúrgica” ocorrida no interior do templo de Sarastro que deve

¹⁶⁴ Sobre esses autores, ver Apêndice, Cronologia anos 1807, 1808, 1783, 1785.

¹⁶⁵ Consulte *Die Zauberflöte* (1986, p.112-3).

¹⁶⁶ Consulte também a transcrição de Sor dessa passagem na Figura 10 (partitura completa da *Marche Religieuse*) e, em Mozart, o trecho pode ser contemplado no Anexo 1.

evidenciar a Coluna de Harmonia; a necessidade de transmitir ao público uma moralidade que deve ser ‘dita’ como uma confidência (Chailley, 1994, p.201-5).

Apesar de aparentemente simples, a *Marche Religieuse* de Sor é, a nosso ver, uma peça que apresenta determinado grau de dificuldade técnica para o violonista, especialmente por sua constituição homofônica. Porém, sua melodia clássica deve ser destacada, especialmente nos momentos mais característicos do estilo mais “silábico” das semínimas.¹⁶⁷ Percebe-se também que Sor não fez nessas transcrições concessões musicais objetivando o conforto do instrumentista. É conveniente lembrar que, em seu método, o compositor chama atenção para o fato de que as indicações técnicas e musicais dadas por ele servem para aplicação em sua música: “[...] nada foi estabelecido por autoridade ou capricho; simplesmente indiquei o caminho que segui [...]” (Camargo, 2005, p.1-2).

Para finalizar nossa abordagem da *Marsch der Priester* e a transcrição *Marche Religieuse* de Fernando Sor, notamos outro paralelismo de 5^{as} e 8^{as} no compasso 14. Ali as 5^{as} ocorrem entre a linha do baixo e o “tenor” (Figura 24). É importante mencionar também estes paralelismos aqui, porque eles ocorrem de forma direta e não na forma de um paralelismo oculto.¹⁶⁸

Neste caso, tais 5^{as} (Figura 24) se estendem de lá-mi a dó-sol, passando por ré-lá (sol como nota mantida na voz interior), mas que ocorre ali em uma breve intermitência com as 5^{as} anteriores (a 5^a diminuta ré-lá^b), que, neste caso, o dó-sol torna-se tecnicamente “aceitável”, dado o movimento harmônico desta passagem. Não proporemos quaisquer “alternativas” para tais 5^{as} e 8^{as} – estas ocorrem do primeiro para o segundo tempo do compasso 14. Acreditamos serem suficientes, para nossa reflexão, os comentários das figuras e a argumentação teórica exposta anteriormente (a respeito dos comentários da Figura 16, página 91).¹⁶⁹

¹⁶⁷ Veremos esse caráter silábico no *Chor der Priester* (CHAILLEY, 1994, p.227).

¹⁶⁸ Não sabemos se este foi um problema da edição, ou se tais “desvios” escapuliram ao controle de Sor. Ele diz em seu *Método*: “[...] São precisos conhecimentos e tato para saber quais as [notas] que se podem suprimir com menos desvantagem para o efeito.” (CAMARGO, 2005, p.105). Por outro lado, como mencionado em outra ocasião, renomados violonistas e professores como Edlton Gloeden sustentam que tais paralelismos são idiomáticos e estão garantidos por uma estética própria do violão [informação pessoal]. Entendemos que as 8^{as} representassem, talvez, neste caso um “perigo” menor do que as 5^{as}. Em seu *Método* (1830), Sor também chama atenção para publicações de suas obras feitas na época de sua estadia na Inglaterra sem sua revisão e consentimento. “Várias dessas peças jamais teriam sido expostas ao público, se me tivessem consultado; mas algumas pessoas que possuíam cópias (a maior parte incorretas) as negociaram com o editor que, enaltecendo sobremaneira os meus talentos, apossava-se com prazer de tudo o que levava meu nome” (idem, p.4).

¹⁶⁹ Para Schoenberg (2001, p.31), – mencionando uma anotação que consta do diário de Beethoven –, quando uma das vozes contrapontísticas faz menção ao ciclo de quintas, é possível ocorrer uma intermitência de 5^{as} e 8^{as} na forma de trompa.

Figura 24 Intermitência de 5^{as}

2.3 Dificuldades editoriais

As dificuldades encontradas por Sor e apontadas pelo próprio autor em seu Método (1830) (Camargo, 2005, p.4) sobre a publicação de muitas de suas obras não foram provavelmente únicas e eram certamente bastante comuns em fins do século XVIII e primeiras décadas do XIX. Nessa época, muitas músicas eram negociadas por incipientes e ávidos editores burgueses nos grandes centros europeus de comércio de música como Paris, Londres e Viena, que não respeitavam em grande parte das vezes a vontade, a necessidade e a opinião dos compositores.

Os editores também tomavam muita liberdade com as obras. Não se deve ficar nem espantado nem chocado com o fato de que, para fazer face às necessidades, tenham eles publicado as sinfonias de Haydn e de seus contemporâneos em múltiplas [e por vezes mutiladas] transcrições [...] (Massin, 1997, p.516)

Atitudes como essa por parte dos editores refletiam, nos primeiros anos do século XIX, o acelerado deslocamento e a transição de toda a atividade social e musical – em parte ainda baseada no modelo de protetorado (mecenato) aristocrático – para a esfera e a “vida pública” dos grandes centros europeus como Londres e Paris (Weber, 2011, p.31-7).

Assim, a organização da “vida musical” nos centros financeiros mais esclarecidos da Europa, da edição de partituras à apresentação de concertos públicos em teatros, dependeu cada vez mais de uma espécie de comunidade política organizada em sociedades musicais. Weber (2011) ilustra tal tipo de sociedade ao remeter-se ao King’s Theatre, local onde Sor realizou diversos concertos durante seus anos em Londres.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Consulte nosso Apêndice, Cronologia, ano 1822. Aproximadamente nos anos 1830, a vida musical europeia sinalizava já para diferenças de gosto, condizentes com a estratificação social europeia e com a crescente valorização de uma cultura e arte padronizadas, atendendo os anseios de uma sociedade de consumo. Muitos compositores da época seguiram tal tendência e acabaram por se submeter ao mercado editorial e aos comerciantes de instrumentos musicais. Conforme Massin (1977, p.663), Ignaz Pleyel e Muzio Clementi “[...] incrementavam tanto o mercado editorial como o do instrumento de que eram fabricantes”.

3 **BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN / ÁRIA Nº 2 FUGGITE O VOI BELTÁ FALLACE**

O motivo em “quintas de trompa” que inaugura o Dueto dos Sacerdotes (nº 11, Segundo Ato, Cena III) é precedido pelo acorde de tônica de Dó maior (Figura 25). Este “acorde introdutório” (Kunze, 1990, p.613), que fixa a tonalidade – e que, a nosso ver, não deveria ser considerado na contagem dos compassos para efeito de análise das frases –, prepara a entrada em anacruse do duo de baixo e tenor. Conforme Chailley (1994, p.210), os seguintes atributos desse duo poderiam ser descritos do ponto de vista simbólico-musical: intervalos 3^{as} ou 6^{as} que “caracterizam concordância”; o silabismo ao estilo de cântico dá ao contexto um caráter “moralizador”.

Tal moralidade remete-se aqui para além da relação biológica entre os sexos (como sugerem os títulos atribuídos a essa Ária entre os pares Tamino e Pamina, mas por extensão também a Papageno-Papagena ou mesmo entre Sarastro-Rainha da noite)¹⁷¹ – à uma postura que o século XVIII desprezava e “escondia debaixo das aparências de galanteria afetada” (Chailley, 1994, p.73) –, e ao princípio daquilo que J. Chailley chamou de “redenção da mulher e seu acesso à igualdade”, representado em *A flauta mágica* pela iniciação espiritual da personagem Pamina.

O texto de *Bewahret euch vor Weibertücken* a sotto voce assim como o título *Fuggite o voi beltá fallace* parecem dirigir ao homem (a Tamino) uma moralidade extraída da “queda” e da “lei do silêncio”, como afirma Chailley (1994, p.209-10), cujo simbolismo, em nosso entender, remete-nos a associá-lo, nessa passagem, ao mito do exílio adâmico do Paraíso. Tal nos parece ser o estado (de desterro) em que se encontram Tamino e Pamina no âmbito da F. M. e, particularmente, da cena III (Chailley, p.109-10).¹⁷²

O texto a seguir, cantado após o orador (*Sprecher* e voz do baixo – *Die Zauberflöte*, 1986, p.117) anuncia a Tamino o começo das provas de iniciação – que exigirão (do casal) uma postura que poderíamos entendê-la como discernimento e “coragem iluminista” (“*Sapere aude!*” tem coragem de te servires de teu próprio entendimento” – (Kant apud Niskier, 2001, p.111) em seu ensaio sobre o Iluminismo.¹⁷³ Tal início carrega a marca da “advertência”

¹⁷¹ Conforme Ratner (1980, p.391) em *Die Zauberflöte*, os pares Papageno-Papagena representam o “aspecto cômico” e Sarastro-Rainha da Noite, o caráter sério.

¹⁷² “O Exílio Adâmico é mito que corre paralelamente à história” (SOUZA, 1988, p.8).

¹⁷³ Trata-se do *Was ist Aufklärung?* (O que é Iluminismo?) de Immanuel Kant (1784). Consulte também a tradução desse ensaio em *Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”* (KANT, 1995).

moral de Sarastro (Kunze, 1990, p.689), a nosso ver expressa pelo ársis (♩ ♪) da Chamada de Trompa do compasso 1-2. O caráter de “tópica infernal” (Guimarães, 1991, p.6) enfatizado na letra de Schikaneder cuja recompensa final seria “morte e desespero”, parece articular sob a forma de tal advertência uma tensão entre o pecado (culpa e punição) e a razão iluminista baseada na livre escolha (arbitrio) (Kant, s.d.). O prêmio da razão que deve ser conquistado por meio da “vontade” é o Bem (Guimarães, 1991, p.6).

A indicação *Allegretto* em *p* associada ao cantar quase silábico desse dueto, porém sutilmente ornamentado com apojaturas entre as vozes do baixo e tenor, especialmente nas advertências contidas no texto dos quatro primeiros versos (vide tabela a seguir), confere ao caráter “narrativo” (Ratner, 1980, p.166)¹⁷⁴ de *Bewahret euch vor Weibertücken* uma mistura tópica que Ratner (1980, p.19) denomina *Singing Style* ou estilo *cantabile*. Tais características, marcadas por uma harmonia inicial pouco conflituosa (veremos o que pode haver nela mais à frente), parecem suavizar a seriedade das advertências iniciais dos sacerdotes, mesmo em uma situação de conflito em que se encontra Tamino: a iniciação pela qual se prepara o homem à Ilustração adquirindo a “coragem em se servir de si mesmo, sem a guia de outrem” (Kant, s.d.) e cujos drásticos resultados poderão, caso falhe, ser colhidos pelo postulante conforme as advertências contidas nas três últimas estrofes.¹⁷⁵

A dramática e contrastante mudança dinâmica a partir do anacrúsico *f* quando da introdução da “surpreendente” mediante maior de Dó maior (Mi maior) em *mf* (compassos 16-7), acompanhada por semicolcheias nos violinos no momento da frase “*Vergolten seine Treu’ mit Hohn!*”, promete a resolução no *vi* grau (a região da submediante). Após tal agitação (passageira) de todo o conjunto que, a nosso ver, expressa a turbulência da tópica *Sturm und Drang* (Ratner, 1980, p.21), Dó maior é retomado no compasso 18 cantado em *p*, onde um enfático silabismo sobre *Tod und Verzweiflung war sein Lohn* é entoado em um breve tópico de marcha (uma advertência de quatro compassos que se repetem), finalizando (sem ritornelo) e lembrando a Tamino (e aos ouvintes) das trágicas consequências (“morte e desespero”), caso os objetivos finais das provas não sejam alcançados.

---

¹⁷⁴ No “estilo narrativo” (um tópico operático) a que se refere Ratner (1980, p.166), a articulação mais silábica da melodia permite maior transparência do texto poético, cabendo à orquestra o papel de completar a ambientação dramática.

¹⁷⁵ Solidão, desespero e morte.

Essa marcha da seção de encerramento do Dueto dos Sacerdotes parece encaixar-se como tópico que evoca, em *piano*, o estilo cerimonial, a “autoridade” e as virtudes heroicas (Ratner, 1980, p.16) do homem ilustrado.

Tabela 2 Dueto dos sacerdotes

Nº 11. <i>Duett</i> , Segundo Ato, Cena III – Dó maior		
Graus e funções harmônicas	Texto em alemão	Texto em português ¹⁷⁶
T – IV	<i>Bewahret euch vor Weibertücken:</i>	Guardai-vos da astúcia da mulher:
I ⁶ – V	<i>Dies ist des Bundes erste Pflicht!</i>	Nessa união é o primeiro dever.
II ⁶ – V _t ¹⁷⁷ = I	<i>Manch weiser Mann lieb sich berücken,</i>	Muito sábio já se enganou;
III – V ⁵⁺ – ii – I	<i>Er fehlte und versah sich's nicht.</i>	Sem se dar conta, pecou.
I (pedal)	<i>Verlassen sah er sich am Ende,</i>	Ao final, tornou à solidão.
(pedal I) IV – I	<i>Vergolten seine Treu' mit Hohn!</i>	Fidelidade virou desprezo!
VI = III	<i>Vergebens rang er seine Hände,</i>	Em vão estorceram-se-lhe as mãos
Tópico Marcha – T	<i>Tod und Verzweiflung war sein Lohn</i>	Seu prêmio foi morte e desespero.

Na Figura a seguir, vemos o acorde introdutório. Para Kunze (1990, p.689), ele cumpre também a função de preparar e anunciar que algo importante vai suceder. Tal acorde, executado pela seção das cordas, prepara o movimento paralelo dos oboés e fagotes e do duo vocal, é escrito por Sor para ser executado com um toque simultâneo da mão direita (toque *plaqué*), sem arpejar:

Figura 25 O acorde de preparação e o *tópoi* “chamada de trompa” escrito por Sor

Obviamente, caberia ao intérprete a decisão da forma de articulação desse acorde. Mas se observarmos a parte orquestral de Mozart, o acorde introdutório está escrito para ser executado em arpejo, no estilo de acompanhamento de Alberti:

¹⁷⁶ Guimarães (1991, p.88-9).

¹⁷⁷ V_T e V_A são nomenclaturas usadas por Hepokoski e Darcy, 2006, p.xxv.

Figura 26 Acorde introdutório em Mozart
Fonte: Zauberflöte. N. Simrock, (1814?)

O musicólogo William Caplin, em seu artigo “Ensaaios sobre a relação dos *tópoi* musicais e as funções formais”, afirma o seguinte sobre esse *tópos* musical do compasso 1:

O *tópico da chamada de trompa* [*horn call*] é [...] normalmente associado a aclamação e gestos de abertura [...] Entretanto, [...] este *tópico* traz consigo um ambiente harmônico nitidamente mais vigoroso, o movimento de *tônica* para dominante e de volta outra vez à *tônica*.¹⁷⁸ (Caplin, 2005, p.113-24, tradução nossa)

Na citação acima, Caplin refere-se ao movimento harmônico I-V-I. Entretanto, entendemos, adicionalmente a seu pensamento, que seu valor também reside na concepção contrapontística da 5ª de trompa, vista sob a égide desse movimento harmônico, que envolve, no exemplo de Mozart-Sor, os sons harmônicos de uma única fundamental (nesse caso, da *tônica*) até o intervalo de 9ª maior projetado pela série de harmônicos. Ou seja, as notas envolvidas são sons harmônicos de uma mesma fundamental (dó).

A configuração desse movimento torna-se, a nosso ver, uma importante estrutura motivica, por conter o *ársis* do próprio ritmo harmônico (anacrúsico), além de um salto melódico ascendente de 4ª sobre a fundamental da *tônica* – iniciado geralmente na parte fraca do tempo e que geralmente o caracteriza. Tal salto de 4ª (o eixo dominante-*tônica*) pode ser expresso de forma implícita ou explícita (como é o caso desse dueto) no conjunto de todo o movimento. Isso parece descrever mais detalhadamente a estrutura grupal do *tópico* de trompas.¹⁷⁹

Conforme Ratner (1980, p.18-9), e no caso específico desse dueto, trata-se de uma figuração usada no âmbito do estilo cerimonial militar ou de caça.¹⁸⁰ O sentido que sugerimos aqui ao uso desse elemento *tópico* – seja ele um tipo de sinalização que corresponde à conduta cerimonial militar, seja uma *chamada de caça* (trompas de caça) – é que, no contexto desse

¹⁷⁸ “The topic of horn call is [...] ‘normally associated with announcements and opening gestures’ [...] But, [...] this topic brings with it a distinctly more active harmonic environment, the motion from tonic to dominant and back again to tonic.”

¹⁷⁹ Ainda sobre “quintas de trompa”, “quintas de Mozart”, consulte Schoenberg (1974, p.66-7 e p.290).

¹⁸⁰ Consulte a compilação de chamadas militares e de caça colhida por Monelle (2006, p.275-90).

duo, entendemos que sua função dramática enquanto “toque de chamada” seja despertar a atenção e o discernimento de Tamino ao que irá ocorrer por meio de um “sinal de abertura que evoca o sentimento nostálgico” (*opening signal to recall the nostalgic affection*) (Ratner, 1980, p.19).¹⁸¹ Observa-se, por exemplo, a frase de início da Abertura de *La Chasse du Jeune Henri* (1791) de Mehul e o impulso inicial do tópicos de trompa que abordamos aqui:

Figura 27 *La Chasse du Jeune Henri* de Mehul, frase inicial

3.1 Algumas proposições para análise

Do ponto de vista da análise formal de alguns dos elementos que compõem *Bewahret euch vor Weibertücken* e *Fuggite o voi beltá fallace*, encontramos ambiguidades ao abordar o tema. Assim, quando em um primeiro momento fizemos uma análise da Seção A, com seu impulso em ársis de três colcheias (♩ ♪♪), consideramos a possibilidade de essa estrutura comportar um tema híbrido,¹⁸² composto de uma frase de apresentação¹⁸³ (*presentation phrase* – Caplin, 1998, p.256) mais a frase consequente, totalizando um período de tipo híbrido de 11 (4+7) compassos. Apesar de considerarmos possível essa interpretação, em nosso entender, ela seria resultado de uma visão muitoparticularizada (embora válida) que nos levaria a aninhar um período (ou mesmo uma sentença) dentro de outro maior, o que para W. Caplin seria algo mais comum das grandes formas (Caplin, 1998, p.63). Assim, optamos por interpretar como na Figura 28, cuja estrutura tonal (Green, 1993, p. 1-5) seria I – V || V (H) I.

¹⁸¹ A caça (*chasse*) foi prática social e tópos musical – organizado em padrões rítmicos geralmente dispostos com notas de tríades – favorito da aristocracia cortesã francesa do século XVIII, somado à preferência pelos ritmos de galope. Diversas obras do século XVIII como a Sinfonia *La caccia* (1780) de Karl Stamitz (1745-1801), a ópera cômica *La Chasse du Jeune Henri* (1791) de Étienne Mehul, a Sinfonia n° 31 em Ré maior *Horn signal* (1765) de J. Haydn e a Sinfonia *di caccia* (1756) de Leopold Mozart, são algumas das obras de referência sobre o tópico da caça (RINGER, 1956).

¹⁸² Para Caplin (1998, p.59), o tema híbrido combina características funcionais da sentença e do período. Por seu caráter ambíguo, o híbrido pode ser classificado em pelo menos quatro categorias formais.

¹⁸³ Com traços de uma Ideia Básica Composta (ibc) (*Compound basic idea*) (idem, p.61).

Parece haver um desequilíbrio no início da segunda metade do compasso 3.¹⁸⁴ A mesma irregularidade rítmica que rompe a acentuação normal (*Imbroglia*) do *Alla breve* nessa passagem parece provocar, entretanto, uma conjunção de forças rítmico-harmônicas que geram – por força da repetição –¹⁸⁵ um reequilíbrio que realoca o curso da melodia, inclusive fazendo-a retomar o impulso ascensional do movimento anacrúsico na frase seguinte, a ideia contrastante (*contrasting idea* – Caplin 1998, p.49).¹⁸⁶

Esta irregularidade, esse “distúrbio” provocado pelo ritmo *Alla Zoppa*¹⁸⁷ (Ratner, 1980, p.74), a síncopa do compasso 3, deve-se à ruptura, ou deslocamento do motivo de três notas que, por força do ritmo melódico, recai sobre a subdominante (vinda de uma cadência de engano V⁷→vi), onde se esperaria geralmente um primeiro grau.¹⁸⁸

Esse ponto – o fá do compasso 3 – corresponde aproximadamente à metade da primeira frase de quatro compassos ou a ideia básica (i.b): ele é a 12ª nota da frase, de um total de 24 notas, somando-se a ideia contrastante (i.c) que se segue. Essa quadratura da frase nos levou a investigar uma estrutura motivica na primeira seção sobre uma base ternária (o motivo de três notas), um número de importância simbólica em *Die Zauberflöte* de Mozart (Landon, 1990, p.125-39). A frase de continuação do antecedente desse período de 16 compassos da Seção A tem nas notas 12, 24, 36 e 48 (fá, ré, si, sol, respectivamente) assinaladas com um círculo, a tipologia de 7ª de dominante (Figura 28, compassos 1 a 11).

---

¹⁸⁴ Para Rosen, o produto final do estilo clássico é resultado de uma transformação histórica irregular e muitas vezes desordenada. O que mais incide na formação do estilo clássico é a “frase breve, periódica e articulada” (1996). Decorre disso a necessidade da repetição e reiteração de pelo menos dois compassos similares na formação básica da frase (CAPLIN, op. cit., p.9-17). Estes elementos eram “perturbador[es]” (ROSEN, 1996, p.67-9), por exemplo, para o discurso rítmico linear e contínuo do Barroco.

¹⁸⁵ Entendemos que quando Mozart repete um motivo, uma ideia, é porque tal repetição é um elemento de importância retórica na estrutura musical (KUNZE, 1990, p.621).

¹⁸⁶ Reiteramos que usamos aqui a terminologia aplicada por William Caplin em seu livro *Classical Forms* (1998). Entretanto, notamos também que A. Schoenberg já usava algumas dessas terminologias em seu *Fundamentals of Music Composition*, porém não da forma sistemática como em Caplin. Uma nomenclatura similar, por exemplo, como a função formal *continuation*, pode ser consultada em Schoenberg (1970, p.20-1).

¹⁸⁷ *Alla Zoppa*, um agrupamento rítmico que consiste em um “distúrbio do ritmo normal”, formado por uma nota longa entre duas curtas ♯♯♯ (RATNER, 1980, p.74). Um ritmo apreciado pelos compositores do estilo galante do século XVIII (RANDEL, 1997, p.1112).

¹⁸⁸ Diferenciamos aqui dois conceitos e notamos existir alguma confusão notadamente na análise harmônica: parece-nos que os conceitos de grau (I) e função (tônica) não deveriam ser reduzidos ou fundidos um ao outro, como se representassem a mesma coisa. Se podemos “ver” o acorde enquanto representante de um grau na escritura tradicional, o mesmo parece não ocorrer com a função contextual que determinado grau possa exercer. Grau ou lugar é um conceito, uma categoria aristotélica (SANTOS, 1965, verbete *lugar*). Ainda conforme Santos (idem), grau ocupa uma “Posição que corresponde a algo [...] numa série ou escala, cujos valores são determinados a partir de um termo [...] (inicial ou final), mas que indica sempre uma univocidade específica [...]” (ibidem). Isso parece não condizer com o que se possa entender como função. Ver também Kopp (2002, p.1-17).

Se a frase antecedente vai da tônica à região da dominante (I–V), a frase consequente sai do V passando pelo III grau resolvendo no I. Ver a estrutura na Figura 28, a melodia de Mozart.

The musical score is divided into several sections with harmonic and structural annotations:

- Antecedente (i.b)**: Measures 1-12. Chords: I, V, IV⁶, I⁶. Dynamics: *p*. Labels: A, N, SD.
- (i.c)**: Measures 13-24. Chords: V⁶⁻⁵ SC, II⁶. Dynamics: *p*. Labels: Lã# estabiliza a região da dominante.
- Interpolação**: Measures 25-36. Chords: V=I, Fins de frase, descida de terças. Tétrade de dominante. Base 3.
- Consequente**: Measures 37-48. Chords: Tonicização da Dominante, CAP, Ped. dominante. Dynamics: *mf*. Labels: B, VI = III, Submediante sol = medianta dó.
- Fechamento - Estilo cerimonial de marcha**: Measures 49-56. Chords: I. Dynamics: *p*.
- repetição**: Measures 57-64. Chords: I⁶₄, V, I. Dynamics: *mf*. Labels: CAI, PAC?

i.b = idéia básica
i.c = idéia contrastante
N = neutralização
SC = semicadência
CAI = Cadência Autêntica Imperfeita
CAP = Cadência Autêntica Perfeita

Estrutura de A = I V Estrutura de B = V - (III) - I

ESTRUTURA GERAL: I V V (III) I

Figura 28 A melodia *Bewahret euch vor Weibertücken* de Mozart

No compasso 8, Sor vai estabilizar (como em Mozart) a região da dominante. Entretanto, ele inicia o processo no começo do compasso 6, aproveitando a descida melódica

que vem neutralizando as vozes intermediárias (observa-se também a neutralização marcada no compasso 3).¹⁸⁹ Esse processo, como de praxe, é estabilizado por meio de um movimento da D_D (H) que promove um afrouxamento dos laços harmônicos com a região da tônica.¹⁹⁰

3.2 Repetição de notas em *Bewahret euch vor Weibertücken*

Há um aspecto a ser mencionado na melodia de Mozart e que, de forma geral, é um recurso usado recorrentemente pelo compositor e presente nesta melodia em particular: a repetição de notas e a repetição motivica. Este recurso, útil enquanto elemento de reiteração de ideias musicais (motivos), reconhecido pelos teóricos como fundamento formal da frase¹⁹¹ e propiciador de uma economia de meios composicionais (Chávez, 1964, p.47-71), pode oferecer também o perigo da monotonia. Dessa forma, podemos entender, neste dueto, a presença do estilo quase recitativo, porque o âmbito melódico vocal é restrito e contido ao registro, conforme demonstra o perfil melódico (Figura 30).

A repetição em *Bewahret euch vor Weibertücken*, em nosso entender, constitui um aspecto fundamental do recurso dramático de Mozart: se a variação e a profusão de ideias melódicas podem abrir espaço ao esquecimento – e Tamino não deve esquecer, diante das provas que se seguirão, as severas advertências proferidas pelos sacerdotes –, a repetição, ao contribuir para formação de estruturas simétricas (Chávez, 1964), torna-se um elemento que, como símbolo concentra a atenção, ao reiterar-se (Schoenberg, 1963, p.100-1). Compare, por exemplo, a repetição do início da frase consequente com os compassos 6 e 7.

Assim, o princípio organizador dessa melodia de Mozart parece estar assentado sobre unidades motivicas de três notas (iniciadas pelo motivo das “quintas de trompa” do compasso 1), mas que, ao se combinarem, resultam em estruturas irregulares, compostas geralmente de ideia básica + ideia contrastante (Caplin, 1998). Para Schoenberg (1963, p.101), tais irregularidades obtidas pela combinação de elementos heterogêneos “[...] se produzem ao

---

¹⁸⁹ A técnica de neutralização é discutida por Schoenberg em seu *Tratado de Armonia* (1974, p.108-9). Esse método – que Schoenberg chama pedagogicamente de “resolução dos sons obrigatórios” –, é um procedimento baseado em um conceito auxiliar que contribui para apagar da memória a iminência de falsas relações cromáticas, o que impede a fusão das regiões ascendentes e descendentes no modo menor. Schoenberg vai estender este conceito, tanto quanto possível, aos processos de modulação.

¹⁹⁰ Rosen (1994, p.245-6) demonstra esse processo como bastante usual em condições harmônicas similares na forma sonata (em ampla escala) ou mesmo como uma ampliação mais extensa da cadência: ir, por exemplo, em direção à D^D com uma semicadência precedida pela D^D_D.

¹⁹¹ Para Rosen (1996, p.87), o efeito de repetição de uma frase difere da repetição “arquitetônica” do motivo.

prolongar um trecho determinado mediante repetições internas”. Prolongamentos ou reduções, que Rosen (1996, p.101) entende como “sentido de proporção”, ao exigir a extensão e modificação do centro da frase (em nosso exemplo, o compasso 3 – ♪ ♩ ♪ – como já comentamos anteriormente (Figura 28) e cujos contornos podem ser observados na Figura 30.¹⁹²

O uso das repetições verificadas em *Bewahret euch vor Weibertücken*¹⁹³ e também em *Fuggite o voi beltà fallace* de Sor, mesmo com as modificações feitas em sua transcrição, não chega a comprometer a estrutura desse dueto de Mozart. Para Schoenberg (1963, p.123-4), “o desejo de satisfazer um sentido barroco da forma”,¹⁹⁴ a articulação melódica ajustada à ação dramática ou a “pontuação” poética, entre outros fatores, poderiam ter contribuído e mesmo justificado o uso de elementos heterogêneos e irregulares no interior da frase musical pelos compositores clássicos.

A repetição de notas (e a inserção de pausas) pode gerar modificações na frase musical e retomar o equilíbrio do discurso quando ocorre uma ameaça de se perder a direção melódica, permitindo a reorganização das ideias. Conforme Schoenberg (1963, p.196), um exemplo desse caso ocorre quando em uma passagem a harmonia se opõe à melodia. Rosen (1996, p.292) observa o elemento rítmico (♩ ♪), recorrente e fundamental em *Bewahret euch vor Weibertücken*, como “força rítmica” acumulativa, que tem sua origem na simples repetição de notas e que vai influenciar Beethoven em sua *Sinfonia nº 5* em Dó menor, Op. 67.

Assim, a repetição de notas pode ser um fator decisivo para prolongar, omitir ou mudar a harmonia. A repetição pode forçar suspensões e interrupções de cadências, o que poderia permitir, inclusive, o adiamento de resoluções das dissonâncias. Trata-se de um recurso ambientado, a nosso ver, a um estilo que começava a prescindir gradualmente da preparação da dissonância, como é o caso do uso frequente de apojeturas na obra de Mozart. As notas-pedal e notas mantidas (compassos 11-15) configuram outro importante tópico musical ao discurso, oferecendo suporte às dissonâncias (Ratner, 1980, p.61-6). Há diversos outros casos observáveis na literatura musical de Mozart e Sor (por exemplo, a entrada da 7ª

¹⁹² Ver Schoenberg (1991, p.125-44) sobre perfis melódicos e comparações conceituais feitas pelo autor a respeito de melodia, tema e estruturas híbridas.

¹⁹³ Segundo Rosen (1996, p.221-3), ao repetir Mozart acumula força dramática.

¹⁹⁴ Que os clássicos agregaram ao discurso sob uma forma tópica, sob a forma de um estilo (ROSEN, 1996). Assim por exemplo, uma técnica como a do contraponto passa a ser o estilo de uma “nova polifonia” sob a égide de um discurso musical mais amplo, dramático e heterogêneo (MOTTE, 1998, p.297-322).

de dominante no compasso 2 da transcrição de Sor, apesar de ali a dissonância – não usada por Mozart – poder ser entendida como nota de passagem, vinda de um sol, resolvendo em mi (Figura 29).

Figura 29 Resolução da 7ª de dominante

Podemos citar também, por exemplo, o caso das apojaturas na transcrição *O dolce harmonia* de Sor sobre o tema *Das klinget so herrlich* (Capítulo 5). Conforme Bartel (1997, p.399), no fim do período Barroco, dissonâncias tratadas na forma de notas de passagem, sincopações e suspensões, paralelamente ao estilo imitativo, perderam gradualmente sua posição como métodos ou guias composicionais.

Figura 30 Perfil melódico estreito de *Bewahret euch vor Weibertücken*

A repetição de notas permite atribuir uma espécie de maleabilidade na extensão da frase (Schoenberg, 1963, p.100-3), propiciando o deslocamento de acentos por meio de síncopas, como no caso da nota fá do terceiro compasso, um elemento de desequilíbrio sobre *Weibertücken*, “astúcia da mulher”.

Assim, a quantidade de repetição de notas em *Bewahret euch vor Weibertücken* (além do que já comentamos aqui sobre esse recurso) parece enfatizar a tensão dramática. Para Rosen (1996, p.86-7), essa tornou-se uma importante característica da frase mozartiana, juntamente com as pausas (Figura 30) e a variedade rítmica.¹⁹⁵

A figura de retórica *Climax* (Figura 30) definida por Bartel (1997, p.220),¹⁹⁶ coincide com o ponto culminante da melodia. O ponto culminante no agudo (nota sol) é atingido novamente na frase final a partir do compasso 18 com a entrada do tópico de marcha. A repetição da frase de fechamento (4+4) (c.18-25), de forma tão literal, só se pode justificar com base na advertência dramática contida na frase poética de encerramento “Seu prêmio foi morte e desespero”,¹⁹⁷ que exige fechamento formal (as *codettas* caracterizam a seção de fechamento, *closing section* – Caplin, 1998, p.16), componente formal que Schoenberg (1991, p.186) chama de “técnica de liquidação”. A questão da repetição formal parece configurar-se também na frase antecedente, especialmente em seus quatro primeiros compassos, dissolvidos (recapitulação?) na frase de fechamento a partir do c.18, além de seu caráter anacrúsico contrastante com a posição tética da marcha de fechamento (Figura 22).

3.3 A transcrição *Fuggite o voi beltá fallace* de Sor

O compasso 16, do ponto de vista harmônico, exige atenção sobre a mediant maior (o agitado tópico *Sturm und Drang*), sendo ele, em nosso entender, o compasso a mais (25 menos 1: um divisor entre as regiões tonais cuja textura dramática parece dividir a obra, possibilitando a entrada do tópico marcha. Voltaremos a comentar sobre esse compasso mais adiante.

---

¹⁹⁵ “[...] quando os gregos falam do ritmo de um edifício ou de uma estátua, não se trata de uma transposição metafórica da linguagem musical. E a intuição originária que se encontra no âmago da descoberta grega do ritmo, da dança e da música não se refere à fluência destas, mas sim, pelo contrário, às suas pausas e à constante limitação do movimento.” (JAEGER, 1989, p.110). Consideramos este texto particularmente elucidativo como uma referência clássico-helênica que pode lançar luz sobre o modo de utilização das pausas que a ópera clássica resgata e instaura como recurso dramático, tanto nas obras de Haydn, como também em Mozart.

¹⁹⁶ Duas das características comentadas por Bartel (1997, p.220) parecem combinar o conceito de *Climax*, *Gradatio* das duas vozes masculinas do Duo dos Sacerdotes. As vozes movem-se em movimento que alterna o paralelo e o oblíquo (com maior ocorrência do paralelo) atingindo um ponto culminante no agudo, criando um aumento na intensidade (Figura 30).

¹⁹⁷ O “enunciado da sentença final” que Chailley (1994, p.210) traduz como “morte e abandono são a sua recompensa”.

Sor sintetiza assim toda a textura orquestral dessa passagem. Observe o **FF** no compasso 16-17 e o **p** na entrada da marcha (c.17).

Figura 31 Compasso 16-7: afirmação da tónica marcial

Nº 2.
Allegretto..

Fuggite o voi beltá fallace

Figura 32 *Fuggite o voi beltá fallace* de Sor

Fonte: Jeffery, 1995

Destacamos as seguintes modificações melódicas propostas por Sor:

Transformações melódicas

	MOZART	SOR
Comp.2		
Comp.4		
Comp.6		

Figura 33 Transformações melódicas Mozart-Sor

No compasso dois, F. Sor evita o desenho melódico de Mozart, que seria possível executar ao violão sem grandes dificuldades técnicas. Entendemos, entretanto, que a solução

encontrada pelo compositor objetivou clarificar a harmonia. De fato, no violão, o motivo em colcheias de Mozart poderia levar a um obscurecimento harmônico no momento da sétima de dominante.

O compasso 4 é um caso semelhante ao anterior, no qual Sor dá preferência ao movimento homofônico, o mesmo ocorrendo no compasso 6. Aqui ele conduz as vozes inferiores em 3^{as} paralelas, que apesar de não ocorrerem em Mozart, são de grande agudeza composicional, e que, de outra forma poderia se tornar uma passagem insólita para o violão (Figura 32).

No compasso 8 (Figura 34), recaem duas figurações cromáticas sobre os tempos fortes, que podem induzir, a nosso ver, uma interpretação à luz da retórica musical no momento do texto poético *er fehlte* (“ele errou”, tradução nossa)¹⁹⁸ de E. Schikaneder, cujas características simbólicas sobre a frase “Sem se dar conta, pecou”. *Er fehlte und versah sich's nicht* (Guimarães, 1991, p.88-9) parecem ser latentes.¹⁹⁹

Na primeira metade – um módulo sequencial em simetria bilateral no motivo de Mozart (Chávez, 1964, p.53) que uma pausa de semínima divide ao meio (Figura 34) –, as soluções de Sor e Mozart parecem idênticas, mas, na de F. Sor, é evitado o lá sustenido que poderia ser entendido como 5^a aumentada no contexto harmônico (uma tonicização da região da dominante Sol maior). Sor propõe a suspensão de uma 7^a de dominante (dó) ausente em Mozart, resolvendo a tensão da passagem em uma simbólica cadência feminina (Chailley, 1994, p.210).²⁰⁰ Tratar-se-ia, do ponto de vista melódico, da resolução de uma “dupla sensível” que resolveria sobre a 3^a de Sol maior. Adorno (1989, p.67) exemplifica tal movimento melódico (de “dupla sensível”) a partir de um acorde de 6^a napolitana – como a superposição que fizemos no último compasso da Figura 35: Mozart não usa a sétima menor (Dó) e Sor não usa a 5^a aumentada (Lá#). Uma questão em aberto que, se juntássemos a

---

¹⁹⁸ Chailley (1994, p.210) associa a passagem com a “queda do homem diante dos assaltos femininos”.

¹⁹⁹ O movimento cromático utilizado na passagem do texto *er fehlte* parece ter semelhança com a figura de retórica *Pathopoeia*. Conforme Bartel (1997, p.359-61), tal figura é expressa com semitons e visa provocar sentimentos e afetos anímicos como tristeza, angústia; porém, pode servir também para expressar estados de euforia. Para Kunze (1990, p.680), essa passagem está associada à figura *passus duriusculus* cuja sucessão cromática expressa a ideia de aflição e sofrimento.

²⁰⁰ Há grande quantidade desse gênero de cadência nas árias escolhidas e transcritas por F. Sor. A questão do feminismo no século XVIII, relacionado à imposição masculina e a “segregação entre homens e mulheres” é um aspecto crucial postulado em *A flauta mágica* (CHAILLEY, 1994, p.73).

proposta de ambos, teríamos a téttrade (ré) fá#-lá#-dó com sua estrutura completa (Figura 34).²⁰¹

Comp.8

Mozart

Sor

*er Sol III Fehl - ii V6 VII (V5#) Fehl - I

Sol III ii V6 I (Cad. Feminina)

Confirmação da região da dominante CAP →

* ["ele errou, ele errou"]. No sentido de incorrer em falta, em culpa, enganar-se.

Figura 34 A passagem *er fehlte* ("ele errou"), a figura *passus duriusculus*

3.4 O compasso 16: fechamento com o tópico de marcha

Na seção de fechamento em Dó maior (c.18), irrompe uma marcha completamente homofônica. As mudanças feitas por Sor ajudam a reforçar o ritmo pontuado que caracteriza este tópico marcial inesperado (como vimos anteriormente, com proveniência temática na frase de antecedente), que tem em seu princípio tético não admitir, no contexto de *Fuggite o voi beltá fallace*, a expectativa dada pela anacruse do início,²⁰² marca maior das duas primeiras seções.

Já no compasso 16 (mediante maior), Sor substitui os pares de colcheias de Mozart pelo grupo de colcheias pontuadas e semicolcheias (♩.) (Figura 31). Ao modificar o ritmo, o compositor violonista prepara e antecipa a entrada da marcha propondo uma solução que Mozart não havia escrito. Essa nos parece ser uma escolha que envolve uma necessidade expressiva e idiomática do violão e que, possivelmente, se aplicada à orquestra, perder-se-ia o contraste dramático verificado entre as seções (*ársis versus tésis*). É importante notar, entretanto, que o ritmo agitado em semicolcheias dos violinos (*Die Zauberflöte*, 1986, p.118, c.16), superposto às colcheias da orquestra parece transmitir uma percepção do conjunto da figuração em ♩.

²⁰¹ Sobre o movimento melódico de "dupla sensível", consulte também Schenker (2001, Book 1, p.71-3).

²⁰² Que evoca o "ársis de advertência" de Sarastro e os sacerdotes (KUNZE, 1990, p.689).

A inesperada e última anacruse que parte da dominante de Dó maior sobre o acorde de medianta maior (Mi maior) do compasso 16 (movimento V-III) parece resultar da força acumulada nos compassos 11 a 15 sobre um pedal movimentado por colcheias repetidas em saltos de 8^a, notas longas mantidas nas trompas²⁰³ na fundamental da dominante de dó e da homofonia total das vozes masculinas. A chegada do acorde de Mi maior sem sétima (c.16,) configura um momento de “giro harmônico decisivo” (*mutatio toni*)²⁰⁴ e de forte expressividade tonal, que prepara essa espécie de recapitulação que se dá por meio do tópicos de marcha no compasso 18. Sua função, enquanto “acorde modulante”, como seria de se esperar, é aproveitada, entretanto, para um retorno (corajoso para a época) à tônica, movimento esse que parece abdicar da força da dominante, conformando uma descida de 3^{as} na estrutura geral do dueto (Schoenberg, 1974, p.245-6).

Entretanto, sua possível função de dominante sobre Lá (maior ou menor) se vê obscurecida, a nosso ver, por dois motivos: o primeiro, é a possibilidade de sol# como sensível (evitada por Sor em sua transcrição – Figura 31) ter sido atingido a partir de um onipresente sol natural do pedal em Mozart, gerando falsa relação cromática que poderia desfavorecer uma modulação²⁰⁵. O segundo é que, a expressividade dramática da passagem, provavelmente, ver-se-ia prejudicada. Não há modulação, e o surpreendente aqui é tentar entender essa neutralidade de Mi maior como uma possível esfera de dominância em Dó maior. Falaremos mais um pouco sobre isso logo adiante. Em todo o caso, Rosen (1996, p.431), fazendo alusão à *Missa em Dó menor* de Beethoven, afirma ter ele usado “[...] a medianta Mi maior como dominante”.

Ainda na passagem do compasso 16, Sor apenas subentende o acorde de medianta maior duplicando somente a 3^a da tônica (nota mi, sem sol# – Figura 31), afinidade que hoje pode nos parecer tão funcional quanto o pedal sobre a 5^a da tônica (dominante) dos compassos 11-5. Tal suporte dado pela figuração do pedal e das notas mantidas como meio de expressão pode certamente consolidar uma região harmônica, mas é também um fator que pode

---

²⁰³ A ideia de “nota mantida” de Schoenberg (1974, p.245-6) dá, a nosso ver, uma compreensão melhor do sentido de transformação e direção cromática (por meio da descida de 3^a na harmonia) da 5^a da tônica em 3^a da medianta maior (sol# - sol#). Entendemos, portanto, “nota mantida” sob o ponto de vista do nexos harmônico (nota comum – SCHOENBERG, 1974) entre duas direções harmônicas aparentemente distantes.

²⁰⁴ *Mutatio toni* constitui uma “transgressão do *ambitus* ou *modus*” musical, sendo uma das figuras de retórica usadas no *stylus luxurians* (BARTEL, 1997, p.303-6). Essa figura corresponde aqui, a nosso ver, a uma conversão da medianta menor em maior, mas que em *Fuggite o voi beltá Fallace* (*Bewahret euch vor Weibertücken*), excepcionalmente, não modula.

²⁰⁵ Ver Schoenberg (1974, p.108-9) sobre o método de “neutralização”.

contribuir para conversões tonais mais distantes e conflitantes até “que se esqueça sua procedência” (Schoenberg, 1974, p.245). A forma pela qual Mozart organiza tonalmente as seções de *Bewahret euch vor Weibertücken* pode ser, grosso modo, resumida como na Figura a seguir.

Figura 35 Descida de 3^{as} na organização tonal do Duo dos Sacerdotes

O retorno a Dó maior, por meio da função *mediante*, aponta também, a nosso ver, para a possibilidade de compreendermos historicamente a superação da própria função dominante como força harmônica que poderia opor-se à tônica²⁰⁶ (Schoenberg, 1974, p.81-7). Se, por um lado, este acorde (Mi maior em Dó maior) pode significar contextualmente tal alternativa e configurar uma necessidade estética em substituição à dominante²⁰⁷ (De La Motte, 1998b, p.155-65 e Rosen, 1996, p.431), por outro, tal acorde (em Dó maior) contém um elemento central que, “estabilizado”, perde seu caráter polarizante (uma oposição diametral) com a tônica. Para De La Motte (1998b, p.165), tal encaixe contextual configuraria “uma ampliação do espaço tonal”. Entendemos a dominante como uma função e não apenas em seu encaixe como grau de uma escala: este elemento central, o movimento de sensível, parece perder sua polaridade quando estabilizado como 5^a justa da mediantes.

Entretanto, esse meio termo da mediantes, a descida de 3^a sol-mi – que descende a dó (Figura 35) na entrada da marcha no c.18 – produz uma sucessão de eixos fortes (Schoenberg, 1974, p.139) em direção à tônica ou à 5^a descendente sobre a submediante (lugar-comum), o que, paralelamente, aproximar-nos-ia do modo menor (lá menor em Dó maior). Assim, o caminho escolhido por Mozart para a conclusão dessa passagem sobre a mediantes maior parece negar à dominante, nesse contexto, sua supremacia. Obviamente, a pausa total (Kunze,

²⁰⁶ Entendemos a oposição aqui também como complementaridade, como simetria (CHÁVEZ, 1964, p.31-71). Há diversos níveis de relações mediantes, ou relações de 3^a na organização tonal. De La Motte (1998b, p.155-65), baseado nas relações de 3^a, vê em Schubert o “primeiro questionamento radical da tônica como centro funcional”. O conceito de função e relação mediantes é abordado em Kopp (2002, p.1-17).

²⁰⁷ “Substituição das relações tônica-dominante pelas de tônica-mediantes” (ROSEN, 1996, p.492, tradução nossa).

1990) de mínima do compasso 17 contribui com um lapso que afrouxa relações e “vínculos anteriores” (Schoenberg, 1974, p.245-7). Assim, o vínculo que o acorde de medianta estabelece com a “nota mantida” desde alguns compassos antes (Figura 36), como elemento de estabilidade, é aproveitado para retornar a Dó maior.²⁰⁸

Figura 36 Falsa relação cromática, compasso 15-6

Para De La Motte (1998b, p.155-165), a técnica que explora a “relação de terças” na harmonia chamada de “dominante intermediária” é uma interpretação mais ampla do conceito de dominante (e de tônica) e que tende a agregar novas instâncias ao jogo de forças da harmonia tonal. Seu valor sintático e estético, por exemplo, pode ser observado na música dos compositores românticos como Beethoven, Schubert e Schumann. Sor sintetiza este momento criando um notável efeito idiomático em 8^{as} (Figura 31) e que o veremos utilizar, por exemplo, em sua *Sonata* Op. 22 em Dó maior. O pedal e as notas mantidas (*Corni in C*) vindos dos compassos 11-15 formam parte de um bloco polifônico de sete compassos (o efeito *Sturm und Drang*) que se atualiza no ritmo pontuado e homofônico da marcha, torna-se um importante elemento tópico, assegurando a moralidade (Chailley, 1994) expressa pelo Coral dos Sacerdotes.

²⁰⁸ Esta afinidade baseia-se na igualdade de fundamentais e do acorde de dominante (SCHOENBERG, 1974, p.243).

4 **TERZETT / ÁRIA Nº 3 – GIU FAN RITORNO I GENÏ AMICI**²⁰⁹

O *Allegretto*²¹⁰ do Segundo Ato, Cena nº 16 em Lá maior (*Die Zauberflöte*, 1986, p.142-4), talvez seja das mais peculiares transcrições do conjunto de árias escolhidas Op. 19 (*Six Airs from The Magic Flute* – Jeffery, 1995) compostas para violão por Fernando Sor. Um dos traços distintivos dessa transcrição do *Terzett* reside, a nosso ver, em uma fina percepção da disposição da textura orquestral e das vozes infantis arranjadas por meio de uma adequação idiomática da escritura a uma tonalidade de tessitura equilibrada, como veremos, no âmbito do violão solo. A Ária nº 3, transcrita por Sor para Sol maior, está um tom abaixo do original de Mozart.

A escolha da tonalidade de Sol maior é de particular interesse aqui porque, como veremos, ela comporá uma unidade tonal com as Árias nº 4 e nº 5 seguintes (*O dolce harmonia* e *Se potesse un suono &c*, respectivamente).²¹¹ Acreditamos, porém, que não houve por parte de Sor o intuito de unificar esse conjunto de árias pelo princípio da tonalidade (as árias 3, 4 e 5 em Sol maior) como ocorre, por exemplo, em uma suíte de danças. Entretanto, tal proximidade dramático-temática se dará já na própria sequência musical nas cenas de *Das klinget so herrlich* (*O dolce harmonia*) e *Könte jeder brave Mann* (*Se potesse un suono &c*), as árias 4 e 5 transcritas por F. Sor.

Adicionalmente, quando nos referimos, no âmbito de *A flauta mágica*, a uma determinada tonalidade, é porque – como fica evidente em autores como S. Kunze e J. Chailley, por exemplo – a importância na concepção dramático-musical de Mozart no âmbito de *Die Zauberflöte* é fundamentalmente “tectônica”²¹² e simbólica (Kunze, 1990, p.619 e p.654-5). Se há um elemento onipresente, do ponto de vista dramático, em *A flauta mágica* e que se refletirá na organização simbólica das tonalidades (tendo Dó maior como tonalidade ‘paradigma’, Chailley, 1994, p.185), esse elemento é o conflito, nascido da oposição essencial “Luz versus Trevas” (Guimarães, 1991, p.18).

²⁰⁹ Utilizaremos o nome em alemão ao nos referirmos à composição de Mozart e em italiano ou francês, às transcrições de Sor. Partitura original (*Die Zauberflöte*, 1986, p.142-4).

²¹⁰ Koch (*Lexicon*, p.130-131 apud RATNER 1980, p.183) vê o *Allegro* no século XVIII como andamento básico, sendo o *Allegretto* um derivado, uma modificação de caráter daquele. Assim, o *Allegro* seria moderadamente rápido e articulado com “simplicidade e clareza de pronúncia”, e, do ponto de vista da articulação, as notas somente deviam ser unidas (ligadas) quando “expressamente indicado”.

²¹¹ &c forma obsoleta de *etc*. Dicionário *Webster's New World* (1997), p.1574.

²¹² Do gr. *tektóniké* (*téchne*), ‘arte de construir’ (AURÉLIO, 2004, verbete *tectônica*).

4.1 A cena do *Terzett*²¹³

O original de Mozart, escrito na “clara” tonalidade de Lá maior (Kunze, 1990, p.658), uma tonalidade, a um só tempo, em oposição e igualdade de trítone com Mi_b maior – o tom central do ciclo de tonalidades utilizadas em *A flauta mágica*²¹⁴ – foi para Chailley (1994, p.223) uma tonalidade escolhida por Mozart “tendo em vista a sua leveza bem apropriada ao assunto”:²¹⁵ a subida no ciclo de 5^{as} em direção a mais sustenidos simboliza, no contexto musical ilustrado do século XVIII, mais luz, mais nobreza (Steblin, 1996, p.108).

A presença idílica e quase divina dos meninos, vindos do alto em uma “máquina voadora” (*deus ex machina*),²¹⁶ que, para Chailley (1994, p.222-3), é a “razão de ser dessa cena”, cumpre a função, segundo o próprio texto do libreto, de encorajamento e fortalecimento espiritual de Tamino e Papageno diante das provas iniciáticas prescritas pela maçonaria (Chailley, 1994).²¹⁷ Os conselhos dados pelo trio infantil, claramente encarregado de orientador espiritual, a devolução dos bens terrenos aos postulantes, simbolizados pela “flauta mágica” (um instrumento de madeira dado a Tamino e “signo do ar”) e pelo *glockenspiel* (“signo da terra” de Papageno), a mesa farta (“a comida não desprezeis”, dizem os meninos), que, para Chailley, representa a possibilidade do pecado da gula e ao qual se entrega o “passarinheiro” Papageno, formam um conjunto de eventos em que o trio de meninos seria o fator simbólico fundamental, apresentado diante do público “pairando numa glória toda enfeitada de rosas” (Guimarães, 1991, p.110)²¹⁸ em uma cena que prepara a “prova

²¹³ Uma característica do gênero pastoral do *Terzett* é a simplicidade e a inocência intrínsecas que reivindicam o sublime, a ponto de desdenhar ser, pelo menos do ponto de vista exterior, uma “grande arte” (ROSEN, 1996, p.187).

²¹⁴ A primeira intervenção do Trio de Meninos em *Die Zauberflöte* ocorre em Dó maior (MOZART, 1986, p.70) e depois em Mi bemol no nº 21, *Finale* (idem, p.163).

²¹⁵ Sobre significações místicas presentes na música de Mozart e relacionadas às tonalidades, consulte Steblin (1996, p.6-7). Ver também Landon, (1990, p.131) sobre o simbolismo maçônico do número três.

²¹⁶ “Literalmente, quer dizer: *Deus provindo de uma máquina*. Nos antigos dramas greco-romanos surgia, subitamente, do solo, um deus, graças a um processo mecânico, e quase sempre para dar uma solução a uma dificuldade dramática” (SANTOS, 1965, grifo do autor).

²¹⁷ Conforme Mattéi (2000, p.155-6), no século XVII e XVIII os teóricos da franco-maçonaria estavam ligados a uma “cadeia espiritual” que remontava ao pitagorismo e à escola neoplatônica, emprestando dessas escolas seus símbolos e “[...] o primeiro modelo de uma sociedade aberta ao universal.” (HEGEL, *Lições*, Paris, 1971, I, p.68, apud Mattéi, 2000, p.30).

²¹⁸ A “máquina voadora” a nosso ver, confere à cena um efeito heroico, de alegria e esplendor, de bem-aventurança celeste das crianças, de “glória” (GUIMARÃES, 1991, p.110), mas também parece transmitir uma visão que vem do alto, daí a função dos meninos como conselheiros.

do ar” (Chailley, p.222-4; p.121 e 127).²¹⁹ “Durante o trio, os meninos põem a mesa no centro do palco, e saem voando” (Guimarães, 1991, p.110).

Segundo Kunze (1990, p.664), os três meninos atuam metafórica e psicologicamente. Eles contemplam pontos de vista intermediários, entes que transitam entre os reinos do bem e do mal e “(...) transmitem à posteridade a íntima união original entre o domínio de Sarastro e a Rainha da Noite” (tradução nossa). Assim, sua manifestação dramática mais sublime é que o trio nunca intervém com voz falada, verbal, porque não lhe diz respeito o mundo adulto.

Tabela 3 Trio dos Meninos

Nº 16 - Terzett / <i>Giu fan ritorno i Genj amici</i> . Segundo Ato Cena XVI – 6/8		
Graus e funções harmônicas (incisos de dois compassos)	Texto em alemão	Texto em português ²²⁰
T – V	<i>Seid uns zum zweitenmal willkommen,</i>	Pela segunda vez, bem-vindos,
I ⁶ – V –	<i>Ihr Männer, in Sarastros Reich.</i>	Senhores, ao reino de Sarastro,
V – H – V	<i>Er schickt, was man euch abgenommen,</i>	Que vos devolve a flauta e o sino,
V – V	<i>Die Flöte und die Glöckchen euch.</i>	Tomados de vós em seu átrio
V – I – V	<i>Wollt Ihr die Speisen nicht verschmähen,</i>	A comida não desprezeis:
V – V	<i>So esset, trinket froh davon.</i>	Comei e bebei a fartar,
I – V	<i>Wenn wir zum drittenmal uns sehen,</i>	Se nos virmos mais uma vez
I – V	<i>Ist Freude eures Mutes Lohn!</i>	Será p’ra vitória brindar.
V – I	<i>Tamino, Mut! Nah ist das Ziel.</i>	Tamino, coragem, estás perto!
V-I-V-I (z)	<i>Du, Papageno, schweige, still!</i>	Você, Papageno, fique quieto! ²²¹

4.2 Presença pictórico-pastoral na música do *Terzett*²²²

Há alguns aspectos que podem ser observados inicialmente na música do *Terzett*: o primeiro é que a melodia dos meninos move-se quase estática e transparentemente clara no âmbito de uma 8^a, tendo seu ponto culminante no agudo apenas uma vez no compasso 11. Cantada pelo trio, essa melodia contrasta com a circundante textura ornamental da orquestra cujo conjunto parece plasmar um elemento pictórico que Salazar denomina esteticamente de

²¹⁹ Sobre a simbólica que envolve as provas iniciático-maçônicas, consulte Chailley (1994, p.115).

²²⁰ Tradução do libreto para o português (GUIMARÃES, op. cit, p.110).

²²¹ Na versão de Chailley (1994, p.223), está escrito: “cala-te e não fales nada”. *Still!* (calado, quieto). A nosso ver, sonoridade e gesto similar a *psiu*: fazer calar ou chamar (AURÉLIO, 2005, verbete *psiu*).

²²² Conforme Ratner (1980, p.25), a tópica pictorial na música (*pictorialism*) foi uma tentativa de representar ideias advindas do universo poético e dos gêneros literários por meio de figuras musicais. Grande parte da música de cena do século XVIII estava baseada na literatura clássica que forneceu, desde o século XVI, numerosos textos da literatura pastoral da Antiguidade Clássica (as éclogas de Virgílio e Teócrito), tendo influência decisiva sobre o desenvolvimento da ópera (RANDEL, 1997, p.786).

“paisagem de jardim” das cenas mozartianas. Um quadro modelado cuidadosamente para a perspectiva (Salazar, 1983, p.354).

Assim, tal unidade timbrística das vozes brancas infantis, voz conselheira e guia de Tamino e Papageno (Chailley, 1994, p.105 e p.177),²²³ aparece envolvida (Figura 37) em meio a apojeturas fugazes e motivos ornamentais dos violinos, flautas e fagotes,²²⁴ sugerindo uma atmosfera pastoral, expressa por meio de uma figuração ritmico-melódica que imita a oscilação dos ventos, das folhas (rosas), evocando o movimento dos pássaros²²⁵ (gestos que podem ser observados na escritura de Mozart e Sor – Figuras 38 e 45), “sem jamais tocar a terra”. Para Chailley tal cena dos meninos “mensageiros” configura “a prova do ar” (1994, p.222-3).

Assim, no interior dessa cena, dessa “textura decorativa” (Ratner, 1980, p.130) de Mozart, os elementos musicais do *Terzett* aparecem dispostos de tal forma que poderíamos destacá-los em duas texturas principais independentes, porém complementares: a textura das vozes e a do acompanhamento. Observa-se, por exemplo, a principal voz do trio acompanhada (dobrada) todo o tempo nos compassos 5 a 20 pelo segundo violino. Tal separação (e aproximação) das texturas musicais configuram, a nosso ver, uma necessidade dramática na qual a clareza melódico-poética do “estilo narrativo” e silábico do trio dos meninos expressam o sentido moral do texto, enquanto, simultaneamente, a orquestra os envolve em uma paisagem “botânica”²²⁶ (Salazar, 1983, p.354), criando um ambiente ornamental em que a “força é substituída pela graça” (Ratner, 1980, p.105 e p.166-7). A melodia coral dos meninos, como um *cantus firmus* (literalmente Canto Fixo ou *Fixed Chant*

²²³ É a “vigilância dos três meninos” que impede o suicídio de Papageno (GUIMARÃES, 1991, p.9-10) e eles aconselham Tamino nas provas. O coro dos meninos na F. M. nos remete esteticamente, a nosso ver, à atmosfera religiosa e esplendorosa do coral infantil que surge do interior da suntuosa estrutura vocal e orquestral do *Chor und Choral* N° 1 da *Paixão Segundo S. Mateus* BWV 244 de J. S. Bach.

²²⁴ Uma figuração característica nos violinos (♩) que circundam o texto “*Falangi eserciti, dispersi, erranti, fugan qual turbine*”, durante o solo de tenor do mouro etíope Orcane da ópera *Fetonte* (1768) do compositor napolitano Niccolò Jommelli (1714-1774), faz alusão ao movimento de “turbulência” ou turbilhão do vento e pode ser observada enquanto escritura musical que parece preconizar, no âmbito operático, uma independência entre solo vocal e acompanhamento da orquestra (exemplo citado por RATNER, 1980 p.166-7).

²²⁵ Na história da música ocidental, “os sons da natureza (particularmente do vento e da água) têm sido frequente e adequadamente transmitidos, assim como sinos, pássaros, armas de fogo e trompas de caça” (SCHAFER, 2001, p.154).

²²⁶ O século XVIII, especialmente em suas últimas décadas, foi marcado pelo estudo dos fenômenos luminosos atmosféricos e pelo gosto por motivos de botânica (decoração ou pintura que imitava a paisagem vegetal) e zoologia, um estilo (rococó) que acabou por decorar luxuosamente o interior dos templos. Disso resulta um “jogo de perspectivas que mais parece um espetáculo mágico”, fazendo desaparecer os “limites [visíveis] entre o arquitetônico e o decorativo” (SALVAT, 1978 Vol.8-1 e 8-4). Assim, a música do alto barroco (em estilo galante) “tinha horror do vazio” que pudesse surgir por falta de ornamentação (ROSEN, 1996, p.124).

– Reimann, s.d. p.120), parece alicerçar e fixar, com todo seu caráter inocente, um fundamento ético (na forma de conselhos) à multiplicidade estética do arranjo instrumental do *Terzett*.²²⁷

Figura 37 Partitura *Terzett*, compassos 1-8. Dobramento voz 1/violino II e o ritmo de siciliana

O metro composto em 6/8 desse *Terzett*, seu ritmo pontuado de siciliana ♩. ♩. ♩. (Ratner, 1980, p.15-6) expresso na simplicidade vocal dos três meninos (anjos ou pastores? – Chailley,

²²⁷ A oposição entre ética e estética presente em *Die Zauberflöte*: “Uma sentença ética, portanto, remete ao sentido do mundo, a algo que se encontra fora e mais alto do que ele próprio. “A ética é algo intrinsecamente sublime [...] diz algo sobre o sentido último da vida”. “A ética é transcendental” (VALCÁRCEL, 2005, p.3 e p.5).

1994, p.105),²²⁸ cuja construção silábico-melódica (em caráter quase declamatório) repete de forma quase estacionária os intervalos de 3^a e 5^{as} justas (c.4-8), gera, a nosso ver, um efeito sonoro (reforçado pelo timbre plano das vozes brancas) suavemente próximo ao da gaita de foles (*mussete style*, Ratner, 1980, p.21) trazendo à lembrança uma qualidade inocente (e simétrica) da tópica pastoral (Monelle, 2006, p.215-20 e p.252), completando assim a plasticidade dessa cena.²²⁹

Figura 38 Fragmento *Diploma of the Freemasons of Bordeaux* - François Boucher (1703–1770)

No dístico lê-se *Post Tenebra Lux*, lema de *A flauta mágica*

Fonte: <http://metmuseum.org/>

Figura 39 Fragmento *Diploma of the Freemasons of Bordeaux*

“Os três meninos” - François Boucher (1703–1770)

Fonte: Chailley, 1994

²²⁸ A tópica pastoral, associada ao tempo de siciliana (6/8 ou 12/8) foi usada por compositores do período Barroco como Haendel, J. S. Bach e Vivaldi na música religiosa comemorativa do Natal cristão (cantatas, oratórios etc.) (RATNER, 1980, p.16). Conforme Monelle (2006, p.230), encontra-se em diversas obras desses compositores a temática bíblica de anjos e pastores, de “Cristo como o Bom-Pastor”. Ainda Monelle (2006, p.229 apud Koch, 1964) define o gênero pastoral em música como uma peça simples e rústica, porém de caráter delicado, geralmente em um cômodo e lento compasso 6/8 “muito similar ao *mussete* e a siciliana [...]”.

²²⁹ Chailley (1994, p.284) comenta uma gravura do pintor francês François Boucher (1703-1770, “um defensor do gosto rococó, conhecido por suas pinturas idílicas e voluptuosas sobre temas clássicos”, (<<http://www.francoisboucher.org/>>. Acesso em 3 jun. 2012) chamada “Os três meninos”, na qual se pode ver nitidamente asas e elementos de arquitetura (colunas ou virtudes – CHAILLEY, 1994, p.105). Boucher pintou também um quadro de nome *Hercule et Omphale* (1735) e, curiosamente, F. Sor escreveu um *ballet* pantomima em três atos de mesmo nome para as festividades de coroação do Tzar Nicolás I da Rússia no ano de 1826 (GÄSSER, 2010, p.203).

Embora a escrita de F. Sor em compasso 3/8 possa causar algum estranhamento inicial (a peça está efetivamente em 6/8), Monelle (2006, p.247) reconhece que, em casos como esse, a escrita em 3/8 deriva ou compõe um metro composto (duplo, 6/8), uma nova siciliana (*new-siciliana*), podendo ser considerada uma siciliana em tempo 3/8. Conforme Caplin (In: Christensen, 2002, p.661), teóricos como J. David Heinichen (1683-1729) consideram o metro 6/8 composto porque ele combina 2 x 3/8 (simples). Entretanto, para teóricos como Marpurg (1718-1795), 6/8 é um metro simples porque deriva de 2/4 com subdivisão tripla.

Em todo o caso, isso não invalida, a nosso ver, o que entendemos anteriormente sobre a atmosfera e o ideal pastoral do *Terzett* e sua mistura tópica de dança siciliana,²³⁰ derivada desse antigo gênero poético-musical. Segundo Monelle (2006, p.248), o gênero pastoral – cujas raízes originam-se em gêneros literários da antiguidade clássica – se “intrometeu” em diversos outros gêneros, tanto poéticos quanto musicais, e o indício de sua presença, na música, está em sua métrica ternária (3, 6, 9, 12/8), no acompanhamento das cordas em movimentos rítmicos ondulantes (figurações da água, do riacho e movimentos presentes na natureza) e nos instrumentos de sopro (o clarinete que substituiu o aulos, a flauta e o oboé, o canto dos pássaros). Para Monelle (2006, p.195), o mundo pastoral carrega essencialmente uma “oposição entre natureza e arte” e a natureza, enquanto condição indispensável à sobrevivência humana, estaria paradoxalmente situada “no perdido reino pastoral”, esquecida no “momento da queda”. Abordamos esse tema aqui porque entendemos ser ele fundamental para uma melhor compreensão da temática pastoral e de seu *ethos* no âmbito dessa cena do *Terzett* de *A flauta mágica*.²³¹

A temática pastoral advém, portanto, de um gênero literário que “impregnou todas as demais formas” artísticas (Rosen, 1996, p.187) e cuja ancestralidade remonta ao inocente mundo da pastorícia – representada em *A flauta mágica* por seus personagens sobrenaturais, por Papageno, pelas flautas, pelos sons da floresta, pela Rainha da Noite, o amor heroico de

---

²³⁰ Como a giga, o tempo da siciliana é geralmente em 6/8, entretanto em andamento mais lento (RATNER, 1980, p.15). O metro 12/8 ou 6/8 da siciliana parece ter sido fundamental ao “espírito pastoral”. A origem do estilo, entretanto, é muito difícil de ser rastreada e mesmo de ser associada à Sicília, terra de Teócrito, importante poeta do gênero pastoril (MONELLE, 2006, p.215). Assim, “O processo subsequente à canção dançada foi, primeiro, a dança sem palavras; depois, a dança sem dança” (d’INDY apud SALAZAR, 1983, p.138).

²³¹ Para Souza (1988, p.8), tal paradoxo consiste em que “o homem não pode exilar-se da Natureza. Destruí-la é a precaríssima solução do insolúvel, pois consumada lhe custará a vida. Mas Natureza não é o seu mundo...”.

Tamino e o lamento melancólico em sol menor de Pamina (*Die Zauberflöte*, 1986, p.145) – o Natal cristão, ao “símbolo da natureza” e o ideal inalcançável que almeja o artista.²³²

Entretanto, a “máquina voadora” dessa cena dos meninos a que se referiu Chailley (1994, p.222-3) parece representar também, a nosso ver, paradoxalmente, o surgimento de um mundo já fascinado pela descida e subida de máquinas que voam, que acompanham os *crescendos* e *decrescendos* da orquestra.²³³ A fusão do caráter idílico da cena do *Terzett* com o advento tecnológico desse aparato mecânico (de um carro que desce e sobe ao céu), como todas as máquinas inventadas em sua época (o motor a gasolina é de 1791) é, a nosso ver, a estranheza e a ironia dessa cena de fins do século XVIII. A sala do teatro urbano de ópera na época transforma-se assim em um aparato, em “um jardim, uma pastagem, uma floresta ou um campo de batalha” (Schafer, 2001, p.155).

4.3 Elementos da transcrição de Sor

Poderíamos começar indagando por que Sor optou pela escrita de *Giu fan ritorno i Genj amici* em compasso 3/8. Propomos, a seguir, algumas reflexões possíveis: 1) o compositor catalão provavelmente tenha tomado como base para sua transcrição uma fonte não original,²³⁴ como por exemplo, alguma transcrição para piano e voz – uma formação camerística para a qual Sor compôs diversas canções, como as 11 coleções de arietas e duetos italianos (1815-23) além das *Seguidillas Bolerias* (±1798) (Cortizo In: Gásser, 2010, p.313-339)²³⁵; 2) que durante a década de 1820, – considerando que a transcrição do Opus 19 n° 3 pudesse ter sido composta em torno do ano da edição inglesa de 1825²³⁶ – o tempo de nova siciliana (*new-siciliana*) em 3/8 já havia se fixado e poderia ser entendido como uma unidade métrica possível com atributos similares ao 6/8 (um metro duplo), já que 3/8 poderia ser

²³² Groves Online, verbete *pastoral*, 2007-2001.

²³³ “Se a flauta solo e a trompa de caça refletiam, solitárias, a paisagem sonora pastoril, a orquestra reflete as mais espessas densidades da vida urbana” (SCHAFFER, 2001, p.157).

²³⁴ Como, por exemplo, uma conhecida adaptação francesa de *Die Zauberflöte* intitulada *Les Mystères d’Isis*, representada em Paris em 1801 (GÁSSER, 2010, p.353-7).

²³⁵ Conforme Cortizo (In: GÁSSER, 2010, p.313-5), Sor era excelente cantor e professor de canto, chegando a escrever um método que nunca foi publicado ou encontrado. Suas arietas italianas (algumas sobre poemas do libretista italiano Pietro Metastasio – 1698-1782) para voz e piano cultivaram uma estética pré-romântica (especialmente nas tonalidades menores e no tratamento harmônico) que o integrou à “tradição dramática europeia”.

²³⁶ As divergências de datas e número de opus na obra violonística de Sor estendem-se do opus 1 ao 23. Assim, o Op. 19 que abordamos aqui poderia ter sido composto ainda na Espanha, portanto antes de seu exílio em Paris em 1813 (JEFFERY, 1994, p.26).

entendido, do ponto de vista da estrutura fraseológica do *Terzett*, como integrante de um *hypermeasure*²³⁷ (Monelle, 2006, p.147); 3) que uma tendência histórica à redução e simplificação da escrita musical (e sua emergente fixação para o violão) resultante de um amplo e “crescente desejo de velocidade” (Schafer, 2001, p.117) puderam ter sido fatores decisivos para sua escolha. Conforme Ratner (1980, p.68-9), tal tendência à simplificação (que envolveu sutis relações entre a doutrina dos afetos e a notação proporcional) pode ser percebida durante todo o transcorrer do século XVIII. A escolha da métrica em associação com valores expressivos exigia “considerável atenção” por parte dos compositores clássicos, sendo o compasso 3/8 “uma espécie de *bold liveness*”²³⁸ para os compositores daquele século.²³⁹

---

²³⁷ Quando cada compasso pode ser entendido ou sentido como unidade de uma métrica maior, no caso, o padrão $2 \times \text{[ ]} = 2 \times 3/8$. O musicólogo Edward T. Cone argumenta em seu *Musical Form and Musical Performance* que: “Na música Romântica, [...] podem-se encontrar longos trechos em que os compassos se combinam em frases que são elas próprias metricamente concebidas no que chamo de *hypermeasures* [...]”. Cone afirma adicionalmente que no “estilo [barroco] a unidade métrica primária não é o compasso, mas o tempo [a unidade de tempo]” (tradução nossa). <<http://www.jstor.org/stable/832146>>. Acesso em 27 jun 2012.

²³⁸ Corajosa vivacidade, corajosa alegria. Tradução Nossa.

²³⁹ Kimberger (In: *Kunst des reinen Satzes* (1771-79) apud Ratner, 1980, p.68).

2

Giu fan ritorno i Geny amici

Nº 5.
Andantino

The musical score is written on ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations: 'Tutti' above the second staff, 'harm:' above the sixth staff, and 'harm:' above the seventh staff. The score ends with a double bar line on the tenth staff.

3

Figura 40 A transcrição *Giu fan ritorno i Geny amici*

Fonte: Jeffery, 1995

4.4 Sor, a teoria das cordas soltas e a escolha das tonalidades no Op. 19

Nas transcrições Op. 19 para violão de Sor, as tonalidades mais usadas foram aquelas que tendiam, a partir de Dó maior, ao ciclo ascendente de 5^{as}, e que possuíam, no caso da guitarra com afinação tradicional, uma maior quantidade de cordas soltas. O uso de cordas soltas ou presas pareceu determinar a maior ou menor propagação das vibrações em instrumentos como o violino, piano, harpa e, obviamente, o violão (um instrumento que se toca dedilhando) e esse seria um dos fatores determinantes das qualidades acústicas (e afetivas) de uma determinada tonalidade (*key qualities*) no contexto de uma obra particular (Steblin, 1996, p.135-8). Em outras palavras, conformação do instrumento e forma de propagação sonora determinariam sua condição particular de expressar qualidades tonais, a própria tonalidade.

Assim, verificamos que as tonalidades mais usadas por Fernando Sor seriam aquelas que, do ponto de vista do violão, permitissem uma dinâmica e um jogo de maior ou menor alternância das cordas soltas e presas e em que funções harmônicas elementares como a dominante, a subdominante e a dominante da dominante (II) propiciassem um jogo equilibrado de “luz e sombra” (Steblin, 1996, p.136-8), por meio de ressonâncias mais ou menos simpáticas (*[sim] pathia*),²⁴⁰ obedecendo ao princípio físico acústico da reverberação das cordas. Tais características tonais tiveram certamente a preferência dos compositores violonistas.

A teoria das cordas soltas/presas (*open/stopped-string theory*) – bastante popular entre músicos como Berlioz no século XIX – pareceu superar o argumento de que o temperamento teria sido o único elemento responsável pelas *key qualities* (Steblin, 1996, p.136-42).²⁴¹

A Tabela 4 tem por objetivo demonstrar, à luz dessa teoria, que o eixo Sol maior–Mi menor é, teoricamente, o mais favorável para o violão solo com a afinação tradicional usada por Sor em *Giu fan ritorno i Genj amici* (e-b-g-D-A-E) e que, para o desenvolvimento e

²⁴⁰ Termo “[...] formado de *syn* e *pathia*, em grego significa, propriamente, com e paixão, que seria o sentido etimológico do termo” (SANTOS, 1965, p.1013). A vibração das cordas por simpatia contribui para a formação do timbre dos instrumentos de corda (RANDEL, 1997, p.928).

²⁴¹ Além das qualidades acústicas instrumentais no contexto de uma obra particular, outros fatores contribuiriam para a escolha de uma determinada tonalidade central em uma peça de música: a afinação/temperamento e o sistema bemol/sustenido enquanto princípio organizador das características afetivas tonais, a métrica, o andamento, textura, a temática e o gênero musical seriam também fatores determinantes das qualidades tonais (*key qualities*) (STEBLIN, 1996, p.1-11). No caso de *A flauta mágica* de Mozart, além desses fatores, as exigências dramáticas seriam fatores imperativos e simbólicos em sua “constelação” de tonalidades (KUNZE, 1990, 658-60).

enlace de modulações aos ciclos mais próximos – partindo de Sol maior – são as tonalidades que mais facilmente aproveitam o fato de que tanto a subdominante (Dó maior- Lá menor) quanto a dominante (Ré maior-Si maior) teriam, em pelo menos uma destas funções tonais, três cordas soltas. Isso seria aproveitado na construção da técnica instrumental, refletindo-se na clareza tonal e timbrística, na amplitude (volume) sonora do instrumento e na facilidade de execução (idiomatismo).

Na Tabela 4, podemos verificar as tonalidades escolhidas por Sor para as transcrições das *Six Aires from The Magic Flute* Op. 19.

Tabela 4 Relação das tonalidades com as cordas soltas no Op. 19

(ø) ²⁴² <i>Marche religieuse e Fuggite o voi beltá fallace</i>		
Função tonal	Tonalidade, tríade	Cordas soltas
Dominante/Rel.	Sol maior – mi menor	(sol, si, ré) (mi)
Tônica/Rel.	Dó maior – lá menor	(mi, sol) (lá)
Subdominante/Rel.	Fá maior – ré menor	(lá)
 (1#) <i>Giu fan ritorno i Geny amici, O dolce harmonia e Se potesse un suono &c</i>		
Função tonal	Tonalidade, tríade	Cordas soltas
Dominante/Rel.	Ré maior – si menor	(ré, lá) (si)
Tônica/Rel.	Sol maior – mi menor	(sol, si, ré) (mi)
Subdominante/Rel.	Dó maior – lá menor	(mi, sol) (lá)
 (2#) <i>Coeur – Grand Isi grand’Osiri*</i>		
Função tonal	Tonalidade, tríade	Cordas soltas
Dominante/Rel.	Lá maior – fá# menor	(lá, mi) (lá)
Tônica/Rel.	Ré maior – si menor	(ré, lá) (si)
Subdominante/Rel.	Sol maior – mi menor	(sol, si, ré) (mi)
*6ª corda afinada em ré		

Assim, conforme as tabelas acima, a tonalidade em que pelo menos uma das funções tonais principais (especialmente a tônica) se apresenta com três cordas soltas seria a mais idiomática e, portanto, teoricamente, a mais capaz de expressar e propagar qualidades

²⁴² Ø = conjunto vazio, referência à tonalidade de Dó maior.

acústicas e características afetivas em uma obra particular.²⁴³ Parece-nos então evidente que, partindo de Sol maior, qualquer tendência à subdominante diminuiria a presença de cordas soltas e aumentaria, teoricamente, o grau de obscurecimento timbrístico natural e acústico do instrumento por causa da maior incidência de cordas presas. Para Rosen (1996, p.31), o abandono da cadência plagal (um recurso sintático próprio da subdominante), por exemplo, no século XVIII se deveu ao predomínio da “direção dos sustenidos sobre a direção dos bemóis”, à preferência ao ciclo ascendente e à região da dominante.²⁴⁴

Conforme a teoria das cordas soltas – baseada nas propriedades acústicas dos instrumentos – (Steblin, 1996, p.136-45) o eixo Sol maior/ Mi menor seria o centro (tônica) mais propício à composição para o violão, considerando-se, paralelamente, que o princípio sustenido/bemol (Steblin, 1996, p.108) seja mais do que uma alteração do grau de uma determinada escala.

Em nosso entendimento, não seria demasiado argumentar sobre a coexistência de uma multiplicidade de organizações tonais, dado que o sistema tonal não foi uma “instituição” ou uma organização inflexível e invariável (Rosen, 1996, p.44), especialmente do ponto de vista da expressão, mesmo porque tal sistema dependia dos instrumentos para sua manifestação plena. Um exemplo de flexibilidade da organização tonal foi o legado entre a expressão e a ação dramáticas da música de ópera e o surgimento instrumental do “estilo sonata” (Rosen, 1996, p.51). Tal esquema foi responsável por ampliar as polarizações e simetrias internas entre as tonalidades (discurso tonal, textura, conceito de tema) por meio da elaboração dramática (Rosen, 1994, p.111-2).

O temperamento igual, ao resolver o problema acústico da afinação,²⁴⁵ permitiu instaurar o centro tonal, concedendo simultaneamente alforria aos processos modulatórios, fixando firmemente a individuação tonal (tônica).²⁴⁶

---

²⁴³ Sásser (1960, p.133) em sua pesquisa afirma que as tonalidades (6), “Dó maior, Ré maior, Fá maior, Sol maior, Lá maior e Mi menor” correspondem a 80% da obra para violão de F. Sor.

²⁴⁴ “O movimento à dominante era parte da gramática musical, mas [ainda] não era um elemento formal.” (ROSEN, 1996, p.40, tradução nossa).

²⁴⁵ O teórico, organista e matemático alemão Andreas Werkmeister (1645-1706), admirado por J. S. Bach, contribuiu para a resolução do secular problema acústico da afinação. Suas investigações versavam sobre a identidade “dos sons de nomes diferentes, mas de entoação equivalente”. A enarmonia (igualdade de sustenidos e bemóis) poderia configurar uma suficiente heresia (no século XVII) para julgamento pela Inquisição (SALAZAR, 1983, p.299).

²⁴⁶ Mesmo na primeira metade do século XVIII, a modulação era ainda percebida mais como um desvio do que como a fixação de um centro tonal (ROSEN, 1996, p.31).

O processo de transição entre as tonalidades no interior do sistema teve no princípio “sustenido-bemol” (um princípio de ajustes do temperamento igual que confere, por exemplo, a dó sustenido um caráter dominante e a ré bemol subdominante – Rosen, 1996, p.34) (Steblin, 1996, p.108) uma fundamentação teórica que permitiu o controle do elemento transitório, a modulação. O método de “neutralização” Schoenberg (1974, p.108-9 e 1977, p.81-92) dos elementos conflitantes permitiu “regulamentar” a modulação em torno da tônica por meio de um jogo de afastamento e retorno ao centro: possibilitou então o fechamento de um ciclo, caracterizando uma hierarquia em que o sentido de conclusividade foi paralelamente “análoga[o] ao desenlace do drama do século XVIII, no qual tudo se resolve, todos os cabos soltos se conectam e a obra realmente ‘se arredonda’, o conceito de tonalidade” (Rosen, 1994, p.23, tradução nossa).

Schoenberg (1974, p. 108-9 e 1977, p.81-92), objetivando pedagogicamente o controle dos processos modulatórios no interior do sistema, extraiu tais movimentos da própria práxis musical: um conjunto de regras denominadas pelo autor como neutralização, que objetiva, do ponto de vista melódico e harmônico, o controle (apagar da memória) de ambiguidades resultantes de falsas relações cromáticas.²⁴⁷

Na Ária nº 2 em Dó maior de F. Sor, por exemplo, o fá $\sharp$ do compasso 3 neutraliza descendendo ao Mi, o mesmo ocorrendo no compasso seguinte (4) em uma voz intermediária, chegando-se em um tempo neutro (compasso 5), que permite o aparecimento do fá $\sharp$ e a afirmação da região da dominante no compasso 6 (Figura 42).

Figura 41 Princípio tonal sustenido-bemol

²⁴⁷ Schoenberg (1974, p.108-9) expõe tais regras sob a denominação de “leis dos quatro sons de resolução obrigatória da escala menor” (tradução nossa). A aplicação de tais regras seria útil também para o processo de modulação.

Figura 42 Neutralização em *Fuggite o voi beltá fallace* para violão de F. Sor
Fonte: Jeffery, 1995

No centro da prática das transcrições, encontra-se, a nosso ver, a teoria e a técnica da transposição, causa e efeito do temperamento igual. Diversos autores do século XIX, como Beethoven (Steblin, 2001, p.145-6), por exemplo, argumentaram contra tal prática pelo fato de a transposição implicar não apenas alterações abusivas, mas que ela contribuía para alterações qualitativas essenciais dos significados dos afetos tonais (*key affects*) (e dos efeitos) no âmbito das relações tonais.²⁴⁸

[...] esta prática é artisticamente indefensável porque o compositor concebe sua obra como um produto acabado e, como em uma pintura, ela tem uma cor e sombreamento definitivos, que não podem ser alterados sem desfigurar o caráter da obra. (Steblin, 1996, p.145, tradução nossa)²⁴⁹

Já autores como Kirnberger argumentavam que uma transposição deve configurar uma necessidade, devendo estar o mais próximo da tonalidade original (Steblin, 1996, p.145). A tonalidade eleita por Fernando Sor para *Giu fan ritorno i Genj amici*, a nosso ver está, em conformidade com a teoria das cordas soltas. Sol maior é, pelo menos teoricamente, a tonalidade na transcrição do *Terzett* mais próxima de um equilíbrio sonoro porque permite, a um só tempo, facilidade de execução e apreciação das propriedades expressivas e timbrísticas naturais do instrumento no âmbito da afinação tradicional.²⁵⁰

²⁴⁸ Especialmente na esfera da música dramática. Em *A flauta mágica*, por exemplo, a tonalidade contribui para a organização da ação exterior (cenas) e confere, por meio de suas regiões, a cada personagem, uma identidade dramática capaz de transmitir sua disposição espiritual, ou seja, sua contemplação. Assim, “a constelação das tonalidades” reflete um princípio organizador (uma função), por exemplo, em que a ária número 2 de Papageno na região de Sol maior e a ária número 4 da Rainha da Noite na região de Si^b maior, funcionem dramaticamente como “árias de entrada”; a “região de Sarastro”, por exemplo, é representada contextualmente pela tonalidade de Dó maior (KUNZE, 1990, p.654).

²⁴⁹ [...] *this practice is artistically untenable because the composer conceives of his work as a finished product and, as in a painting, it possesses a definite color and shading which cannot be changed without disfiguring the character of the work* (STEBLIN, 1996, p.145).

²⁵⁰ “No século XIX, desenvolveu-se consideravelmente o sentido musical do timbre e do colorido sonoro [...] E o timbre sonoro viria a tornar-se musical, sobretudo a partir de Beethoven e dos românticos.” (MASSIN, 1997, p.667).

As relações entre cordas soltas/presas, resultante da escolha da tonalidade, afetam as características tonais (*key qualities*) gerando maior controle sonoro e idiomático sobre o instrumento. Todavia, já comentamos ser esta uma equação que o transcritor deve solucionar no universo da obra particular.

Seria possível uma transcrição bem feita do *Terzett* na tonalidade original de Mozart (Lá maior)? A nosso ver, problemas relacionados à tessitura poderiam gerar, mesmo para o violão do século XXI, dificuldades de execução e, em algumas passagens, um brilho mais acentuado; porém, em função do aumento da quantidade de cordas presas (no âmbito da tessitura proposta por Sor), de expressão musical menos rica.²⁵¹

Figura 43 Principais tonalidades maiores usadas por Sor em sua obra para violão

A seguir, podemos observar um violão de seis cordas simples feito pelo construtor parisiense Lacote, possivelmente um modelo de instrumento conhecido por F. Sor²⁵² (Figura 44). O compositor violonista indica esse *luthier* como um de seus construtores preferidos na França (Sparks; Tyler, 2002, p.248 e Jeffery, 1994, p.97).²⁵³

²⁵¹ Provavelmente, Lá maior seja uma tonalidade tão equilibrada do ponto de vista timbrístico e mais próxima do ponto central que divide o braço do instrumento que Sol maior – e certamente mais que Dó maior – a ponto de podermos tomá-lo teoricamente como uma tonalidade central, imaginando um giro no ciclo de quintas em 90 graus no sentido dos bemóis. Acrescente-se também o fato de as funções tonais mais elementares em Lá maior, na afinação tradicional do violão, terem como cordas soltas Mi (D), Lá (T), Ré (S) nos bordões. As séries de harmônicos projetadas pelos bordões ampliariam consideravelmente o brilho intrínseco desta tonalidade no âmbito do violão. Geralmente – e como sempre se deve considerar a obra particular – as tonalidades do ciclo descendente, que diminuem a quantidade de cordas soltas como Mi, maior – oposta a lá maior –, Dó menor, Si, maior, Sol menor, Lá bemol maior e Fá menor – tonalidades exploradas por Sor – são, para o violão e teoricamente menos idiomáticas.

²⁵² Conforme Muñoz (1965, p.29), Sor tinha dois exemplares desse instrumento e um deles pertence ao Conservatório Nacional de Paris.

²⁵³ Admirado por Sor, e provavelmente por Carcassi e Carulli, René François Lacote (1775-1855) é considerado o primeiro “grande construtor parisiense de guitarras de seis cordas e um dos primeiros *luthiers* a adicionar

Algumas características da estrutura interna do tampo dos instrumentos planejados por Lacote – com fabricação iniciada em 1819 em Paris – podem ser observadas também na Figura 45.

Figura 44 Violão Lacote, 1828, seis cordas simples
Fonte: Marlat In Gásser, 2010, p.551

Conforme Marlat (In: Gásser, 2010, p.551), algumas configurações gerais da construção desse instrumento de seis cordas simples são: corpo em “mogno de cuba” (*acajou de cuba*) revestido com abeto, cavalete retangular em ébano com madrepérolas, filetes alternando ébano e marfim em torno do corpo e da roseta, “comprimento vibrante” (*longueur vibrante* - longitude) 628 mm, comprimento da caixa de ressonância 440 mm, profundidade da caixa de ressonância 80,5 a 89 mm, larguras 227/166/298 mm e distância do cavalete à borda inferior da caixa de ressonância 94,5 mm. Trata-se de um instrumento de pequenas dimensões se comparado ao instrumento usado no século XX. Conforme Sparks e Tyler (p.236), a partir de 1799 a guitarra de seis cordas simples tornou-se padrão na França e Itália. Na Espanha, a construção desses instrumentos só começou a incrementar-se no decorrer da primeira década do século XIX. O compositor e guitarrista italiano F. Moretti (1799) explica, na passagem a seguir, as vantagens de usar cordas simples em substituição ao antigo sistema de *ordenes* (cordas duplas).

Os franceses e os italianos usam cordas simples em suas guitarras e isso significa que elas são capazes de afinar mais rapidamente, e as antigas tornaram-se inconvenientes, porque é muito difícil encontrar cordas que produzam exatamente a

---

cravelhas mecânicas aos seus instrumentos por volta de 1820 em diante” (SPARKS; TYLER, 2002, p.248, tradução nossa.).

mesma altura [afinação]. (Moretti (1799) apud Sparks; Tyler, 2002, p.233, tradução nossa)

Na Figura 45 a seguir, podemos observar o esquema de barramento interno da tábua de harmonia dos primeiros instrumentos Lacote (1819). Segundo Marlat (In: Gässer, 2010, p.551), esquemas similares estiveram em voga entre os construtores franceses no período entre 1770 a 1840.²⁵⁴

Figura 45 Esquema interno do tampo (5 barras). Lacote, usado a partir de 1819

4.5 Alguns elementos formais do *Terzett* ou *Giu fan ritorno i Genj amici*

Os quatro compassos de introdução do *Terzett* em 6/8 de Mozart, escritos em breve estilo imitativo – o efeito de eco (um fenômeno observado pelos pastores) dos compassos 1 a 4 entre os primeiros violinos, flauta e fagote – como imitação da natureza, reforça, como já discutimos anteriormente, seu caráter pastoral.²⁵⁵

O tempo de dança e textura decorativa dessa passagem evocam também um Minueto²⁵⁶ em estilo galante,²⁵⁷ cuja melodia é composta por elementos estruturais simples: uma espécie de “coloratura instrumental” em arpejos que partem das notas fundamentais das funções harmônicas básicas da tonalidade, ornamentados e, finalmente, conectados (ao estilo

²⁵⁴ As guitarras Lacote podem ser relativamente situadas “[...] entre as guitarras espanholas e as vienenses. São descritas como tendo um som refinado, elegante e complexo. As guitarras francesas foram muito populares, e a maioria dos guitarristas estabelecidos na França tocavam guitarras francesas; Sor fez concertos com [guitarras] Lacote, os italianos como Ferranti e Carulli depois tocaram com Lacote, como fizera a maioria dos principais músicos em Paris.” *Early Romantic Guitar*, <<http://www.earlyromanticguitar.com/erg/builders.htm#lacote>>. Acesso em 3 jun 2012. Tradução nossa.

²⁵⁵ *Grove Music Online*, 2007-11, verbete pastoral.

²⁵⁶ O minueto foi das mais populares danças de salão do período clássico vienense, geralmente associado ao elegante mundo cortesão, expressava uma ampla gama de afetos. Conforme Ratner (1980, p.10-12), muitas danças em tempo ternário daquele período podiam “mascarar” minuetos.

²⁵⁷ O *Galant Style* é um elemento tópico na música do *Terzett*. Para Ratner (1980, p.23, p.172-4), figuração e textura configuravam esses elementos, geralmente associados ao teatro e à música de câmara. Entretanto, a presença de elementos galantes podia ser encontrada também na música de igreja e no estilo *Alla Breve*.

de arabescos) com rápidas apojeturas e aproximações cromáticas, conferindo um acabamento pictórico à moldura em estilo rococó, um elemento tópico na música de Mozart: “(..) ocultar a estrutura, recobrir junções, realçar a continuidade máxima” (Rosen, 1996, p.124). Essa estrutura ornamental fornecida pela introdução, emoldura a melodia central e quase estática em toda a peça (que lembra a função estruturante de um *cantus firmus*), entoada pelos três meninos.²⁵⁸

Trata-se tecnicamente, no caso da transcrição de Sor, de uma sentença-modelo clássica em oito compassos, estruturada com arpejos ascendentes (sobre os graus I-V⁶) na frase de apresentação e descendentes (o que já caracterizaria uma espécie de fragmentação) na frase de continuação (I-ii⁶-V⁷-I), com fechamento tonal com uma Cadência Autêntica Perfeita (CAP) sobre a tônica.²⁵⁹

A solução da escrita de F. Sor, outra forma de escritura ornamental da época em que foi composta a transcrição (conforme Jeffery 1995, p.2, as árias de Sor foram publicadas em 1823-25), pode ser comparada ao *Terzett* no exemplo a seguir (Figura 46). Segundo C. Ph. E. Bach, (2009, p.75), “As apojeturas às vezes são escritas como as outras notas com seu valor próprio no compasso [como no caso de Mozart], e às vezes são indicadas especialmente por pequenas notas [como na transcrição de Sor]”.

Nada no *Terzett* e em *Giu fan ritorno i Geni amici* é denso, austero ou grave e a orquestra geralmente se encontra quase todo o tempo em uma tessitura elevada que, raramente, (exceto o dobramento da 3ª voz pelo violoncelo e, ainda assim, em região aguda) aventura-se abaixo do dó central: um arabesco musical que servirá, como já comentamos anteriormente, de forma bastante peculiar como acompanhamento orquestral à textura plana e central do coro infantil: “[...] Um deles traz a flauta; outro, a pequena arca com o carrilhão”.²⁶⁰

---

²⁵⁸ Sobre o fundamental simbolismo numerológico do três em *A flauta mágica*, ver Chailley (1994).

²⁵⁹ Ver Caplin (1998).

²⁶⁰ [Ato II Cena XVI] (GUIMARÃES 1991, p.110). Mais um aspecto a ser comentado sobre a máquina voadora (CHAILLEY, 1994, p.221, um símbolo de iniciação maçônica) que conduz os meninos, parece estabelecer com o estilo da obra, do *Terzett*, um tópico crítico. A essência do gênero pastoral tem como uma de suas características articular a polaridade e expressar o confronto entre o mundo natural e o artificial. Tal polaridade fora idealmente rousseauiana e muito em voga na época de Mozart. Uma ambiguidade amplamente presente, a nosso ver, na totalidade desse *Terzett* de Mozart (ver *Grove Music Online*, verbete *pastoral* – Oxford University Press, 2007-2011).

Figura 46 Introdução Mozart/Sor, idealização da natureza

Na Figura 47 a seguir, observamos uma sentença de oito compassos retirada da transcrição *Giu fan ritorno i Geny amici*, Op. 19 n° 3 de Sor. Na frase de apresentação dessa sentença, as funções formais básicas estão organizadas (em arpejos) de maneira modelar: *ideia básica* de dois compassos e *repetição* da i.b na dominante (2+2 compassos). A frase de continuação (2+2 compassos), de caráter descencional, intensifica o ritmo harmônico por meio de uma espécie de aceleração sequencial (Seq.), até o fechamento harmônico em uma CAP (Caplin, 1997, p.9-12). Essa sentença inicial será usada com função de fechamento para o final de *Giu fan ritorno i Geny amici* e sua ideia ornamental, como elemento estrutural no acompanhamento do coro dos meninos em Mozart.

Sor, Introdução ária no. 3 - *Giu fan ritorno i Geny amici*

Figura 47 Uma sentença modelo na introdução de Sor

Entendemos que a transcrição *Giu fan ritorno i Geny amici* de Sor não expressa, obviamente, o mesmo conteúdo estético do *Terzett* de Mozart, porque se trata, nesse caso, de uma eliminação completa do elemento dramático-literário (como também ocorre nas outras transcrições do Op. 19, exceto na *Marche Religieuse*). Mesmo considerando a ideia de que a música de *Die Zauberflöte* esteja todo o tempo “pairando” acima dos diálogos, formando uma “arquitetura tonal visível” (Kunze 1990, p.601).

Entretanto, foi essa possível autonomia da música de Mozart – ao se elevar acima do drama – que parece ter permitido à música instrumental herdar uma força do elemento dramático, abstraindo dele a capacidade de expressar-se sem palavras, a linguagem (Fubini,

1988, p.219). Para Rosen, Mozart emancipou a música de seu aprisionamento ao texto e, portanto, da necessidade de prerrogativas entre “música e sentimentos”.²⁶¹ No âmbito da ópera, sua “[...] música seguia o movimento dramático ao mesmo tempo que se plasmava em uma forma que podia justificar-se” (Rosen, 1996, p.201).

No exemplo seguinte, podemos comparar a frase antecedente da transcrição de Sor (compassos 9-16) à de Mozart (compassos 5-8), transposto aqui para Sol maior para uma melhor apreciação. Podemos notar que a transposição de Sor é bem próxima ao original e o compositor foi cuidadoso no que tange à harmonia – um período-padrão de oito compassos na região da tônica: I – V – I (Caplin, 1998, p.58-9) e na condução das vozes. Tal prática de condução – baseada no pensamento a três vozes – parece ter fornecido a Sor fundamentos técnicos para sua teoria dos intervalos de 3^{as} e 6^{as} (*Méthode pour la Guitare*, 1830), como veremos mais à frente.²⁶² Em seu Método, o autor aborda importantes conceitos a partir dos quais expõe e desenvolve técnicas que contribuem para o entendimento e aplicação desses intervalos no contexto do estilo clássico e no âmbito do violão.

Trio - Mozart transposto para Sol maior, mantendo-se a proposta de 3/8 de Sor

Figura 48 Trio vocal dos meninos – Antecedente (tônica) do período ²⁶³

²⁶¹ A doutrina dos afetos (*pathos*, *affectus*), um conceito pelo qual a música poderia associar e expressar sentimentos (*pathos*) legitimados pelas figuras da retórica clássica, o que veio a tornar-se um método de composição musical nos séculos XVII e XVIII (RATNER, 1980, p.4-5). Tal doutrina atribuía à música poderes éticos curativos sobre as paixões (*passio*) da alma humana (BARTEL, 1997, p.31).

²⁶² Em uma estrutura a três partes, as vozes subordinadas podem cumprir a função de acompanhamento, contribuindo como textura da melodia principal, como é o caso dessa transcrição de Sor. Tal textura a três partes, amplamente usada pelos compositores barrocos, gerava “clareza contrapontística” e “plenitude harmônica” (PISTON, 1987, p.118).

²⁶³ Transpusemos em clave de Sol a frase antecedente de Mozart paralelamente à de Sor com o intuito de demonstrar as diferenças da transcrição de Sor. Aachamos, porém, não ser necessário fazer o mesmo para com a frase consequente.

Figura 49 Trio vocal dos meninos – Consequente (dominante) do período²⁶⁴

Cabe observar ainda que, na frase antecedente do período de Sor, a incidência de 3^{as} na camada superior²⁶⁵ é patente. Já na frase consequente, região da dominante, os intervallos de 6^a, menos próximos, nas vozes superiores ocorrem mais vezes e a estrutura interna da frase revela-se como na Figura 50. Essa frase (consequente), que inicia no compasso 16 a região da dominante de Sol maior, está disposta em seus quatro primeiros compassos (c.16-19) pela Ideia Básica (c.16-17) + Ideia Contrastante (c.18-19), incluindo uma semicadência (SC). Porém, esses quatro compassos iniciais não se repetem e, ao contrário, observamos segmentos (de um compasso) que se modificam continuamente, ou seja, o elemento rítmico de cada compasso é completamente “novo” em relação ao anterior. Quando isso ocorre (i.b + i.c) no âmbito de um período, Caplin (1998, p.61) classifica tal função formal como uma possível ideia básica composta (*compose basic idea*), função tonal bastante semelhante a um antecedente.

Nos compassos 20-23 (segunda parte da frase consequente), observamos outra disposição dos compassos iniciais, o que, com relação à primeira parte (c.16-19), provoca uma ideia de fragmentação com aceleração do ritmo harmônico e fechamento local na região da dominante. Observa-se a disposição retrogradada de suas unidades (Figura 50):

Figura 50 Consequente. Segmentos de um compasso e retrogradação

²⁶⁴ O período pode configurar duas partes de uma pequena forma binária, resultando em um tipo antecedente-consequente (CAPLIN, 1998, p.49).

²⁶⁵ *Freistimmigkeit*, um estilo de acompanhamento importante na concepção musical de Sor denominado por Aple (1947, p.333 – verbete *Freistimmigkeit*) como técnica do pseudocontraponto.

4.6 Sor: o sistema de terças e sextas e a construção a três vozes

Na terceira parte de seu *Méthode pour la guitare*, Fernando Sor (Camargo, 2005, p.57-71) investiga e classifica a natureza e disposição em pares de cordas (guitarra de seis cordas simples), os intervalos harmônicos de 3^{as} e 6^{as}, baseando-se nas relações intervalares entre as cordas soltas e nas escalas maiores e menores. Ali o compositor propõe fórmulas para o entendimento e aplicação prática no instrumento.

A criação de um “sistema de digitação” (Camargo, 2005, p.60) que organizasse e abarcasse todas as 24 tonalidades, e que resultasse em uma visão coerente do conjunto do braço do instrumento, garantiria não só a possibilidade de expressão plena da harmonia tonal no âmbito instrumental, mas possibilitaria, além da execução de sua própria música e segundo sua concepção estética e pedagógica, a construção de um particular idiomatismo – como, por exemplo, a cristalização de tipos e formações acórdicas no braço do violão – no contexto da música do Classicismo.

A citação a seguir nos transporta acerca de uma visão estética de Sor comentada no parágrafo anterior. Tal vivência foi, a nosso ver, decisiva em seu estilo de composição para violão e um ingrediente fundamental em sua formação como artista ilustrado e com características românticas (Piris, 1998). Tal passagem, extraída de um artigo escrito pelo próprio compositor sob o verbete *Sor. Couvent de Montserrat* é parte da *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* (Paris, 1835) de Adolphe Ledhuy e Henri Bertinim, sendo um importante documento que nos ajuda a compreender aspectos de sua concepção estético-musical.²⁶⁶ Nesse trecho, Sor confirma duas grandes vertentes da música ocidental que o influenciaram como compositor violonista: a música polifônica religiosa vivenciada em Montserrat e sua experiência com a ópera italiana.

Na audição do primeiro versículo do salmo *Cum invocarem*, fiquei tomado de admiração. Aquela composição sublime era do padre Céréols. O cantor entoava sozinho o cantochão desse primeiro versículo. O órgão executava um único acorde perfeito e os *basses-tailles*²⁶⁷ sozinhos recomeçavam o cantochão com entonações mais prolongadas; esse cantochão arrastava em cânone todas as vozes; os baixos (*basses-tailles*), os últimos, introduziam uma frase de repouso na metade do versículo; na outra metade, os contraltos continuavam o cantochão sobre o qual um jogo (sic, *jouet*), se estabelecia entre as outras três partes do primeiro coro e as três

²⁶⁶ Sobre as relações de Sor no monastério de Montserrat e, posteriormente, com os enciclopedistas Ledhuy e Bertini em Paris, consulte Apêndice, Cronologia: anos 1783, 1792, 1798, 1835.

²⁶⁷ Baixos-tenores. Durante os séculos XVI a XVIII, o termo francês *taille* atribuía a tessitura (qualidade) de tenor a vozes ou instrumentos (RANDEL, p.990).

partes do segundo expressavam com um grande efeito a passagem *in tribulatione*; o restante [das partes] era cantado por cima e os acordes plaquês sustentavam a harmonia. Além do respeito em que me encontrava, me senti um pouco humilhado ao ver que, com exceção dos baixos (*basses-tailles*), toda a música era cantada por meninos mais ou menos de minha idade; eu percebi que aquilo era uma coisa maior que os coros da ópera italiana, que quase sempre se podem ver. Ao sair da igreja, eu não pensava senão em toda aquela harmonia religiosa e grandiosa. Peguei uma guitarra e cantei o cantochão com a voz, procurando entender, eu pobre coitado, a maneira de produzir o contraponto de Céréols ... mas fracassei [...]. (Jeffery, 1994, p.119-20, tradução nossa)

Acrescentar um baixo a uma textura intervalar básica a duas vozes, produzindo formações acórdicas não necessariamente triádicas, mas estruturas que comportassem (e exigissem) muitas vezes dobramentos melódicos de uma das vozes em 8^{as} é uma influência estética que, para Sasser (1960, p.115), F. Sor carrega desde seu contato, ainda jovem, com os duos e trios da música da ópera italiana.²⁶⁸ Entretanto, em sua obra e particularmente no Op. 19, o elemento contrapontístico soma-se de forma proeminente à técnica da melodia acompanhada. A importância do pensamento a três vozes em sua música, com o uso de 3^{as} e 6^{as} no universo da guitarra das primeiras décadas do século XIX, é claramente um elemento tópico e representa, a nosso ver, a conquista desse elemento fundamental da estética musical do período clássico.²⁶⁹

[...] com o conhecimento das terças e das sextas, possa-se [pode-se] digitar toda a mais difícil música de guitarra, e em consequência executá-la de maneira a indicar que o baixo e as partes da harmonia caminham de maneira regular. [...] todo o segredo para o domínio da guitarra [...] consiste no conhecimento das terças e sextas. Sem esse conhecimento, acredito que só teria sido capaz de produzir uma pobre imitação do violino ou do bandolim. (Camargo, 1995, p.71-5)

Encadeamentos a três vozes (até quatro), envolvendo intervalos de 3^a e/ou 6^a com acréscimo de uma terceira voz no baixo e com o uso de cordas presas, são comuns na música para violão de Sor, especialmente nas tonalidades de Ré maior e Lá maior, e tal forma de pensar o encadeamento e acompanhamento melódico para violão solo, provavelmente, seja mais raro em outros compositores violonistas do mesmo período. Basta pesquisar, por

²⁶⁸ Ver Apêndice, Cronologia, ano 1797.

²⁶⁹ A livre inversibilidade dos intervalos harmônicos de 3^a e 6^a está na base teórica do conceito de consonância triádica da música tonal, e, à exceção deles e da 8^a, todos os outros intervalos carregam, na inversão, o ‘perigo’ da dissonância – exigindo tratamento – para o sistema maior/menor (baseado nas 3^{as} e 6^{as}). Um simples encadeamento de intervalos deste tipo seria suficiente para, contextualmente, estabelecer uma tonalidade. Do ponto de vista estético e no contexto da música vocal do século XVIII, Ratner (1980, p.168) chama a atenção para “*The importance of equal voices [...] to promote the unity of affect, as well as to provide a fuller harmony by means of thirds and sixths*”. “A importância das vozes iguais [...] para promover a unidade de afetos, bem como para proporcionar uma harmonia completa por meio das terças e sextas.” (tradução nossa). Esta unidade e completude harmônica estão certamente presentes nesse *Terzett* de *A flauta mágica*.

exemplo, em trabalhos de Giuliani, Carcassi, Aguado e F. Carulli por formações desse tipo, focadas em um nítido pensamento a três vozes.²⁷⁰

Estamos falando de um conceito estético-contrapontístico, hoje aparentemente banal, que, ao fundir-se com os estilos de acompanhamento do século XVIII, permitiu a concepção de texturas como o *Freistimmigkeit*²⁷¹ (pseudocontraponto, Aple, 1947, p.333) e de sua utilização na esfera violonística. Veja, por exemplo, no conjunto *Deux Thèmes Varies et Douze Menuets* Op.11 de F. Sor (Jeffery, 1996), o compasso 7 do *Minueto n° 4* em Ré maior, os compassos 5 a 8 do *Minueto n° 10* em Mi maior, ou ainda a passagem (impregnada dessas formações que se complementam e se fundem às texturas de acompanhamento) dos compassos 1 a 12 do *Minueto n° 11* em Fá maior (Figura 53) O *Larghetto* do *Six Divertimentos* Op.1 n° 3 em Ré maior (c.25-6) (Londres, 1813-15) (Figura 51) está repleto também dessas formações. Parece que Sor, em cada composição para violão, em cada transcrição, tinha um propósito pedagógico: resolver no âmbito do instrumento o problema idiomático do estilo clássico e sua multiplicidade tópica (Ratner, 1980).

Tal concepção técnica torna-se, portanto, uma importante ferramenta na formação da obra violonística de Sor e constituiu um elemento fundamental em seu discurso violonístico, contribuindo com a formação do repertório idiomático e dos acordes (colocação dos dedos da mão esquerda no braço do instrumento), sendo objeto de estudo e aplicações inclusive na música popular culta da segunda metade do século XX.²⁷² Assim, o uso das quatro primeiras cordas (mi-si-sol-ré) permitiria o estudo e aplicação de qualquer formação harmônica tonal à luz da estrutura do quarteto vocal clássico e em combinação com as cordas soltas, a articulação dinâmica e flexível do fraseado e da forma da melodia clássica (Rosen, 1994, p.256). Os exemplos a seguir ilustram diversas configurações de escritura desse conceito em Sor, inclusive um trecho na região da dominante de *Giu fan ritorno i Genj amici* (Figura 52):

---

²⁷⁰ Escolhemos aleatoriamente pequenos trechos de obras de alguns desses compositores, a começar por Giuliani, nos quais se expressa, mesmo que parcialmente, o pensamento a três vozes: Adágio da *Sonata* Op.15 em Dó maior, ver compassos 16-23 e c.64-73, edição *fac-simile* por Brian Jeffery, 1984; *Méthode Complète pour la Guitare* Op. 27 de Ferdinando Carulli (Archivum Musicum: L'Arte della chitarra tra Settecento e Ottocento. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze: 1981), nenhum exemplo foi encontrado. Matteo Carcassi, *25 Etudes Melodiques et Progressives* Op. 60. Chanterelle Verlag: 1985, também nenhum exemplo foi encontrado.

²⁷¹ “Liberdade com respeito ao número de vozes que integram uma textura”, dando a impressão de um jogo em contraponto estrito, com número definido de partes (RANDEL, 1997, p.453, verbete *Freistimmigkeit*).

²⁷² Molina, 2006, p.81-91.

Figura 51 *Six Divertimentos* Op.1 n° 3 em Ré maior. Concepção a três vozes com intervalos de 3ª

Figura 52 Sor, *Giu fan ritorno i Genj amici*, c.17-24
Fonte: Jeffery, 1995, ed. *fac-simile*

Figura 53 *Douze Menuets* Op.11 N° 11
Fonte: Jeffery, 1996, *fac-simile*

Figura 54 Op.6 n° 8
Fonte: Jeffery, 1996, *fac-simile*

Na Figura 55 a seguir, propomos um diagrama da estrutura formal do *Terzett*. Nele podemos observar elementos como o processo de tonicização (uma tônica local) na região da

dominante que, a partir do compasso 25, o retorno à região da tônica e o encerramento ou a seção de fechamento com a recapitulação literal da introdução.

Figura 55 Diagrama *Terzett*: (I – V – desenvolvimento com variações – V – I)

5 **DAS KLINGET SO HERRLICH**²⁷³ / ÁRIA Nº 4 – **O DOLCE HARMONIA**

O tema *Das klinget so herrlich*, cantado por Monostatos e Escravos (*Monostatos und Sklaven – Die Zauberflöte*, 1986, p.90), escrito originalmente em Sol maior, é um trio para dois tenores – os escravos – e baixo representado pela figura de Monostatos. Esse trio, por seu caráter alegre em tempo binário simples e seu contexto cômico-dramático configura um número de *contradance*²⁷⁴ (Kunze, 1990, p.640). Tópico musical explorado pelos compositores do século XVIII, a *contradance* geralmente integrava a popular *quadrille*, dança para quatro ou mais pares de dançarinos (Randel, 1997, p.290 e 843).

Do ponto de vista expressivo, o paralelismo de terças, recurso amplamente presente no âmbito dramático-musical de *A flauta mágica* k620, representa aqui o elemento de concordância entre os personagens e seu teor consoante simboliza a “união de sentimentos”, a união dos opostos, que teve no duo (e no trio) um gênero musical propício para expressar tal unidade (Chailley, 1994, p.193-4).²⁷⁵

Das klinget so herrlich é, como dissemos, o exemplo de uma canção²⁷⁶ simples e basicamente desprovida de qualquer elemento ornamental, plasmada por um diatonismo melódico e uma pureza harmônica que evitam qualquer tendência ao conflito, qualquer recurso cromático ou movimento não diatônico.

Do ponto de vista da transcrição de Sor, essa pureza tonal de *Das klinget so herrlich* é infringida no compasso 13 e tal sutileza cromática parece evocar uma simetria com a cadência

²⁷³ Utilizaremos o nome em alemão ao nos referirmos à composição de Mozart e em italiano ou francês para as transcrições de Sor. *Das klinget so herrlich*, é parte da Cena XVII do 1º Ato de *A flauta mágica*. Sua denominação foi retirada diretamente do texto do libreto de E. Schikaneder (MOZART, 1986, p.90, c.293-325).

²⁷⁴ Rousseau (*Dictionnaire de Musique* (1768), p.122, apud RATNER 1980, p.13-4) descreve as peculiaridades dessa dança popular do século XVIII. A *contradance* era frequentemente escrita em métrica binária, de espírito jovial e brilhante, pouco elaborada e sem ornamentos. Igualmente usada em balés e bailes, foi uma expressão do *low style* (estilo baixo, que representava uma estratificação social da Europa do século XVIII em oposição ao *high style* e ao *middle style*: respectivamente o campesinato, a burguesia e a aristocracia). Suas características incorporam também a poética pastoral utilizando-se de paródias populares e geralmente remetendo-se ao espírito grotesco e ao cômico. Do ponto de vista social, “Sua personificação característica é o pastor [o camponês]; outras como indigentes, escravos, prisioneiros pobres e lavradores” formavam as camadas mais baixas da sociedade da época (RATNER, 1980, p.8 – tradução nossa). Assim, no *low style* evitavam-se elaborações rebuscadas (idem) sendo um tópico geralmente usado nos *intermezzi* que separavam os atos das óperas sérias no século XVIII (idem, p.386-91). Tais características parecem condizer com os personagens Monostatos e seus escravos.

²⁷⁵ Diferentemente das vozes iguais, o efeito das vozes mistas no duo acentuam o sentimento de separação (RATNER, 180, p.169).

²⁷⁶ “Na canção do *Singspiel*, o personagem, antes de tudo, apresenta-se diante do público: em consequência sai do contexto da ação” (KUNZE, 1990, p.640).

(uma dominante secundária sobre o VI) ocorrida na Ária nº 5 seguinte (*Könnte jeder brave Mann*), o dueto Pamina e Papageno.

A harmonia de *Das klinget so herrlich*, apoiada nas funções mais elementares da tonalidade, acompanha uma estrutura poética disposta em refrãos estróficos que se dirige ao público com uma expressão de irrefletida alegria.²⁷⁷ Disso decorre que o contentamento expressado pelo coro dos escravos manifesta-se com espírito de divertido desapego, quando cantam o trivial “*La-ra-la*” do libreto de Schikaneder, ação que parece subtrair qualquer mensagem ou ensinamento moral ao público. *Das klinget so herrlich*, com sua ingenuidade e estilo rústico, expressa sentimentos simples entre personalidades conflitantes como Monostatos, Papageno e Pamina (Ratner, 1980, p.358).

É essa cena de essência mítica pastoral,^{278, 279} desencadeada pela ação musical de Papageno (o prelúdio executado com o *glockenspiel*), que ambientará a cena do dueto seguinte (*Könnte jeder brave Mann*, a Ária nº 5 *Se potesse un suono &c*) também transcrita por F. Sor em Sol maior, na qual Pamina e Papageno, diferentemente de *Das klinget so herrlich*, conclamam o público a uma reflexão moral (Chailley, 1994).²⁸⁰

Juntamente com árias como *Nel cor non più mi sento* de G. Paisiello – também adaptada para voz e violão por Sor (1971), provavelmente por sua simplicidade, *Das klinget so herrlich* foi dos temas mais frequentemente usados para variação pelos compositores violonistas do século XIX, como Joseph Meissonnier, F. Molino, M. Carcassi, entre outros (Hackl, 2006).

O título *O dolce harmonia* usado por Sor foi uma versão ou adaptação de *Das klinget so herrlich* para o idioma italiano, assim como foram usadas também as denominações *O dolce contento* ou *O cara armonia* por outros compositores.²⁸¹ No original alemão as

²⁷⁷ Para Kunze (1990, p.640-1), no âmbito dramático da ópera e do *Singspiel*, diferentemente da ária, a canção pode cumprir a função de apresentar o personagem, o que permite em determinado contexto saltar momentaneamente da ação pura à uma lição ou reflexão “moral” dirigida ao público. Igualmente, a canção, no contexto dramático, pode interromper o fluxo cenográfico (*mise-en-scène*) e comentar, por exemplo, uma ação.

²⁷⁸ O caráter pastoral é tradicionalmente em movimento ternário e geralmente em tempo composto (MONELLE, 2006, p.215, p.227). Ainda segundo Monelle (p.230), a diferença entre o rústico – a cantilena simples – e o estilo pastoral é que no rústico, na canção folclórica, pode-se carregar em sua simplicidade uma significação pastoral, onde o metro pode não ser necessariamente triplo, como é o caso *Alla Breve* de *Das klinget so herrlich*, mas que notamos, entretanto, a presença do espírito idílico e da mítica pastoral.

²⁷⁹ O tópico pastoral é tradicionalmente em movimento ternário e geralmente em tempo composto (MONELLE, 2006, p.215, 227 e 230), mas podemos notar, entretanto, a presença do espírito idílico e da mítica pastoral no compasso *Alla Breve* de *Das klinget so herrlich*.

²⁸⁰ Como aparece na partitura de Sor na edição *fac-símile* (1995) de Brian Jeffery.

²⁸¹ Conforme Gässer (2010, p.355), Carl Czerny escreveu, sob o título de *O dolce contento*, um rondó para piano baseado em *Das klinget so herrlich*. A difusão da F. M. na Europa no início do século XIX levou a

primeiras palavras *Das klinget so herrlich* podem ser traduzidas por “Que som tão alegre!” (Guimarães, 1991, p.71) e o encaixe desta ária no contexto do Primeiro Ato está sob a forma de um pequeno fragmento do *Finale* nº 8 da F. M., cena XVII, compassos 293 a 325; portanto 32 compassos, contando com a introdução ou prelúdio executado pelo *glockenspiel*.²⁸²

Esse instrumento-símbolo de Papageno – o *glockenspiel* (o outro é a flauta de pão); signo do elemento terra no contexto simbólico de *A flauta mágica* –,²⁸³ detém uma qualidade sonora capaz de, por ação de sua música, realizar a magia pela qual Papageno, no contexto de suas provas, poderá almejar a condição de humanidade Ilustrada e “aspirar à iluminação”, um ato de “determinação e livre arbítrio” (Guimarães, 1991, p.10). A constituição e a sonoridade metálica desse instrumento, entretanto, parece simbolicamente contrapor-se a esse ente pastoril, “caçador de pássaros habitante dos ares” (Chailley, 1994, p.94 e 196).

Ratner observa o uso tópico, pelos compositores de fins do século XVIII, de instrumentos musicais mecânicos como relógios (ex.: a *Sinfonia O relógio* – 1794 – de Haydn), caixinhas de música e brinquedos sonoro-decorativos (Ratner, 1980, p.391), cujos efeitos evocavam a ambientação mágica e sobrenatural dos contos de fadas, como o *glockenspiel*. Na partitura de Mozart (*Die Zauberflöte*, 1986, p.90, compasso 292), o *glockenspiel* é denominado instrumento de aço (*stromento d'acciajo*).²⁸⁴

Para Kunze (1990, p.633), a natureza idílica e intermediária entre pássaro e homem²⁸⁵ de Papageno tem seus antecedentes “no reino dos sátiros e dos faunos”. Trata-se de um ente entregue às necessidades básicas da vida de pássaro e, como portador desse instrumento, pode, com sua música, evocar a ancestralidade primordial, imanente aos sons superiores da série harmônica. Tais elementos de idealidade pastoral, provavelmente, levaram F. Sch. a cultivar as qualidades timbrísticas dos harmônicos no âmbito do violão, de forma peculiar.

Do ponto de vista da ação dramática, o tempo *Alla Breve* de *Das klinget so herrlich* fecha o Allegro que se inicia no compasso 265 com Monostatos. Assim, a ação teatral da cena

adaptações e versões sem limites em diversos idiomas, cujo “massacre” (CHAILLEY, 1994, p.50) colhemos até hoje. Segundo Chailley, houve, na época da Revolução Francesa, uma “obstinação” contra o original de Mozart.

²⁸² Segundo Chailley essa cena mágica de dança ao som do *glockenspiel* da F. M. foi “extraída” de outro *Singspiel* de caráter burlesco de nome *Oberon*, de muito sucesso na época em Viena (idem, p.25).

²⁸³ Que se contrapõe à flauta de madeira de Tamino. Papageno é Papagaio, um arremedo do homem (ver CHAILLEY, 1994, p.97). Ainda para Chailley (idem, p.122) a “prova da terra”, ligada ao *glockenspiel*, evoca obscuridade e estatismo.

²⁸⁴ Chailley (1994, p.113) afirma que o libreto original o denomina como “brinquedo de madeira” e não de metal. O uso do metal no século XVIII é o sintomático traço de mecanização da vida, trazida pela emergente sociedade industrial (SCHAFER, 2001, p.107-29).

²⁸⁵ O “homem-pássaro”, o “homem-natureza”. O homem dividido em suas metades, uma divina e outra terrena (SALAZAR, 1983, p.357).

XVII envolve, como dissemos, o mouro Monostatos²⁸⁶ e seus escravos que tentam aprisionar Pamina e Papageno. No momento dessa ação, Papageno faz soar música dos “sinos” mágicos e é, pelo poder dos sons, salvo com Pamina. A música expressa pelos sinos (mecânicos) é tão formidável e efetivamente sobrenatural que inebria e arrebatava Monostatos e seus escravos,²⁸⁷ que saem dançando e cantando alegremente, trazendo ao público uma paz reconciliadora surpreendente (Chailley, 1994, p.196).

A seguir, fizemos uma transposição e redução para clave de sol do original (*Die Zauberflöte*, 1986, c.293) do prelúdio do *glockenspiel*, das partes vocais e do baixo de *Das klinget so herrlich* para que se possa avaliar melhor a transcrição de Sor, também permitindo-nos observar as possibilidades de transformações temáticas, inclusive objetivando uma possível apreciação das *Variações Op. 9 (Variations on a Theme of Mozart)* de F. Sor, obra baseada no tema de *Das klinget so herrlich* e considerada das mais importantes do compositor.

Figura 56 *Das klinget so herrlich*, redução e transposição para clave de sol

Fonte: Jeffery, 1995

²⁸⁶ Monostatos é uma figura fria, errante, que procede de uma esfera “demoníaco-espectral” (KUNZE, 1990, p.637-8). O prefixo *mono* (que indica um elemento de composição química única) aponta, a nosso ver, para um ente que vive isolado, sozinho. Dicionário Aurélio, 2005, verbete *mono*. Do grego, *monos* quer dizer “um só” (SANTOS, 1965, p.810). Já o termo *stato* quer dizer “estacionário, parado” [fixo] (AURÉLIO, 2005, verbete *stato*). Santos (op. cit., p.1038) comenta, por exemplo, que *status quo* é empregado “para indicar uma situação inalterada, estável”, ou seja, para indicar um impedimento que algo aconteça ou seja modificado, e esta parece ser a posição dramática de Monostatos, daí que, na simbólica maçônica da F. M., seu elemento seja terra. Para Chailley (1994, p.99), seu nome em grego significa “o isolado”, “aquele que se mantém só”.

²⁸⁷ A oposição Papageno/Monostatos é uma oposição simétrica (CHAILLEY, 1994, p.94) que representa, a nosso ver, o contraste aparente entre a tópica pastoral e o *ombra* (obscuridade). Entretanto, entendemos aqui o *ombra* como um subtópico do gênero pastoral (Cf. RATNER, 1980 e MONELLE, 2006).

5.1 Op. 9 e 19 de Sor e o tema *Das klinget so herrlich*²⁸⁸

O dolce harmonia Op. 19 (1823-25) foi publicada em Londres aproximadamente quatro anos após as *Variações* Op. 9 em mi menor (1821), baseada nesse mesmo tema de Mozart (Jeffery, 1995). Segundo David Buch, há duas possíveis fontes que permitiram a Sor o contato com *Das klinget so herrlich*. A primeira delas teria sido por meio de uma popular adaptação francesa de *Die Zauberflöte* K620 denominada *Les Mystères d'Isis*, que foi apresentada pela primeira vez em Paris em 1801 e a outra, provavelmente, Sor teria tido acesso a partir de um tema e variações intitulado “*O dolce contento*” adaptado de uma ária das óperas *La Virtuosa in Puntiglio* (Londres, 1808) e *La Franscatana* de G. Paisiello (apresentada em 1774) (Gässer, 2010, p.353-7). Por fim, conforme Sparks (In: Gässer, 2010, p.434-6), esse tema de Mozart foi popularizado no início do século XIX (Sor esteve na Espanha até 1813, exilando-se em Paris nesse mesmo ano) pela voz de Angelique Catalani sob o título de “*O dolce contento*”, de onde, provavelmente, Sor teria tido acesso à parte de piano.

Entretanto, não podemos descartar também a possibilidade de o compositor ter tido acesso à partitura original ou mesmo a outras transcrições de *Die Zauberflöte*. Em todo caso, o tema *Das klinget so herrlich*²⁸⁹ foi uma melodia bastante utilizada pelos compositores europeus do século XVIII e XIX. Segundo Jeffery, além de Viena, as apresentações de *A flauta mágica* ocorreram na Itália em 1794 e, posteriormente, em Londres em 1819.²⁹⁰ Esse autor (1994, p.62-3) acredita que foi “esta produção que inspirou Sor a compor suas variações” e que, provavelmente, ele tenha se baseado em uma partitura vocal de *Il flauto magico* publicada por Birchall em Londres no ano de 1813 (consulte Anexo 9).

Como frisamos anteriormente, foi sobre o tema *Das klinget so herrlich* que Sor compôs um de seus mais destacados trabalhos para violão solo, as já citadas *Variations on a*

²⁸⁸ Conforme a edição *fac-símile* de Jeffery (1996), o Op. 9 é denominado *Oh cara armonia* e na edição *fac-símile* do Op. 19 (JEFFERY, 1995), ária N° 4, como *O dolce harmonia*.

²⁸⁹ Além de Fernando Sor, também o compositor violonista Matteo Carcassi (1792-1853) e o compositor Prosper Bigot escreveram variações sobre o tema, ver Figura 64 e Figura 65. Jeffery (1994, p.63) cita também uma transcrição do flautista e compositor Louis Drouet (1792-1873), uma de Herz e outra do compositor Mikhail I. Glinka (1804-1857). Segundo Hackl (2006, p.31), o tema *Das klinget so herrlich*, algumas árias e o minueto de D. Giovanni, além de *Nel cor non più mi sento* de Paisiello, foram os temas favoritos dos compositores para uso em transcrições, arranjos, variações e *pot-pourris* no século XVIII e primeiras décadas do século XIX. Na edição de Kloe e Ophee (2005, p. 72-81), encontramos as transcrições com texto em italiano para voz e violão de *Batti, batti, o bel Masetto*, *Deh vieni alla finestra* e *Vedrai, carino* todas de Don Giovanni de Mozart (ver Apêndice, Cronologia, ano 1820).

²⁹⁰ Provavelmente, Sor tenha assistido a esta primeira apresentação em Londres. *A flauta mágica* foi representada pela primeira vez em Londres no ano de 1811, em italiano (PIRIS, 1989, p.55). Para as representações da ópera fora de Viena, ver Chailley (1994, p.47).

Theme of Mozart Op. 9 em mi menor, publicada em 1821, três anos após a estreia de *Die Zauberflöte* em Londres. Outra edição do Op. 9 foi também publicada em Paris (1816-1822) pelo editor A. Meissonnier sob o título *Nouvelle Collection, 9e. et 10e. Livraison* e, posteriormente, mais uma edição francesa foi publicada pelo próprio compositor em 1826-7, sendo igualmente dedicada a seu irmão Carlos Sors,²⁹¹ também violonista e compositor. Edições alemãs como a Peters e Simrock apareceram em 1824-5 (Jeffery, 1994, p.153).²⁹²

A edição *fac-símile* de Jeffery (1996) do Op. 9, *Oh cara armonia* (*Variations on a theme of Mozart*), que utilizamos aqui (comentamos o Op.9 por sua temática comum ao Op.19) é constituída de uma Introdução em tempo lento – *Andante Largo* em mi menor, com figuras pontuadas na voz principal (♩ ♪.. ♪|♩) ao estilo de Abertura Francesa²⁹³ –; importante tópico cerimonial do século XVIII (Ratner, 1980, p.20); cinco variações e coda escrita na tonalidade homônima maior.²⁹⁴

O Op. 9 encontra-se entre as obras em que há divergência de datas e numeração de opus, o mesmo ocorrendo com o Op. 19, sendo somente com o Op. 24 que as obras de Fernando Sor foram compiladas cronologicamente, tornando-se difícil precisar onde e em que fase de sua vida elas foram compostas (Jeffery, 1994, p.26). Conforme o prefácio de Jeffery à edição *fac-símile* do Op.9 (1996), Sor inspirou-se na primeira apresentação de *A flauta mágica* em Londres em 1819 para compor suas variações. É importante notar que esse opus (intitulado na edição *fac-símile* como *Oh cara armonia* – Jeffery, 1996) foi editado em 1821 em Londres e as transcrições Op. 19 foram editadas na mesma cidade em 1825.²⁹⁵ No entanto, aquelas configuram, a nosso ver, um nível de elaboração técnica e musical superior se comparada ao trabalho realizado na transcrição Op. 19 (*O dolce harmonia*) sobre *Das Klinget*

²⁹¹ Sobre a grafia Sors, consulte Cronologia, no Apêndice, ano 1778.

²⁹² Segundo Prat (1934, p.303), o Op. 9 foi publicado sucessivamente pelos editores Au Mensestrel, Simrock e Schott.

²⁹³ Abertura Francesa é um importante tópico cerimonial do século XVIII, caracteriza-se pelo andamento lento com figuras rítmicas pontuadas que lhe conferem um ar grave e solene (RATNER, 1980, p.20).

²⁹⁴ Sparks (In: Gásser, 2010, p.434-6) denuncia a omissão histórica de *performance* a que foram submetidas as *Variações* Op. 9 de Sor. Segundo o autor, Sor tocava frequentemente essas variações em concertos públicos durante a década de 1820 (*Arranged with an Introduction an Variations for the guitar*), consta do frontispício da versão *fac-símile* de Jeffery, 1996). Por um motivo inusitado sua abertura (*Introduction*) em mi menor foi “perdida” na primeira metade do século XX, sendo constantemente executada de forma incompleta, cabendo a Andrés Segovia (que influenciou diversas gerações de violonistas durante quase todo o século XX) a difusão pública dessa versão “mutilada”.

²⁹⁵ As informações sobre as atividades de F. Sor no início do século XIX são bastante imprecisas, especialmente entre os anos 1804-8 - Jeffery (1994, p.10) – baseadas em extratos da Enciclopédia de Ledhuy (1835) e dos escritos do historiador e compositor Baltazar Saldoni. Assim os Op. 9 e 19 poderiam ter sido compostos ainda durante sua fase na Espanha, portanto anterior a 1813 (JEFFERY, 1994, p.26).

so herrlich, apesar das dificuldades de execução dos sons harmônicos propostos em *O dolce harmonia* em sua aparente simplicidade de execução técnica.

Assim, as *Variações* Op. 9 poderiam, provavelmente, estar entre as obras compostas durante o período espanhol do compositor (incluindo nesse período também o Op. 19), podendo ter sido escolhidas para edição anos depois. Como já dissemos, até o Op. 23 não há sistematização entre número de *opus* e data de publicação de sua obra para violão, fato que só ocorrerá efetivamente a partir do Op. 24, em 1827 (Jeffery, 1994, p.148).

Por que isso é importante? Porque é possível que F. Sor tenha tido contato com *A Flauta mágica* (ou pelo menos com a melodia de *Das klinget so herrlich*) ainda na Espanha e composto estas e outras transcrições²⁹⁶ de trechos de óperas de Mozart antes de se estabelecer em Paris (1813) e depois em Londres, em 1815. Segundo Muñoz (1965, p.47), e isso nos parece relevante, Sor visitou Paris em 1808 (provavelmente como militar), ano em que teve início a Guerra de Independência espanhola.

Piris (1998, p.54-7) observa também a possibilidade de Sor ter conhecido *Die Zauberflöte* por meio de amigos maçons residentes em Paris a partir de 1813 ou em sua fase na Espanha (durante visita feita a Paris em 1808 mencionada por Muñoz (1965, p.47),²⁹⁷ ou no período que compreende sua saída do Monastério de Montserrat e de seus estudos na Academia de Matemáticas de Barcelona, quando teve contato com músicos, clérigos e militares franceses (Gässer, 2010, p.24).²⁹⁸ Para Piris, a composição de sua ópera de juventude (19) *Il Telemaco nell'isola di Calipso* (1796), por sua temática helênica,²⁹⁹ teria

²⁹⁶ São as transcrições já mencionadas de três árias para voz e violão de *D. Giovanni* de Mozart (ver KLOE; OPHEE, 2005, p. 72-81) e (JEFFERY, 1994, p.65).

²⁹⁷ Segundo Piris (1998, p.54), até o ano de 1810 a F. M. não havia ainda cruzado as fronteiras do mundo germânico e provavelmente Sor não a conheceu na Espanha e nem mesmo em sua fixação em Paris.

²⁹⁸ Em Montserrat, Sor recebeu lições de francês do arcebispo de Auch, M. de Latour-du-Pin Montalban, um clérigo refugiado da Revolução Francesa. Muitos amigos de Sor da Real Academia de Matemáticas de Barcelona eram maçons (GÁSSER, 2010, p.24). Ver Montserrat, Apêndice, Cronologia, anos 1790-1791.

²⁹⁹ O tema pedagógico desta ópera séria de F. Sor, de caráter bucólico – onde o compositor “utiliza recursos e inovações expressivas preconizadas por Gluck” (DOLCET In GÁSSER, 2010, p.163) – foi bastante difundido na época e baseou-se no texto *Les Aventures de Télémaque* (1699), um dos romances franceses mais lidos na Europa no século XVIII, de autoria do arcebispo Fenelón (idem, p.34). Há várias edições espanholas e obtivemos algumas referências de algumas publicações históricas como: “*Aventuras de Telemaco, hijo de Ulisses*” *continuación del libro IV de la Odisea de Homero. Traducido del original frances*, 1787. Uma edição de Barcelona (sem data), além de outra do ano de 1777 editada em Madri, provavelmente a primeira edição espanhola. “*Diccionario general de bibliografia española*” (1862), (Don Dionisio Hidalgo, verbete *Telemaco*). A ópera de Sor foi composta em 1786 e teve sua estreia em Barcelona em agosto de 1787. Provavelmente, Sor teve acesso a algumas destas edições espanholas citadas ou mesmo a libretos italianos que circulavam na época. Gässer (idem, p.152), levanta a hipótese de o compositor ter encontrado na biblioteca pertencente ao censor do teatro de Barcelona o libreto *Telemaco, opera in due atti*, musicado pelo maestro Cipolla e que o teria inspirado a compor a ópera.

sido uma prova maçônico-iniciática. Para Gásser (2010, p.154), a iniciação ao mundo da ópera formou em Sor seu caráter ilustrado.³⁰⁰ Em todo caso, mesmo para os especialistas, não há provas contundentes de que Fernando Sor tenha sido maçom.

Segundo Piris (1998, p.54-7), quando na condição de refugiado em Paris no ano de 1813, frequentavam sua residência destacados músicos e reputados operistas radicados na França revolucionária, como os compositores Étienne Méhul, o “inflamado” compositor revolucionário François Gossec (Massin, 1977, p.591-2), Cherubini, Berton e Girolamo Crescentini além de autoridades pertencentes a franco-maçonaria como o Duque de Sussex, aluno de guitarra de Sor (Muñoz, 1965, p.45), a quem o compositor dedicou sua segunda coleção de *Ariettas Italianas* (1817) (Gásser, 2010, p.314). Com Spontini, posteriormente em sua passagem pela Alemanha (1823), Sor esteve em Postdam, sendo recebido por Frederick II (Piris, 1998, p.63). Acrescente-se ainda o fato de Sor ter tido amizade com o compositor Ignaz Pleyel (ex-aluno de J. Haydn) a quem dedicou sua *Fantasia* Op. 7.³⁰¹ Esses compositores representaram, conforme Piris (1998), uma parte importante do círculo de contatos maçônicos e ilustrados de Sor durante seu exílio em Paris a partir de 1813.³⁰²

Na Tabela 5 a seguir, podemos observar o texto de *Das klinget so herrlich* de Emmanuel Schikaneder e sua tradução para o português. Na primeira coluna à esquerda, observamos a simplicidade harmônica e formal relacionada com cada verso. Em *O dolce harmonia* de Sor, observamos uma sentença clássica.³⁰³

---

³⁰⁰ O perfil do homem ilustrado dessa época, símbolo da nova era, representa o cidadão do futuro: *a self-made man*, o inventor empresário, poliglota, autodidata e estadista (HOBBSAWM, 1977, p.205).

³⁰¹ Muitos desses compositores eram maçons e alguns participaram ativamente da Revolução Francesa. Gossec por exemplo, era considerado um compositor da revolução, encarregado de compor para o governo revolucionário. Sua *Marche Lugubre* (1790), composta para glorificar a Tomada da Bastilha (1789), fez grande sucesso. Nos últimos dez anos do século XVIII, foram compostas grandes quantidades de marchas, óperas, sinfonias e aproximadamente 3 mil canções patrióticas na França, cujo lema era liberdade, igualdade e fraternidade (MASSIN, 1997, p.586).

³⁰² Segundo Piris (1998, p.54-7 apud ARTIGAS In GÁSSER 2010, p.31), Sor não se intimidava em estampar sua “assinatura maçônica” no frontispício de suas partituras a qual não conseguimos identificar.

³⁰³ Ver Caplin, 1998.

Tabela 5 Texto *Das klinget so herrlich* do libreto de *A flauta mágica*

Nº 8 - Coro dos Escravos (estrófico) <i>Das klinget so herrlich</i> (8x3 compassos) Primeiro Ato Finale		
Graus e funções harmônicas	Texto em alemão	Texto em português ³⁰⁴
T – V Apresentação (i.b) (Sentença)	<i>Das klinget so herrlich,</i>	Que som tão alegre!
V – I (repetição i.b)	<i>Das klinget so schön!</i>	Que som tão agradável
I – I Continuação - Cadência	<i>La-ra-la, la-la-la!</i>	La-ra-la, la-la-la!
V – I	<i>Nie hab' ich so etwas gehört</i>	Nunca vi nem ouvi algo tão
	<i>und gesehen!</i>	formidável!
I – I	<i>La-ra-la, la-la-la!</i>	La-ra-la, la-la-la!
V – I	<i>Nie hab' ich so etwas gehört</i>	Nunca vi nem ouvi algo tão
	<i>und gesehen!</i>	formidável!
I – T	<i>La-ra-la, la-la-la!</i>	La-ra-la, la-la-la!

5.2 A transcrição *O dolce harmonia* de Sor

Figura 57 Transcrição de Sor, *O dolce harmonia*, Seção 1
Fonte: Jeffery, 1995

Apojaturas, retardos e valores pontuados marcam a transcrição de Sor sobre *Das klinget so herrlich*.³⁰⁵ Se, por um lado, a utilização de tais recursos possa configurar algum excesso diante da proposta de simplicidade temática de Mozart, por outro o estilo de

³⁰⁴ Guimarães, 1991, p.71-2.

³⁰⁵ Conforme Koch (*Versuch*, II, p.155 apud RATNER, 1980, p.62), no estilo livre ou galante do século XVIII, a apoiatura foi a mais notável forma de aplicação da dissonância, prescindindo de preparação. Este recurso harmônico-contrapontístico é encontrado em grande profusão no discurso musical de Mozart, o que revela, simultaneamente, o grau de influência do estilo ornamental italiano em sua música (idem).

acompanhamento da melodia em terças de Sor e a linha do baixo entrecortada por pausas (efeito *pizzicato*) (Chailley, 1994, p.196) conferem a *O dolce harmonia* um valor expressivo próprio da música de ópera e que, ao mesmo tempo, revela-se como peça independente, abstraída de seu contexto dramático. Tais recursos aplicados por Sor foram, a nosso ver, determinantes na formação de um conjunto de idiomatismos que se cristalizaram na escrita para o instrumento durante o século XIX.³⁰⁶ Segundo Ratner (1980, p.62), a música de Mozart (e o estilo clássico) estava “altamente saturada de apojeturas” sendo um dos principais elementos formadores do discurso musical do século XVIII.

Figura 58 Retardos e apojeturas na melodia de *O dolce harmonia* em F. Sor

Diferentemente da transcrição que colhemos de uma das variações Op. 24 de Matteo Carcassi sobre *Das klinget so herrlich* (Figura 64, página 162), que trata o tema vocal e orquestral de Mozart ao estilo de melodia acompanhada, Sor constrói a textura de *O dolce harmonia* em camadas, uma espécie de condensação da condução de vozes. Apesar de atualmente tal estilo de acompanhamento nos parecer trivial, é curioso notar como as linhas melódicas aplicadas à escritura violonística são frequentemente organizadas de forma que pareçam configurar camadas sonoras interdependentes. Para Sasser (1960, p.115), esse tipo de escritura, o estilo *Freistimmigkeit*³⁰⁷ advém da experiência de Sor com a escritura vocal dos duos da ópera italiana e da prática da transcrição baseada no conceito de redução a duas partes de sinfonias, quartetos etc., que exigiam do compositor a elaboração de uma terceira voz que poderia mover-se livremente “entre” as partes existentes (baixo ou melodia) (Ratner, 1980, p.108-9).

³⁰⁶ W. G. Sasser, em sua tese *The Guitar Works of Fernando Sor* (1960), iniciou um interessante estudo de classificação de algumas características idiomáticas e de estilo, como o uso de texturas, ritmos, uso das tonalidades etc., presentes em obras representativas para violão de Fernando Sor. Também em *seu Méthode pour la Guitare* de 1830 o compositor faz um estudo das possibilidades de imitação dos instrumentos da orquestra e que ele utiliza tanto para transcrever quanto para compor segundo os estilos em voga.

³⁰⁷ A prática baseada em reduções (de sinfonias, quartetos etc.), a duas partes (uma textura característica da música para teclado do século XVIII), ao exigir a ampliação ou mesmo o reforço de uma terceira voz movendo-se paralelamente a uma das partes existentes (baixo ou melodia) parece ter sido uma invenção italiana (RATNER, 1980, p.108-9).

Na Figura 59 a seguir, observamos uma aplicação do estilo *Freistimmigkeit* e como Sor modificou a figuração original, especialmente na “voz” do baixo, criando uma solução (com uso de pausas) que contribuiu para uma maior liberdade técnica do violonista. A passagem permite o fluxo da melodia em 3^{as} em direção ao ponto culminante da frase de Mozart³⁰⁸ (nota mi) e as pausas de semicolcheia e colcheia no baixo parecem configurar uma necessidade técnico-idiomática do instrumento. O salto de oitava no baixo, além de ampliar o âmbito, a textura (dando impressão de uma nova camada sonora), estabelece um contraste (o movimento contrário) com a continuação melódica nas vozes agudas. Sor sugere, assim, a solução de um problema idiomático para violão solo, que, nos moldes de Mozart, seria inexequível.

Figura 59 Solução idiomática de Sor em *Das klinget so herrlich*, compasso 6

Dessa forma podemos abstrair camadas sonoras, espessuras sonoras (Sasser, 1960) interdependentes, participantes de um jogo semicontrapontístico (termo usado por Schoenberg, 1970, p.82-7) e definido pelo musicólogo Willi Apel como pseudocontraponto ou o estilo *Freistimmigkeit*.³⁰⁹

³⁰⁸ Ponto culminante como local de aglutinação de forças, portanto de grande energia intelectual e expressiva. Diz Jeppesen (1970, p.58): “Quanto maior a altura de um ponto melódico, maior a impressão de energia mental”. “[...] *the higher the pitch of a melodic point, the stronger the impression of mental energy*”.

³⁰⁹ Sasser (1960, p.134) atribui o uso da técnica do pseudocontraponto (*Freistimmigkeit*) como textura e tópica importantes na concepção estético-violonística de Sor. O conceito de tratamento “semicontrapontístico” e “quase-contrapontístico” (*semi-and quasi-contrapuntal treatment*) é utilizado por Schoenberg (1970, p.82-7) para diferenciar técnicas de acompanhamento. Entre essas técnicas, o *Freistimmigkeit* parece aproximar-se mais do conceito “quase-contrapontístico”, dado que nele não há implicações motivico-temáticas mais sérias na composição das vozes secundárias (idem), diferentemente do conceito de acompanhamento “semicontrapontístico”. Já o *Freistimmigkeit* como definido por Apel (1947, p.333, verbete *Freistimmigkeit*), é a condução livre das vozes (*free voice-leading*) sem que haja uma adesão estrita do número de partes, ficando estas geralmente liberadas para entrarem ou saírem a qualquer momento da textura de acompanhamento. A visão de acompanhamento coaduna-se, a nosso ver, com os conceitos dos estilos de figuração (pianístico) e “complementar” definidos por Schoenberg (1970, p.82-7). Apel (1947) verbete *Freistimmigkeit* (Estilo livre, Vozes livres, tradução Dicionário Multimídia Michaelis, DTS Software, 1998, v.5.0).

5.3 O motivo de cinco notas, a imitação do glockenspiel e os sons harmônicos

265

Figura 60 *O dolce harmonia* - sons harmônicos naturais e a imitação do *glockenspiel*

O “motivo do silvo” – *motivo del silbato* (Kunze, 1990, p.656) de cinco notas ascendentes com seu caráter pastoral é a marca de Papageno – um motivo onipresente em *A flauta mágica* na “inocente” tonalidade de Sol maior (Kunze, 1990, p.601).³¹⁰ Ele é recomposto por variação na segunda seção da transcrição de Sor. No âmbito da F. M. tal motivo, a nosso ver, é retórica e mnemonicamente evocativo (uma função de alerta) tanto do canto dos pássaros quanto do silvo das serpentes, do assobio dos ventos, enfim uma alusão simbólica ao gênero pastoral (Monelle, 2006, p.215, p.227). Esta herança de pentatonía intrínseca ao motivo (um pentacorde) é interpretada por Sor na forma de harmônicos naturais, por meio de sons flautados (evocação da tónica pastoral) na segunda seção (repetição) de *O dolce harmonia*,³¹¹ (Figura 60).

Sor, em seu *Méthode pour la Guitare* de 1830 (1971, p.33, plates XXI, XXII e XXIII), dedica uma seção ao estudo dos sons harmônicos fornecendo diversos exemplos, inclusive em

³¹⁰ Sol maior que, ao fazer um giro a sol menor, aproxima-se do âmbito de Pamina em sua ária em Sol menor (KUNZE, 1990, p.661). Juntamente com Lá maior, Sol maior é, para o violão, altamente idiomático, por causa da grande projeção acústica provocada pelas cordas soltas nas funções mais elementares da tonalidade. Consulte Tabela 4 na página 130.

³¹¹ Sons flautados (do francês *flutés*, CAMARGO, 2005, p.91) era uma denominação para sons harmônicos usada pelos compositores guitarristas dos séculos XVIII e XIX (GÄSSER, p.375).

composições próprias, em que demonstra os procedimentos tomados por ele para localização e escrita dos sons resultantes. Em sua obra para violão o uso auxiliar e estético dos sons harmônicos é recorrente, encontrados, por exemplo, em sua *Fantaisie* Op.16, 4ª variação, sobre o tema de ária de ópera *Nel cor non più mi sento* de G. Paisiello (Jeffery, edição *fac-símile*, 1996). Com sua formação de guitarrista autodidata e seus conhecimentos em matemática e geometria, Sor contribuiu de forma consistente para o uso e aplicação dos harmônicos oitavados “cujo descobrimento na guitarra teve lugar em plena maturidade do guitarrista catalão” (Gässer, 2010, p.373, tradução nossa). Entretanto, a questão da paternidade dos harmônicos oitavados na guitarra é um assunto polêmico e alguns autores violonistas coetâneos de Sor como o espanhol Antonio Cano (1811-1897) e Dionísio Aguado em seus métodos entregam a invenção no violão desses harmônicos artificiais ao compositor e violonista François de Fossa (1775-1849). Fossa transcreveu com harmônicos naturais e artificiais a *Overture du Jeune Henri* de Méhul para duo de guitarras (Gässer, 2010, p.373-8).

A execução ao violão desses fenômenos acústicos naturais sobre *Das klinget so herrlich*, apreciados como recurso estético musical,³¹² é de grande dificuldade técnica. Resulta em grande efeito timbrístico, exigindo uma apurada construção do instrumento e, conseqüentemente, uma execução rigorosamente exata sobre os pontos onde estão situados os harmônicos na corda, que, nem sempre, coincidem com a divisão artificial dos trastes.

5.4 A Seção em harmônicos de Sor

Como estudo complementar, baseado nas indicações e comentários fornecidos por Savino (Ophee; Savino, 1997, p.154) sobre a notação convencional dos sons reais paralelamente à escritura dos sons harmônicos (sons resultantes), incluímos a parte escrita de *O dolce harmonia* juntamente com a operação dos harmônicos e o resultado sonoro resultante.

Sor comenta assim sua forma de escrever os harmônicos oitavados em seu *Méthode pour la Guitare* (1830): “[...] não escrevo jamais o som que deve resultar, mas a corda que toco e o número que indica o traste sobre o qual a pressiono” (Camargo, 2005, p.95).

---

³¹² No século XVIII, distinguem-se dois tipos básicos de sons harmônicos usados pelos violonistas: os naturais, praticados pelos guitarristas desde fins do século XVIII e que podem ser obtidos teoricamente sobre os trastes 12, 9, 7, 5, 4, 3 e os artificiais, com os quais é possível obter toda a gama cromática em cada corda (GÄSSER, 2010, p.373-8).

No exemplo a seguir, escreveremos as notas reais na camada inferior do pentagrama com a fonte maior, delimitadas por uma linha curva pontilhada para indicar as cordas, conforme o procedimento de Sor em sua transcrição *O dolce harmonia* (Figura 61). Os números marcam o local no braço ou o traste sobre o qual o dedo da mão esquerda se “encosta” sobre a corda. As notas em fonte menor, escritas na camada superior e delimitadas por colchetes, correspondem aos sons resultantes (harmônicos).

O dolce harmonia
Fernando Sor

Harmônicos resultantes

N.º 4

Figura 61 Sons reais e resultantes na segunda seção de *O dolce harmonia*

O pentacórdio (Chailley, 1994) de Papageno exprime uma presença mágica e musical que pode ser percebida em todo o âmbito de *A flauta mágica*. Sor, em sua transcrição Figura 60 e Figura 61, “metamorfoseou” tal motivo, expressando-o como efeito tópico em *O dolce harmonia* (Figura 62).

Figura 62 Motivo do silvo

Observa-se que ideia básica (i.b) (Caplin, 1998) do prelúdio do *glockenspiel* de Papageno é também composta por cinco notas – anacruse em colcheias e compasso 1 até o Si final do arpejo de tônica, ver Figura 56.

Outro exemplo ocorre na Ária nº 2 de Papageno, na qual podemos perceber toda a ascendência pastoral de *Das klinget so herrlich* e do motivo de cinco notas de sua flauta de pã.³¹³

Figura 63 Apresentação da sentença da Ária nº2 de Papageno

³¹³ Sobre a herança do gênero pastoral na música de finais do século XVIII e início do XIX, ver Monelle (2006, p.208). Para esse autor, a flauta de pã é o instrumento-símbolo do gênero. “O *syrinx* ou “flauta de pã” também está relacionado com a temática pastoral e este era, de fato, um instrumento de pastores” (idem, tradução nossa). “É sabido que os instrumentos mágicos eram um componente popular no *Singspiel* vienense do final do século XVIII: assim como uma flauta mágica, havia também um fagote mágico e uma cítara mágica” (idem, p.105, tradução nossa).

Figura 64 Matteo Carcassi (1792-1853) Op.24. *Air des Mystères d'Isis varie* for guitar

Figura 65 *Das klinget so herrlich* de Prosper Bigot. Paris: 1822

Fonte: Valois, 2009

As diferenças conceituais da transcrição de Sor, se comparadas, por exemplo, à de M. Carcassi (Op.24, Lá maior, conforme Figura 64) são notórias desde o ponto de vista do estilo da escritura violonística – o que decidirá também sobre o estilo e a técnica de execução. A textura em camadas da escritura de Sor (*Freistimmigkeit*) obedece, a nosso ver, a uma polaridade próxima à do contraponto entre soprano e baixo e essa é, segundo Ratner, (1980,

p.108) uma textura mantida desde o Barroco na música do Classicismo. Já o estilo de melodia acompanhada de M. Carcassi, reforçada pelo paralelismo de 3^{as}, no qual a figuração rítmica se mantém basicamente igual e o baixo se limita a pontuar, com valores geralmente iguais a mudança regular da harmonia em acordes quebrados (Randel, 1986, p.825-6), corresponde mais a uma concepção romântica do estilo acompanhamento para piano do XIX pela onipresença dos mesmos motivos e fragmentos melódicos ou rítmicos. Entretanto, vemos esta técnica de composição da melodia principal integrada ao acompanhamento – a técnica de figuração ou estilo pianístico (Schoenberg, 1970, p.83-7) – por exemplo, já no Prelúdio 1 em Dó maior do livro I do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach.

5.5 O método de Sor como fonte para execução de sua música para violão

A escritura de Sor na segunda seção de *O dolce harmonia*, caracterizada pela exploração dos sons harmônicos nos dá a ideia de uma peça de fácil leitura (Figura 60), entretanto, seu efeito estético resulta de solução complexa do ponto de vista da execução (Figura 61).

É importante salientar aqui que, para a execução de sua obra e de passagens como as dos sons harmônicos de *O dolce harmonia*, o *Méthode pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor é uma importante fonte a ser consultada e é um marco histórico e pedagógico para o instrumento³¹⁴. Nele Sor afirma ser seu método um guia que se destina a demonstrar como executar sua própria música: “Ao escrever um método, pretendo abordar apenas aquilo que reflexões e experiência me fizeram estabelecer para regular meu próprio desempenho” (Camargo, 2005, p.1).

Seu Método transcende, a nosso ver, uma longa tradição de tratados guitarrísticos espanhóis cuja trajetória foi inaugurada desde o século XVI com o método de Joan Carlos Amat³¹⁵ e, posteriormente, com Gaspar Sanz, Vargas y Guzmán, passando por F. Moretti e F. Ferandiere, entre outros tratadistas. Conforme Escorza e Robles (In: Heterofonia, n.4, 1984, p.6), do ponto de vista do estilo pedagógico, os métodos – anteriores ao de Sor – geralmente

---

³¹⁴ Como didata, durante os anos em Londres – anos de maturidade como compositor e guitarrista – Sor teria sido influenciado pelo pianista e compositor Muzio Clementi (1752-1832). Em seu Método (1971, p.XXVIII), Sor indica a edição de Clementi de *The Creation* de J. Haydn usado em sua transcrição para violão. A influência desse pianista teria sido fundamental para despertar-lhe a necessidade de “conseguir em seu instrumento aquilo que Clementi havia alcançado no piano” (Arriaga, 1992, p.23-4).

³¹⁵ *Guitarra española de cinco ordenes* (1596) (RANDEL, 1997, p.395).

tinham como característica abordar (em um mesmo título) aspectos abrangentes da prática musical, envolvendo desde teoria e história da música, a *accordaturas*, notação, repertório, noções de baixo contínuo, e outros aspectos gerais da formação musical.³¹⁶

A escritura violonística de Sor em muito pouco se afasta do gesto em *pizzicatos* presente em *Das klinget so herrlich*, como nos recorda Chailley (1994, p.196). Desde o estilo de acompanhamento do baixo até a escrita da construção melódica em 3^{as} na camada superior (uma textura em duas camadas) – instâncias essas entendidas atualmente sob o conceito do pseudocontraponto (*Freistimmigkeit*) – tornam *O dolce harmonia* uma enriquecedora experiência de transcrição musical. Lembremos apenas que uma simples melodia como essa pode converter-se, por meio do tratamento e do trabalho motivico-composicional, em múltiplas formas e instâncias interpretativas – e talvez seja esse o fator (a capacidade em moldar-se a múltiplas exigências estéticas de sua época) da sua grande aceitação pelos compositores dos séculos XVIII e XIX.

Tais possibilidades composicionais ocorrem no momento em que um determinado contexto dialógico convida uma melodia a plasmar-se à luz da escrita musical. Sem o rigor da escrita, nada, ou muito pouco, poderia ser feito. A escritura teria então o poder de remeter o compositor ao núcleo de uma ideia musical e dele abstrair a “materialidade do gesto” interpretativo (Chiantore, 2010, p.23-4) (a transcrição como interpretação). Tal seria, a nosso ver, o mais próximo que poderíamos estar do conceito de transcrição, mas também de composição musical.

---

³¹⁶ O *Méthode pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor, nitidamente influenciado pelo modelo racionalista-enciclopedista francês em vigor no século XIX (CAMARGO, 2005, p.xiv), foi provavelmente a primeira investigação empírico-científica acerca do violão que resultou em um estudo teórico e sistemático.

6 *KÖNTE JEDER BRAVE MANN* / ÁRIA Nº 5 – *SE POTESSE UN SUONO &C*

Nesta ária de Mozart, Pamina e Papageno, como já comentamos anteriormente, dirigem ao público a moral da história após o efeito do *glockenspiel* de *Das klinget so herrlich* (Chailley, 1994, p.196): a busca da felicidade e da harmonia por meio da fraternidade enquanto princípio. A harmonia como complementaridade ao pressupor a dinâmica dos contrários,³¹⁷ reúne Papageno-Pamina em um simétrico ABA, cujo tema A, estruturado em contraponto simples, confere, entretanto, um momento de rigor simétrico frente à simplicidade harmônica e à temática de dança rústica deixada para trás por *Das klinget so herrlich*.³¹⁸

---

³¹⁷ Harmonia, do grego, é ajustamento (SANTOS, 1965, p.634, verbete *harmonia*). Se Papageno tem em Sol maior uma simbólica presença pastoral – na esfera de uma simetria (CHAILLEY, 1994) e de uma proporcionalidade harmônica entre tonalidades articuladas em *A flauta mágica* – Pamina terá em sol menor (a tonalidade homônima e mediadora do âmbito de Tamino), em contrapartida, a dolorosa passagem da Ária 17. Sol menor, que para Mozart, carrega a temática da morte e do sofrimento (KUNZE, 1990, p.635), será o meio pelo qual Pamina poderá unir-se a Tamino. Entretanto, quem a levará a Tamino é Papageno. Sobre as características tonais, ver nossa abordagem no Capítulo 1 e 4.

³¹⁸ Equilíbrio que corresponde, como já comentamos, ao jogo de simetrias presentes na F. M. (CHAILLEY, 1994, p.265). Por exemplo: a tentativa de suicídio de Papageno é simétrica à mesma ação em Pamina. Em *Könte Jeder Brave Mann*, desaparece por um momento o estilo e caráter bufo e de escudeiro quixotesco (Sancho Pança – KUNZE, 1990, p.633) de Papageno, o mesmo ocorrendo na expressão contida que Pamina expressará em sua Ária nº 17 em sol menor (*Die Zauberflöte*, 1986, p.145) (CHAILLEY, 1994, p. 224-5).

Assim, no interior de uma tonalidade (Sol maior) todas as outras estão latentes, o que justifica o simbolismo simétrico-tonal em Mozart e na F. M. Entretanto, é importante ressaltar que as variações tonais medidas em Hertz pelo diapasão “[...] não afetam [os] dados psicológicos” dos personagens (CHAILLEY, idem, p.142). Mesmo que possamos ter uma visão negativa das características tonais associadas aos afetos, não podemos esconder o fato de que Mozart e outros grandes compositores do período associaram contextualmente significados às tonalidades. Segundo Steblin (1996, p.108), na música do século XVIII as tonalidades que pertencem ao ciclo descendente (bemóis) são geralmente associadas com qualidades patéticas. Sol menor, por exemplo – uma tonalidade-símbolo da alma de Pamina – é uma tonalidade sombria tratada de uma maneira muito particular por Mozart (idem, p.2).

The image shows a musical score for an 8-measure sentence. It includes vocal parts for Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bass.), along with piano accompaniment (Piano). The lyrics are in German: "schwinden, und er leb-te oh-ne sie in der besten Harmonie, in der be- sten, be- sten Harmo- nie!". The score is written in a single system with multiple staves.

Figura 67 Sentença de 8 compassos
Justaposição do tópicus culto (*learned*) e do estilo de acompanhamento de Alberti

Ao observarmos as duas vozes no período de oito compassos de Mozart, notamos que ocorre entre os cantores um silabismo nota x nota, sendo que as ornamentações (apojaturas) que se seguem nos compassos 2 e 6 nas colcheias cantadas por Pamina não chegam a caracterizar – ainda que possível – uma quarta e terceira espécies contrapontísticas. Assim, o período está confeccionado sob um exemplar contraponto florido, irrepreensível à luz do *Gradus ad Parnassum* de Fux³²⁰ e no *high style* (estilo alto, estrito, culto) na união proposta pelo par baixo-soprano de *Könte jeder brave Mann*.

O efeito estético do cânone de seis compassos à oitava no tema B de Mozart, na órbita da dominante, é surpreendente mesmo com os ouvidos acostumados à passagem. Isso porque, em vez de Mozart afrouxar o rigor dessa seção, ele o reitera frente ao sentido expresso pelas palavras “*der besten Harmonie!*” (na mais perfeita harmonia!). Assim, esse elemento unificador dos opostos (harmonia), parece confirmar uma norma ética (*learned style*) enquanto elemento moralizador dessa ária. O cânone é aqui um tópicus musical culto,³²¹ que se manifesta por meio de um gênero (duo) no qual os personagens se apartam da ação dramática e se dirigem diretamente à razão.

³²⁰ É conhecido o fato de Mozart, Haydn, Beethoven e Albrechtsberger, entre outros destacados compositores, terem em alta estima o método de Fux. Como é sabido, Mozart foi aluno de contraponto do teórico e didata G. Battista Martini (padre italiano e também professor de outros importantes compositores da época, como Grétry e J. C. Bach) que afirmava não haver outro sistema a não ser o de Fux (1944, p.7-13).

³²¹ *Learned style*. RATNER (1980).

Além disso, a entrada da imitação a uma curta distância (um compasso) acaba por ser, do ponto de vista do entendimento, a mais adequada à audição pública (Piston, 1987, p.190): Na mais perfeita harmonia! *Könte jeder brave Mann*, pode ser classificada, do ponto de vista estilístico como estilo intermediário entre o *cantabile* e o estilo de *ária di portamento*. A essa combinação de estilos de ária Ratner (1980, p.280) chama de *Ária di mezzo carattere*: o silabismo do compasso um e o *portato* do compasso 2 são exemplos dessa fusão.

Há aspectos estruturais dessa peça de Mozart que veremos como F. Sor tentou resolver no âmbito da escritura violonística e com que limitações naturais do instrumento teve de lidar:

1) a Chamada de Trompa (toques de trompa de caça);³²²

2) a rigorosa estrutura motivica da melodia em seu estilo de canção e tratada de maneira estrita na condução melódico-intervalar (cf. Jeppesen, 1970. p.61): módulo em contraponto inversível.

A fusão tópica da Chamada de Trompa sobre o texto *Solche glöckchen finden* (“Sinos iguais a esse”) é concomitante com o estilo rigoroso estabelecido pela melodia da frase A de Pamina, acompanhada em 10^{as} por Papageno. Já comentamos sobre o caráter das 3^{as} na F. M., mas este sinal de trompa (*Corni in G* conforme *Die Zauberflöte*, 1986, p.91) de Mozart marcado na Figura 68, é um aceno de vigilância, alerta, além de carregar o princípio pastoral que lhe é imanente.³²³

Figura 68 Chamada e quintas de trompa (tópico de caça), transposta para Sol maior³²⁴

³²² Rosen, 2000, p.178.

³²³ Além da Coluna de Harmonia do ritual maçônico, composta pelos instrumentos de sopro (madeiras e metais), a trompa (CHAILLEY, 1991, p.279) do século XVIII tinha um repertório de sinais ou chamadas que estavam geralmente associados à prática da caça (*do français, chasse*) pela aristocracia cortesã. Esse foi um fenômeno sociomusical importante, além de um tópico musical favorito da época, sendo parte do *monde galant*. A sugestão do gênero pastoral e da atmosfera rural da *chasse* é latente e contribui para a compreensão da estética do século XVIII (RINGER, 1953, p. 148-159). <<http://www.jstor.org/stable/829795>>. Acesso em 10 nov. 2011. Como exemplo, citamos a *Sinfonia di caccia* (1756) de Leopold Mozart e a abertura da *Chasse du Jeune Henri* de Mehul.

³²⁴ Entendemos a chamada de trompa como tópica pastoral ou de caça, que agrega em seu conjunto um valor motivico e até mesmo fraseológico. A quinta de trompa é um movimento intervalar.

O motivo retrogradado inicial do cânone – com salto de uma 8ª que equilibra o registro vocal médio (Figura 69) – revela simetria nas relações de 5^{as} e estruturas triádicas, como as chamadas de trompa comentadas anteriormente.

Figura 69 Ideia básica (i.b)³²⁵ do cânone

A composição do contraponto inversível ou duplo (Piston, 1987, p.167-87) parece contradizer esse tema de característica tão pueril e, aparentemente, insignificante, dada sua simplicidade. Mozart consegue, mesmo por meio de uma técnica rebuscada e de um procedimento de imitação estrita, plasmar o lugar comum e transmitir uma moralidade espontânea.

A economia de meios que limita o uso material melódico dessa ária tem na repetição melódica e no grau conjunto um elemento amalgamador que garante o silabismo e instaura, com a diversidade rítmica e a simplicidade harmônica, o princípio da melodia clássica: a fusão da harmonia com a melodia (a melodia carrega sua própria harmonia) restauraria o princípio da escala enquanto fundamento da melodia (Schoenberg, 2001, p.22-37). O uso tópico do contraponto duplo, além de promover uma breve e notável mudança de textura em *Könte jeder brave Mann*, articula a oposição no interior dessa ária entre o elemento simétrico e estrutural da estética bachiana e o drama clássico e espiritual de *A flauta mágica* (Rosen, 1996, p.87-9).

³²⁵ *Basic Idea (b.i)* (Caplin, 1998).

Figura 70 Módulo do CTP inversível à oitava determina a inversão harmônica
Fonte: Jeffery, 1995

6.1 A transcrição *Se potesse un suono &c* de Sor: estrutura e idiomatismo

A escritura em compasso 2/4 da transcrição de Sor, uma redução proporcional dos valores das unidades de tempo, condiz com necessidades históricas da era mecânico-industrial pela qual atravessaram os séculos XVIII e XIX³²⁶ e revela simultaneamente uma tendência cada vez mais acentuada à aceleração, à crescente subdivisão do tempo e ao uso de figurações rítmicas menores. Basta compararmos a escritura de Mozart do *Alla Breve* (1791) e a de Sor (editada aproximadamente em 1825) para notarmos essa propensão da notação na práxis musical.

É importante enfatizar aqui que as transcrições para violão Op. 19 de Fernando Sor foram compostas a partir da música de ópera em um momento (década de 1820) que, de forma generalizada, o gênero tinha grande aceitação e predomínio sobre todos os outros, com implicações quase canônicas sobre a produção musical.³²⁷ São, sobretudo, árias³²⁸ porque evocam tal qualidade do gênero vocal próprio da música de Mozart, mesmo em um tema como a *Marche der Priester* (*Marche Religieuse* nº 1 de Sor), originalmente uma obra concebida para orquestra. Isso nos dá uma dimensão da influência estética da música vocal sobre a personalidade musical de Sor e da influência da música de ópera de Mozart sobre ele. Provavelmente, mais do que qualquer outro compositor, mesmo considerando expoentes como J. Haydn, Pleyel, os italianos Paisiello ou Cimarosa, Mozart exerceu uma profunda e

³²⁶ Para Murray Schafer, os anos entre 1760 e 1840 (a era da Revolução Industrial) – que correspondem aproximadamente ao tempo de vida de Sor – foram marcados por profundas mudanças sonoras que afetaram e produziram uma mecanização crescente do comportamento auditivo da sociedade europeia (SCHAFFER, 2001, p.106).

³²⁷ Nos grandes centros europeus, o repertório de concertos e publicações circulava em torno de obras de Haydn, Mozart e Beethoven, com predomínio da música de ópera (WEBER, 2001).

³²⁸ Consulte nota de rodapé 55.

irrevogável influência sobre a musicalidade de Fernando Sor.³²⁹ Contrariamente ao que se pudesse cogitar, tais influências não desqualificariam sua capacidade de criar obras instrumentais originais tanto para violão quanto para outros gêneros, como o gênero dramático (cf. Jeffery, 1994, p.147).

4
A Se potesse un suono &c
N.º 5.
Andantino.

6
11
16
21
26
31
36

265

Figura 71 Transcrição *Se potesse un suono &c* de Sor – duo de Pamina e Papageno
Fonte: Jeffery, 1995

³²⁹ Ver, por exemplo, outras transcrições de Sor em seu *Méthode pour la Guitare* (1971).

Em *Se potesse un suono &c*,³³⁰ que evoca, além da tonalidade, a memória do motivo de Papageno (Figura 62), Sor elabora pequenas modificações que não chegam a subverter os traços mais distintos da melodia de Mozart e nem lhe transformar essencialmente o perfil. Entretanto, as modificações feitas são significativas e poderíamos indagar se algumas delas teriam sido necessárias. Por exemplo: no compasso 15, segundo tempo, primeira semicolcheia – por que Sor não escreveu o Sol# de Mozart, sendo ele plenamente realizável? Sor optou pela ornamentação de dó# sobre o si natural porque isso justificaria a proposta do compasso 2? Ou teria sido essa mais uma alteração promulgada pelo(s) editor(es) do compositor?³³¹ Há sempre a possibilidade de a partitura-fonte usada por Sor ser de segunda mão, de outra transcrição. O fato é que *Se potesse un suono &c* é uma transcrição que não podemos saber ao certo (por suas qualidades estruturais e isso vale para as outras peças) até que ponto Sor abandonou conscientemente as implicações teórico-composicionais ali implícitas e resolveu seguir a prática musical e violonística de sua época.³³²

Figura 72 Motivo em estilo *portato* de Pamina e a solução de Sor

Observa-se nesta fase de sua carreira (por volta de 1825-6 e aos 47 anos) sua preocupação pedagógica que parece assumir, conjuntamente com atividades como concertista, sua principal atividade criativa – e as transcrições Op. 19 nos parecem ensaios de maturidade que já apontam para corroborar o processo de elaboração de seu *Méthode pour la Guitare* (1830). Pertencem a essa fase, além das transcrições e do Método, os conjuntos de estudos para violão Op. 6 (1815), Op. 29 (1827), Op. 31 (1828), Op. 35 (idem) e o Op. 44 (1831).³³³

Seu conceito de transcrição musical, baseado no princípio de cópia, tem no “olhar” do pintor – que observa a distância (ampliação/redução) um quadro – seu referencial maior. Sor

³³⁰ &c – forma obsoleta de *etc.*

³³¹ Há pelo menos três edições de época do Op. 19 compiladas por Jeffery (1994, p.157).

³³² Da década de 1820 não só as práticas do comércio editorial, mas também a prática também incipiente das pequenas formas prelúdio, exigiu, a partir de Beethoven, a alteração do estilo melódico prolongado de Mozart (Rosen, 1996, p.451)

³³³ Cf. Gásser (2010, p.359-60) e Ophee; Savino (1997).

extraí, de determinado original, os princípios mais adequados de sua escrita musical para o violão (Camargo, 2005, p.99-109).

Esse olhar parece ter fixado critérios para suas transcrições para violão, obedecendo uma hierarquia de procedimentos que se iniciou ou teve como base sua experiência direta com a escrita orquestral, seguida pela redução pianística e, por fim, a aplicação de critérios idiomáticos a uma escritura ainda mais miniaturizada para a guitarra.

Ao transitar por diversos gêneros, Sor adquiriu um embasamento estético que lhe permitiu ver o objeto da composição como um quadro, como uma pintura, formando assim uma percepção mais plástica acerca da transcrição musical. Obviamente, a ideia de uma redução crescente da transcrição para violão tem, em nosso entender, uma significação mais próxima da ideia de resumo e síntese, propiciada pela disposição vertical do acorde.

Assim, uma peça concebida originalmente para soprano, barítono e orquestra, ao admitir tal miniaturização para o violão por meio de processos de eliminação ou supressão de detalhes (o que configura uma economia de meios), atingirá certamente outra conformação idiomática, outra análise e outro viés estético. Isso é significativo na visão de Sor como artista porque sua intuição do conjunto, partindo da amplitude orquestral, será sempre um ideal sonoro e uma intuição estética³³⁴ que tentará se plasmar na transcrição violonística sob a forma de textura. Sor, antes de tudo, pensa musicalmente. A nosso ver, é a partir deste nível que, provavelmente, nosso compositor violonista tenha buscado sua completude como artista.

O *Méthode pour la Guitare* (1830) exprime, implicitamente às pesquisas e descobertas no campo da técnica instrumental, a jornada “itinerante” (Gásser, 2010), artística e musical de Sor. Por exemplo: se quiséssemos saber, à luz de suas investigações, que procedimentos poderiam ser tomados para realizar o acompanhamento de uma melodia tomada de um duo vocal misto com orquestra, como é o caso de *Se potesse un suono*, Sor nos convidaria a observar o comportamento e a figuração, por exemplo, da parte do segundo violino ou das cordas (Camargo, 2005, p.48): “[...] notava que os movimentos que a guitarra pode executar por meio da bateria não eram nunca movimentos do primeiro violino, mas quase sempre do segundo [...]”.

---

³³⁴ Sobre a temática da “intuição estética” recomendamos o livro de Amélia Valcárcel, *Ética contra Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Realmente, a figuração em acordes quebrados do segundo violino em Mozart, na frase A, que geralmente complementam o acompanhamento.³³⁵ Apenas no compasso 5 o acompanhamento fica a cargo da viola.

Se observarmos a figuração usada por Sor nos compassos 2 e 4 – ársis – notaremos que ela não está presente em Mozart, e isso ocorre, não por acaso, mas à custa de uma suspensão (do tempo) homofônica mais longa sobre a dominante, no momento da pontuação do texto poético. Em Sor, tal agrupamento rítmico influencia o colorido instrumental, retomando o movimento de ársis no discurso violonístico (solo).

Se Sor procedesse com os mesmos princípios de Mozart (solução também possível), poderia dar a sensação de estancamento do movimento, porque, como sabemos, os sons no violão se extinguem muito rapidamente, afetando idiomáticamente a transcrição e a escritura violonística de Sor. Portanto, retirar este elemento rítmico e de vínculo harmônico (direcionamento da sétima de dominante) poderia fazer perder a tendência do estilo de escrita adotado por Sor em *Se potesse un suono*: valores rítmicos iguais podem conferir unidade ao discurso e formar elementos de conectividade entre as frases, sustentando por meio da técnica de figuração (do acompanhamento) o caráter periódico da frase (Rosen, 1996, p.35), como é o caso da semicadência do compasso 16.

A cadência com 9ª apoiatura e a terminação feminina da primeira frase sobre o Iº grau (compassos 7 e 8) são idênticas à de Mozart. Entretanto, a solução do compasso 6 de Sor apoiando o iiº grau no ponto culminante do soprano de Mozart poderia ter mantido a voz intermediária do 2º violino, entretanto a solução de Sor nos parece plausível do ponto de vista musical e também por um motivo técnico: o deslocamento da mão esquerda do intérprete em direção ao mi agudo (ponto culminante) da 1ª corda, 12ª casa, pode ser entorpecido com o movimento sugerido a três vezes, do original, em vez de duas. A fluência desse movimento presente na escritura de Sor é idiomática e corresponde a um gesto que permite mais fluência da mão esquerda.³³⁶

---

³³⁵ Sor usa o termo *batteries* para indicar o acompanhamento, neste caso realizado geralmente pelo segundo violino. O termo é usado pelo compositor para indicar a figuração que serve de acompanhamento em arpejos no estilo Baixo de Alberti (CAMARGO, 2005, p.47-8 ou Sor, 1971, p.21).

³³⁶ Sobre a postura e colocação do polegar e da mão esquerda ver Camargo (2005, p.19). Sobre os diversos tipos movimentos adotados para o conjunto braço-mão esquerdo, consultar também o Cuaderno 4 da série didática para Guitarra de Abel Carlevaro ou do mesmo autor o livro *Escuela de la guitarra* (1979).

Figura 73 Paralelismo de décimas

A transcrição de *Se potesse un suono &c* revela-se, na partitura, como textura a três vozes, apenas rompida no compasso 6 (Figura 73), configurando, como já vimos anteriormente uma solução idiomática do instrumento necessária à passagem. Diríamos que a adequação violonística de Sor ao contexto musical da F. M. acabou por exigir, no âmbito dessa transcrição (e de uma forma geral na escrita para violão de Sor – Sásser, 1965), uma escrita musical capaz transmitir, a um só tempo, a ideia de completude sonora e o matiz oferecido pela orquestra do século XVIII e que por meio da escrita permitisse à guitarra o uso da técnica de acompanhamento do *Freistimmigkeit*.³³⁷ uma espécie de heterofonia contraposta à ideia mais rigorosa de polifonia (Randel, 1997, p.507) permite que duas ou mais camadas (*layers*) sonoras conjuguem seus elementos de forma interdependente possibilitando, ao mesmo tempo, que outros eventos possam se introduzir livremente na textura sem a necessidade de uma justificativa referenciada pela técnica do contraponto.³³⁸

Além de agregar à textura as tradicionais 3^{as} e 6^{as}, os dobramentos em 8^{as} com o baixo e o uso de dissonâncias, o estilo *Freistimmigkeit* configura já *per si* um elemento idiomático para o violão e integra-se ao estilo composicional clássico de Fernando Sor. Conforme Schoenberg (1970, p.82-7), a técnica de acompanhamento rítmico complementar (*complementary*) cria um *motus* ininterrupto das unidades de tempo entre as partes, no qual uma voz vai “preenchendo o vazio da outra” (e seria um erro de concepção preenchê-los com pausas). Em *Se potesse un suono*, Sor cria essa fusão entre melodia principal e acompanhamento, dando a impressão de movimentos e níveis contrapontísticos complementares.

³³⁷ Consulte *Freistimmigkeit*, nota de rodapé 309.

³³⁸ Uma textura que dá a impressão de contraponto. Tal prática foi característica da música para teclado ou para instrumentos de cordas pulsadas (RANDEL, 1997, p.453). Apel (1947, p.333), afirma ser o *Freistimmigkeit* característico da música para teclado de compositores como Frescobaldi e Froberger.

É conhecido do universo violonístico o quanto sua escrita e sentido estético é referencialmente mais complexo frente à de seus violonistas contemporâneos.³³⁹ Sem fazermos previamente qualquer juízo de valor sobre nosso compositor, bastaria, por exemplo, averiguar as diferenças conceituais presentes na escritura para o violão sobre um determinado tema da época (*Das klinget so herrlich*, por exemplo). As diferenças revelariam a técnica e a forma particular do ideal sonoro de cada compositor e, ao mesmo tempo, todo um sistema de expressões idiomáticas que, constituídas a partir da diversidade de seus elementos, formariam talvez o incapturável conceito de estilo, seja ele individual, de época ou de um grupo. Adicionalmente, Rosen (1996, p.24-6) alerta-nos que apenas a obra individual pode fixar sua própria norma.

Se isso configurar um princípio estético, apesar dos riscos possíveis, parece-nos que seria uma incompreensão comparar, por exemplo, Beethoven – um compositor avesso ao ensino e pouco simpático para com a maioria dos métodos para piano (Cooper, 1996, p.145) – com Fernando Sor (provavelmente uma ideia de Fétis apud Prat, 1934, verbete Sor) ou comparar Giuliani com Paganini (que talvez fosse uma empreitada mais fácil). Mas seria ético comparar minuetos com minuetos ou movimentos de sonata compostos, preferencialmente, para um mesmo instrumento.³⁴⁰ A análise destas transcrições, por exemplo, colocam lado a lado objetos diferentes, porém entidades próximas de uma representação par a par: o método comparativo (Santos, 1965, p.251-2).

Atendendo a uma observação estética pertinente de Pujol, “através do sentido estético – quase sempre intuitivo – inerente a cada partidário de um determinado timbre, poderia deduzir-se um esboço de espiritualidade pessoal” (1960, p.12 tradução nossa). Assim, tal “sentido de sonoridade” que se refere Pujol (1960, p.22) deveria ser entendido como um marco entre duas espiritualidades distintas, com diferentes diretrizes musicais, embora utilizem, por assim dizer, o mesmo material (cadências, modulações, organização da frase

---

³³⁹ A escrita parece determinar o estilo de um compositor. Sem ela, não há estilo ou pelo menos seria mais difícil tentar conceituá-lo, dado que o estilo remete-se a um dispositivo visual, tátil, plástico. Como o termo tem sua origem nas artes plásticas, encontramos apenas na escrita musical esse referencial visual. De fato, a impressão de música, seja ela em papel, tela de computador, pergaminho ou tábua de cera é uma concretização plástica que se remete e aponta um gesto sonoro, intelectual e abstrato, revelado, no caso da música do Classicismo por sua materialidade (a escrita). Estetas como Schapiro (1962, p.54), e tomamos aqui dele um exemplo extramusical, dizem que a analogia traçada entre a catedral gótica e a teologia escolástica é a de que ambas pertencem à mesma esfera religiosa. A concepção de transcrição de Sor parece remeter-se igualmente a uma plasticidade, uma textura baseada na escritura orquestral (Cf. CAMARGO, 2005, p.99-109 e SOR, 1971, p.36).

³⁴⁰ É conhecida a comparação (colocar par a par, um ao lado do outro – Santos, 1965, p.251), feita possivelmente por Fétis (PRAT, 1934, p.300 e PIRIS, 1998, p.39), que diz ser “Sor o Beethoven do violão”. Obviamente, toda comparação exige como premissa uma recíproca verdadeira.

etc.). Comparar Beethoven com Sor pode ter sido uma ótima propaganda, mas, a nosso ver, uma distorção (provavelmente de Fétis apud Prat, 1934, verbete Sor) cristalizada historicamente como verdade estética (“Sor é aclamado como o ‘Beethoven do violão’”[...] – Piris, 1998, p.39). Sor expressava o mundo em um formato acústico (mas não excludente) distinto de Beethoven. Universos distintos que sugerem leituras e sentidos formais únicos.

O uso que Sor faz de recursos contrapontísticos e, particularmente, do estilo *Freistimmigkeit* (explicado anteriormente como uma técnica de pseudocontraponto que articula, a um só tempo, o conceito de polifonia e a escrita homofônica,³⁴¹ (Sasser, 1960, p.134) pode ser observado em grande quantidade em sua obra para violão, bastando comparar, por exemplo, a escritura das *Variações* Op. 24 de M. Carcassi (Figura 64) e a do compositor e guitarrista francês, contemporâneo de Sor, Prosper Bigot³⁴² sobre o tema *Das klinget so herrlich* (Figura 65), ou mesmo observando o conjunto de variações sobre *Les Folies d’Espagne* Op.45 de Mauro Giuliani, com as variações sobre o mesmo tema Op. 15b de Sor, por exemplo. A obra violonística de Sor é geralmente considerada, ainda hoje, de difícil execução.

A Seção B iniciada no compasso 9 tem sua maior característica no estilo rococó mozartiano (Schoenberg, 1970, p.86) de melodia acompanhada ao modo de Alberti. É nessa Seção que Mozart elaborou o cânone, como já visto anteriormente. Sua melodia é sutilmente modificada por Sor exatamente no momento do salto de 8ª (compassos 9-10). Ele provavelmente procurou não perder o idiomatismo das tríades completas, o que simultaneamente garante uma cômoda articulação para a mão direita (com a possibilidade do uso do dedo anular na voz mais aguda sobre a primeira corda, – *chanterelle*),³⁴³ articulando uma restauração do registro com um salto de 6ª menor descendente sobre a sensível em vez do salto de 8ª (em Mozart) sobre a dominante.³⁴⁴

---

³⁴¹ A nosso ver, este tipo de escritura musical, que por si já conjuga uma mistura de técnicas composicionais, permitindo a convivência de uma grande multiplicidade de tópicos musicais, quando associada aos gêneros dramáticos formaram, por excelência, o que Charles Rosen (1996) chamou de “estilo clássico”.

³⁴² Bigot foi contemporâneo de Sor e é autor de *Fantaisie sur l’air soyez sensible des Mystères d’Isis*, Op. 3 (1822) e do *Principes et Exercices pour la Guitare* (1810-1818) para violão (VALOIS, 2009).

³⁴³ Sor fazia restrições quanto ao uso do dedo anular (o quarto dedo) na digitação da mão direita. Para ele, este dedo só seria usado complementarmente para “fazer um acorde a quatro vozes” (CAMARGO, 2005, p.17-8). Para todos os outros, casos ele emprega os dedos polegar, indicador e médio, considerados dedos fortes.

³⁴⁴ O salto de sexta (uma característica de Mozart no contexto melódico – Rosen, 1996, p.285-6) comporta explicitamente o conflito entre elementos harmônicos e melódicos (inversão do salto de 3ª) e, que reflete a oposição polifonia/homofonia. Do ponto de vista das relações no interior da série de harmônicos o intervalo de sexta extrapola a esfera da oitava e mantém-se, no entanto, harmonicamente no âmbito dimensionado pelo acorde. Segundo Knud Jeppesen (1970, p.61), por exemplo, o salto ascendente de sexta, sob determinadas

A seguir, mostraremos a proposta de Sor e o que também poderia ter sido feito por ele, preservando a proposta melódica de Mozart, ou o gesto de 8ª. Kunze (1990, p.646) nos diz que o gesto melódico de 6ª em Mozart é a síntese de uma intimidade expansiva que supera limites (inclusive a 8ª).

Observamos, entretanto, ser impossível, no contexto proposto por Sor para o violão solo, obter-se o salto de 8ª mantendo-se a sensível em uma voz interior na primeira metade do primeiro tempo do compasso 10 sem se perder o idiomatismo proposto decorrente do uso das 2ª, 3ª e 4ª cordas soltas (pedal). Nesse ponto, Sor sacrificou o salto de 8ª sobre o ré (importante no rigoroso contexto mozartiano) em nome de uma solução mais idiomática, sem alterar significativamente o sentido expressivo da melodia. Note-se também no exemplo de Sor (Figura 74), o ré da última colcheia por nós circundada: a 8ª postergada, por exigência do contexto, em médio prazo?

Figura 74 Salto de 6ª em Sor

Figura 75 Alternativas ao salto de 6ª

A discussão acerca dessa escolha de Sor ocorre na rigorosa melodia canônica dessa ária e sua modificação recai exatamente no movimento melódico de 8ª (Figura 75).

À continuação – como comentado anteriormente – é digno de nota a semicadência sobre a dominante nos compassos 15 e 16 de Sor. Tanto a solução de Sor quanto a de Mozart são exequíveis no violão. Nesse caso, a seguir, Sor mantém a harmonia original e modifica sutilmente o motivo melódico. Tal solução de Sor é de um perfeito idiomatismo para o instrumento.

---

condições, foi quase incondicionalmente proibido no contexto da música palestriniana, já o descendente era um movimento legítimo. Isso demonstra a capacidade do salto melódico de sexta menor descendente (em vez do oitava no caso de Mozart em *Könte jeder brave Mann*) de recuperar o registro médio no âmbito da música do Classicismo, sem mencionarmos, além disso, seu valor retórico (o gesto de 6ª.) na música de Mozart. Algumas escolas e teóricos proibem, com fins pedagógicos, seu uso sob qualquer forma. Consulte Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, 1977.

Figura 76 Transposição 8ª abaixo do original de Sor para facilitar a comparação

O elemento decorativo (dó# apojatura), além de perfeitamente adequado ao idiomatismo instrumental, transmite-nos também uma sensação de improvisação e parece ter uma função na proposta de Sor que poderia servir de justificativa estrutural correspondendo àquelas dos compassos 2 e 18. Curiosamente, essas passagens foram escritas com notações diferentes: o compasso 2 em escritura ornamental e o compasso 18, na Recapitulação de A, em notação regular, mas ambas de efeito e gesto similares, porque não alteraram quase nada o estilo *portato* de Mozart do compasso 2, já que os ouvimos de forma idêntica.³⁴⁵

É praticamente impossível afirmar que tais discrepâncias na escrita de Sor foram negligência do autor ou que tais experimentos eram parte de seu projeto pessoal de construção idiomática do violão no plano da escrita. Aqui vale lembrar que Fernando Sor não tinha maior controle sobre as diversas edições e publicações de suas obras. Como mencionamos em outro momento, seu Op. 19 foi editado pelo menos quatro vezes em um curto período de tempo e em diferentes países, muitas vezes sem seu consentimento, e isso é algo que o próprio compositor alerta em seu método, parecendo-nos ter sido essa uma prática corrente na época (Hackl, 2006).³⁴⁶ Temos de reconhecer também a possibilidade de que, nessas transcrições Op. 19, Sor não tentou resolver dificuldades técnicas instrumentais em detrimento de um acorde ou a favor de uma condução de vozes “mais idiomática” com o objetivo da simples produção de peças fáceis para consumo dos editores.

³⁴⁵ Algo similar na escrita ocorre também no coro dos meninos (*Terzett / Ária N° 3- Giu fan ritorno i Geny amici*) e que comentamos esse aspecto da escrita naquela ocasião. A *fioritura* (floreio melódico), originada das árias de ópera acabou por ser aplicada à música instrumental no século XVIII. Assim, mesmo com escrituras diferentes, inclusive com o uso de uma notação regular, esses elementos decorativos na música, no caso particular dessa transcrição de Sor (ornamentação melódica que obedece ao modelo harmônico V-I), devem ser assimilados estruturalmente na análise musical. Conforme Guerra (2001, p.11-8), vê-los assim ajudaria o intérprete a um enriquecimento de sua consciência artística e consequentemente resultaria em uma execução mais orgânica, quer dizer, idiomática. Conforme Sasser (1960, p.113), a aplicação de *fiorituras* sobre um motivo melódico básico era um dos recursos mais importantes usados por Sor, especialmente no conjunto de suas variações.

³⁴⁶ Além do fato de que muitos instrumentistas virtuosos, na década de 1820, se converteram em empresas comerciais (Weber, 2011, p.17).

Várias destas peças [geralmente árias de óperas italianas] jamais teriam sido expostas ao público, se me tivessem consultado; mas algumas pessoas que possuíam cópias (a maior parte incorretas), as negociaram com o editor que, enaltecendo sobremaneira os meus talentos, apossava-se com prazer de tudo o que levava meu nome. Já que estão publicadas, porém, talvez possam servir para provar quantas reflexões úteis fiz desde então [...]. (Camargo, 2005, p.4-5)

Como exemplo, no ano de 1818 há um polêmico caso sobre edição e venda de música relatado por Hackl (2006) envolvendo o compositor, violonista e editor Anton Diabelli e seu empregador, o editor Steiner. Este afirma ser a composição musical “uma arte livre de quaisquer barreiras” (*free art without any barriers*). Anos depois (1823), uma declaração foi emitida (provavelmente pelo próprio Steiner) proibindo transcrições e arranjos de peças sem a permissão do compositor e/ou editor. Assim, a grande quantidade de edições de música tinha destino certo já por volta de 1800, além de atender amadores, alimentava programas de concerto que mesclava desde sinfonias, quartetos de cordas a canções, números de óperas, aberturas, *pot-pourris*. Tal produção alimentava uma miscelânea musical que incluía pastiches dos mais variados autores e gostos (Weber, 2011, p.11-6).

Voltando a nossa abordagem, resta apenas comentarmos o cromatismo descendente do acompanhamento subjacente do compasso 16, que não ocorre em Mozart. Aqui também há algo de idiomático que acaba por configurar-se quase como uma necessidade instrumental. Obedecendo a direcionalidade harmônica e contribuindo para a continuidade do discurso violonístico, essa passagem revela (apesar de trivial para nós do século XXI) um traço improvisador de Sor: sobre um pedal de dominante, duas tríades diminutas em um enlace II (D^D) – V nas cordas primas torna-se tão orgânico enquanto sonoridade instrumental, que podemos dizer que tal forma de encadeamento e escrita é lugar-comum, parte do repertório de modelos harmônicos e formações acórdicas utilizadas até hoje no violão.³⁴⁷

---

³⁴⁷ Consulte, por exemplo, Sor *Estudo* Op. 31 n° 20 em lá menor cujos enlaces em estilo puramente acórdico, de ritmo harmônico regular, porém vivo e incisivo, é basicamente pensado a três vozes. Nele, uma quarta voz, geralmente no baixo, permite a introdução de uma inversão ou acorde de sétima no encadeamento, ajudando a direcionar uma cadência e movendo-se, enfim, mais livremente na textura. Esse estudo demonstra o quanto F. Sor estava embasado na escritura do quarteto de cordas e também nas técnicas de encadeamento de acordes no violino solo. Veja também alguns trechos, como por exemplo, a da *Ciaccona* da *Partita n°2 em ré menor* BWV 1004 de Bach (Dover edition, 1978, p.30 in *Johann Sebastian Bach, Works for violin: the complete sonatas and partitas for unaccompanied violin*) para violino solo, na qual a escritura de acordes parece encaixar-se no princípio do *Freistimmigkeit*. O mesmo pode ser observado, por exemplo, no tipo de escritura e encadeamento de acordes em diversos trechos dos *24 Caprichos* para violino solo, Op.1 (1836) de N. Paganini.

Em síntese o que Sor fez na Ária nº 5 *Könte jeder brave Mann*, especialmente ao abordar a imitação foi tomar a voz principal do cânone e conformá-la a um acompanhamento quase-contrapontístico sob a técnica da figuração pianística (Schoenberg, 1970, p.83-7).

7 **CHOR DER PRIESTER**³⁴⁸ / **O ISIS UND OSIRIS – ÁRIA Nº 6 – COEUR: GRAND ISI GRAND'OSIRI**

Para Schoenberg (Armonia, 1974, p.341-9), o coral é um gênero musical simples, que, ao evitar toda complexidade, compõe-se como um mosaico. Como elemento estrutural cumpre funções congregacionais tanto no contexto da liturgia cristã luterana quanto em uma organização musical mais ampla e diversificada como em *A flauta mágica*, por exemplo. Seu princípio está fundamentado na repetição – premissa oracional e elemento pedagógico básico por excelência –, estrutura formal primitiva em que, geralmente, não há, musicalmente falando, tema no sentido técnico da elaboração formal (obviamente o fato de haver repetição rítmica ou reiteração poética já configuraria um princípio formal).³⁴⁹ O princípio estético do coral é também o da contraposição/complementaridade tonal entre suas partes constitutivas.

Estas partes justapostas dependem da organização métrica do texto poético-religioso e a cada uma delas corresponderá geralmente um verso. Outra característica do coral é o uso da fermata como sinal de pontuação poético-musical, que assinala o final de cada verso. Tal pontuação exigirá a construção da cadência como elemento unificador do ritmo harmônico, congregando o conjunto. Em nosso entendimento tais são, tecnicamente, alguns dos fundamentos teóricos ainda válidos que constituem o *Chor der Priester*³⁵⁰ de Mozart no contexto da F. M. No plano dramático, assim como a ária, o coral pode aqui, por seu caráter coletivo, intervir simbolicamente como indagação e atitude doutrinal no contexto da ação dramática, podendo comentar e objetar uma ação (Kunze, 1990, p.676-9).³⁵¹

Entretanto, o *Chor der Priester* mozartiano em vez de fermatas, por exemplo, faz uso de pausas dramáticas e reflexivas (Kunze, 1990, p.597-695), enquanto elemento retórico e (arqui)tectônico,³⁵² por meio de uma métrica e dinâmica planejadas que acentuam dramaticidade a um gênero poético-musical “puro”, originalmente usado pelo homem comum (devoto) da igreja luterana reformada (Lucas, 2008, p.17) como elemento devocional de contato com a esfera divina.

---

³⁴⁸ A edição de *Die Zauberflöte*, (Bonn: N. Simrock, [1814?]) enumera o *Chor der Priester* como nº 19. Entretanto, a edição que consultamos e mantivemos como padrão em nossas análises tem sido a Edition Peters Nr. 898, 1986, Leipzig/Desden, que o enumera como nº 18 (p.148).

³⁴⁹ O sistema oracional do ritual católico é um exemplo (CHÁVEZ, 1964, p.38-9).

³⁵⁰ 2º ato, Adágio (42 compassos).

³⁵¹ Sobre a secularização simbólica do gênero na F.M, ver também Kunze (1990, p. 676-9).

³⁵² A pausa como momento de detenção da ação, como instante de estatismo interior, de vazio na arquitetura dramática da obra, nas proximidades da cadência (idem, p.606-7).

Já comentamos a respeito do referencial que a maçonaria, em fins do século XVIII, mantinha sobre a egiptologia e tradições esotéricas orientais, sendo o uso dos símbolos egípcios um modismo na época da F. M., configurando um entusiasmo contemporâneo a tudo que se referisse àquele país e ao Oriente (Kunze, 1990, p.626-7).³⁵³

A chamada inaugural da abertura do Coro dos Sacerdotes com a frase *O Isis und Osiris*³⁵⁴ evoca, a nosso ver, no luminoso cenário de ambientação egípcia, a ventura divina. Tal passagem, musicalmente iluminada pela tonalidade de Ré maior (trítano de lá bemol), confrontada ao ciclo das tonalidades bemolizadas da F. M., era tida simbolicamente como um centro tonal mais brilhante, orientado para o ciclo ascendente de 5^{as} ou dos sustenidos (Chailley, 1994, p.227), especialmente quando confrontada com o contexto dado pelo sol menor da ária anterior.³⁵⁵

Como tópico sacro cristão, o coro instaura-se no contexto da F. M., como unidade que almeja congregar homem-Deus, postulando aprimorar tal relação por meio da temática da liberdade e dignidade, preconizada pela Ilustração. Tal pano de fundo propunha uma ética purificadora que deveria ser assimilada nas provas de iniciação maçônicas da F.M. Para isso, conforme Chailley (1994, p.59), o pensamento ilustrado teria a “missão de ultrapassar o particularismo dos ritos e das religiões catalogadas”, o que justificaria também a escolha da temática egípcia.

Assim, a estrutura do *Chor der Priester* comporta uma cena na qual se prepara uma prova espiritual e simbólica para Tamino, um conjunto de ensinamentos cuja meta é o “[...] aprimoramento do homem por sua vontade” (Guimarães, 1991, p.17). Para Rosen (2006,

³⁵³ Sobre alguns dos fundamentos da influência do orientalismo na maçonaria e, consequentemente, sobre a F. M. consultar Chailley (1994, p.53-7)

³⁵⁴ Isis e Osiris configuram deuses da tradição egípcia cujos “[...] cultos solares são tão antigos como a história do mundo” (GUIMARÃES, 1991, p.17) onde o sol (princípio da luz) é a representação visível da divindade. O mito egípcio, alegorizado na F. M., conta como o deus Osiris, irmão de Isis, vence a morte e renasce. A ressurreição é parte de etapas iniciáticas no caminho da realização espiritual do homem (idem, p.18). Segundo Chailley (1994, p.206), Isis, deusa da noite, Osiris, deus do sol.

³⁵⁵ Ao invés, a descida aos bemóis era tida como uma direção ao mundo sombrio e obscuro. Segundo Ratner (1980, p.24), era usada na ópera do século XVIII para evocar esferas sobrenaturais (a tópica *ombra*), os deuses, o terror e punições morais, portanto um sentido basicamente oposto à tonalidade de Ré maior desse coral. Entretanto, entendemos que Mozart ao utilizar no Coro dos Sacerdotes elementos próprios do estilo religioso, que *de per se* guarda uma relação com o estilo estrito e com atributos do tópico *ombra*, busca impetrar, sutilmente, uma moralidade sobre a alma humana por meios dramáticos. Entendemos que o ciclo de quintas – no qual estão estruturados os níveis simbólicos das tonalidades da F. M. – pode ser compreendido como uma roda que, ao girar ascendente ou descendente, conforme as direções dos ponteiros de um relógio em direção a determinadas posições (pontos cardeais), modifica contextualmente nossa percepção artística e a noção de realidade.

p.366), conforme comentado anteriormente, Mozart trouxe à luz, com *Die Zauberflöte*, “o primeiro estilo religioso autenticamente clássico”.

O musicólogo Stephan Kunze afirma que o sentimento de “purificação”,³⁵⁶ manifestado em cada obra de Haydn, Mozart e Beethoven, eleva-se à luz de *Die Zauberflöte*, ou, entendido no sentido dado por Kunze, que o Classicismo musical tem na F. M. seu “referencial de monumentalidade” (1990, p.694), de obra *sui generis*. Essa monumentalidade, reflete, a nosso ver, o idealismo ilustrado do século XVIII que buscava, sob a égide do pensamento iluminista, uma síntese restauradora, que reunisse, por um lado, a tradição e a moralidade humanista luterana representada aqui pelo coral e, por outro, a tradição católica vienense,³⁵⁷ completamente assimilada no *ethos* religioso dos compositores clássicos e do próprio Mozart (Kunze, 1990, p.677).³⁵⁸

Assim, o autor da F. M. parece propor, com o *Chor der Priester* e mesmo em outras cenas de música solene (estilo de igreja) da F. M., como a Marcha dos Sacerdotes e a ária de Sarastro, uma sutil defesa da cristandade.³⁵⁹ Mais do que uma evocação de estilos, temáticas e técnicas musicais do passado,³⁶⁰ é do cristianismo que sua música, a música da F. M. se origina e de onde brota, inclusive, o próprio sistema de organização retórico-musical de sua arte. É da ancestralidade secular do culto judaico-cristão (Massin, 1997, p.137), amalgamado em fins século XVIII ao complexo processo conduzido pelo culto à Ilustração e o racionalismo iluminista, que a música europeia mais culta almejou, paradoxalmente,

³⁵⁶ “[...] alegoria da vida como peregrinação, como prova e como processo de purificação” (KUNZE, 1990, p.690 – tradução nossa).

³⁵⁷ Salzburgo era um principado eclesiástico e parte do Sacro Império Romano cuja dissolução ocorreu em 1806. Viena era oficialmente a principal cidade imperial da dinastia dos Habsburgo. Dentre as medidas reformistas e ilustradas ocorridas na era Josefina (José II) antes de 1789 na Áustria, a liberdade de pensamento e o fim da discriminação contra luteranos representavam um golpe à opulência da religião oficial católica (Landon, 1996, p.70-80). O fato de o *Chor der Priester* (e toda a F. M.) ter seu texto literário em vernáculo e não em latim, parece confirmar a divisão existente na Europa entre católicos e protestantes na época de Mozart (RANDEL, 1997, p.673-7).

³⁵⁸ Mozart foi superficialmente, mas Haydn era um “católico fervoroso”. Ambos eram maçons (CHAILLEY, 1984, p.71).

³⁵⁹ Lembremos que diversas instituições político-sociais europeias do século XVIII se indispuseram contra a Igreja católica, como a expulsão dos jesuítas na Espanha, as reformas de José II na Áustria entre outras ocorridas na França Revolucionária como a perseguição e extermínio de clérigos.

³⁶⁰ O estilo Coral, como prática secular, estava à margem da música em vigor na época de Mozart, e, portanto, pertencia historicamente ao passado (KUNZE, 1990, p.677). Tanto a tradição católica (mantida no estilo *Alla Breve* ou *stile antico*) quanto a protestante (no quarteto vocal clássico com acompanhamento de contínuo), cultivaram a prática vocal com e/ou sem a textura do acompanhamento orquestral (RATNER, 1980, p.169-80).

desvencilhar-s e emancipar-se efetivamente do mundo litúrgico monoteísta cristão (Kunze, *idem*, p.692-3).³⁶¹

Este é o dilema das cenas solenes de *A flauta mágica*. Não se pode invocar a um Deus cristão, mas o culto de Isis e Osíris é a metáfora plástica e verbal de um acontecimento totalmente abstrato mesmo que com atitudes próprias do culto. (Kunze, 1990, p.693, tradução nossa)

Lembremos que, nesse coro, Sarastro, um espírito ilustrado, entoia a parte do baixo, sustentáculo harmônico e símbolo da estrutura sonora do *Chor der Priester*.

O Coral dos Sacerdotes, que marca também o encontro de Mozart com a obra religiosa de Sebastian Bach, não se relacionará com o historicismo ou o modismo barroco surgido no século XIX (Kunze, 1990, p.678).³⁶² Mozart retoma – com o gênero coral ambientado na F. M. e aqui visto sob a égide do simbolismo maçônico – o caráter coletivo e congregacional da tradição cristã para além de um encontro “psicológico” com o passado.³⁶³ Dessa forma, do ponto de vista estético e ético, o *Chor der Priester* (e estritamente o coro) parece atuar como uma voz, uma unidade simbólica, envolto pelo tecido e pela “aura” (Geiringer, 1985, p. 201) instrumental da orquestra mozartiana. O *Chor der Priester* caracteriza assim um *canon* à “vida nova”, à dignidade do sacerdócio, a ser abraçada por Tamino. Esse coro esperançoso (*Die Zauberflöte*, 1986, p.148), uma estrutura poética ABA cantada pelo Coro dos Sacerdotes, sucederá à dolorosa Ária nº 17 (1986, p.145) em Sol menor de Pamina.

---

³⁶¹ Uma tensão religiosa que envolvia “[...] de um lado os Estados católicos, englobando a Áustria, de outro, os Estados protestantes, compreendendo a maior parte dos Estados alemães”. Essa tensão tentava, para o mundo ilustrado – diga-se, maçom – observar a existência de outras tradições e experiências religiosas (CHAILLEY, 1984, p.58-9).

³⁶² O compositor Felix Mendelssohn, convertido ao cristianismo, regeu, em 1729, após cem anos da primeira apresentação, a *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach. Sua devoção à música religiosa de Bach também fez ressurgir no século XIX obras de compositores como Haendel e J. Haydn (MASSIN, 1997, p.713-9).

³⁶³ Conforme Kunze (1990, p.679), determinados corais protestantes eram aceitos simbolicamente nos ambientes maçônicos, como o coral luterano *Ach Gott, vom Himmel siehst darin*, utilizado como *Cantus Firmus* por Mozart na F. M.: também um Adágio, em dó menor (MOZART, 1986, p.175, compasso 205). Há três harmonizações de Bach sobre essa melodia coral (RIEMENSCHNEIDER, 1941).

Tabela 7 - Coro dos Sacerdotes

<i>Chor der Priester – Segundo Ato, Adágio (42 compassos)</i>		
Graus e funções harmônicas	Texto em alemão	Texto em português ³⁶⁴
T-V- <i>fauxbourdon</i> (IV ⁶ -III ⁶ -II ⁶ -I ⁶)	<i>O Isis und Osiris, welche Wonne!</i>	Ó Ísis e Osiris, que ventura! ³⁶⁵
I – iv – V	<i>Die duster Nacht verscheucht der Glanz der Sonne.</i>	A luz do sol ofusca a noite escura.
V – iii (frígio)	<i>Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben:</i>	[Em breve] Vida nova esse jovem há de abraçar;
VI – V _T	<i>Bald ist er unserm Dienste ganz gegeben.</i>	[Em breve] Logo, a nosso serviço há de estar.
V _A I (responsório)	<i>Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein,</i>	Sua alma é pura, o gênio audaz,
I – ii – I ^{6/4} – V – T	<i>Bald wird er unser würdig sein.</i>	[Em breve] Dignos de nossos ideais.

Se observarmos técnica e topicamente a partitura do *Chor der Priester*, é possível entrever algumas de suas características expressivas e mesmo alguns dos elementos retóricos e prosódicos que o constituem³⁶⁶ e, nesse gênero, em nossa opinião, torna-se basicamente impossível não nos remeter em algum momento à obra coral e instrumental de J. S. Bach, como já fizemos na *Marsche der Priester*.

Desde a temática bíblico-cristã da morte e da salvação da alma humana, presentes no universo sacro musical bachiano e profusamente abordada nas cantatas, motetos e Paixões, até a concepção de fusão da estética polifônica ao conceito da harmonia enquanto elemento que constituiu a base necessária à unidade do discurso musical tonal, *Chor der Priester* revela sua origem e “construção sólida” (Geiringer 1985, p.141, 156-7, p.165-7), em sua ambientação simbólico-maçônica de *A flauta mágica* (Chailley, 1994). Para Geiringer (1985, p.165-7), e aqui tomamos suas palavras como que dirigidas ao *Chor der Priester*, “Esse corpo vocal está inserido numa moldura instrumental de impressionante força expressiva” nos ajuda a compreender o caráter “pictórico” e, simultaneamente, estrito da obra religiosa de Bach (Geiringer, 1985, p.165-7 e p.171) que parece ter influenciado Mozart.³⁶⁷

³⁶⁴ Guimarães (1991, p.88-9).

³⁶⁵ Tradução para o português por Guimarães (1991, p.115). A locução “Em breve” presente na segunda e terceira estrofes do texto é condizente com o vocábulo inglês *soon* (verbete *bald* in *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch*). O dicionário Michaelis (v.5.0, 1998), traduz *bald* por “em breve” em sua primeira acepção. Os advérbios “Muito breve” que fazem referência ao termo *bald* é a proposta de tradução de Chailley (1994, p.227), provavelmente procurando expressar ansiedade, urgência.

³⁶⁶ Não pretendemos fazer aqui uma análise prosódica formal – uma importante avaliação que pode ser feita por meio da escansão poética e musical (notação dos pés métricos) para a simbólica maçônica (CHAILLEY, idem, p.83) ou mesmo das figuras de retórica musical, apesar de apontarmos algumas.

³⁶⁷ Geiringer (1985, p.185) alude à profunda impressão que causou em Mozart o moteto *Singet dem Herrn* de J. S. Bach.

Assim, na construção das partes estritamente vocais do trio masculino, Mozart usa uma escritura quase que puramente homofônica, mantendo a unidade vocal sob a mais restritiva espécie nota contra nota do contraponto,³⁶⁸ correspondendo, em andamento lento, ao passo cerimonial e silábico desse Adágio. Em nosso estudo, observamos também a figuração possivelmente simbólica de um retardo (7-6) nos compassos 32 e 37 seguido de nota de passagem descendente (4-3) no terceiro tempo forte do compasso e a figuração mais ornamentada dos violinos no acompanhamento a partir do compasso 7. Conforme Jank a figura do retardo (*retardatio*) – e entendemos estar Tamino em um momento espiritualmente dramático diante das provas – envolve “[...] figuras de dissonância e deslocamento [que] são usadas quando o afeto a ser representado envolve conflito” (s.d, p.6). Assim, parece-nos que tal figura tem sua maior característica no deslocamento da posição métrica. Uma consonância em posição métrica de ársis (fraca) pode converte-se em dissonância em posição métrica de tésis (forte).³⁶⁹

A concepção homofônica do Coro dos Sacerdotes nos pareceu ter dado a Mozart tal controle de recursos composicionais que garantiu à orquestra a possibilidade de intervir e comentar a situação dramática por meio do uso da textura de dobramentos, de técnicas advindas da escrita polifônica e da justaposição tópica, como por exemplo, o contexto modal do *fauxbourdon* utilizado nos compassos 5 e 6. Além disso, a utilização de técnicas antigas como o acompanhamento executado pelos violinos ao estilo “obsoleto” do Baixo de Alberti “[...] *the obsolete Alberti bass*” (Schoenberg, 1970, p.86) parece-nos conformar, em todo o conjunto, um marco estético no gênero, além de, no contexto dramático específico ser o Coro dos Sacerdotes o “último da curta série que modifica o simbolismo geral das tonalidades” da F.M. (Chailley, 1994, p227).

O arranjo orquestral do *Chor der Priester*, formado pelo par de flautas, oboés, clarinetes, trompas, trompetes, três trombones e a seção das cordas³⁷⁰ intervém no dobramento das vozes na primeira seção a partir do compasso 12, reforçando as linhas melódicas e a harmonia, gerando uma sonoridade forte e solene. Assim, as relações contrastantes decorrentes de fusões entre a diversidade de texturas da orquestra e a unidade homofônica do trio vocal do *Chor der Priester* geram, e aqui mencionamos LaRue (1989, 67-71), um foco persistente de “contínua expectativa” na recepção auditiva (lembremos que se

³⁶⁸ Simultaneamente a mais simples das Espécies do contraponto tonal (FUX, 1944, p.27).

³⁶⁹ Randel, 1997, verbete *contrapunto*, p.291.

³⁷⁰ Consulte partitura *Chor der Priester* de Mozart no Anexo 6.

trata de uma preparação para provas iniciáticas), em um nível que julgamos ser conceitualmente similar àquele produzido pelo jogo dramático e surpreendente das pausas.³⁷¹ Conforme o exemplo a seguir, tais dobramentos da orquestra ocorrem já pela primeira vez nos compassos 5 e 6 – no primeiro *fauxbourdon* cantado pelo coro – com a intervenção do *tutti*.

Figura 77 *Chord der Priester*, compassos 1 a 10

O compasso 1 ao 6 (Figura 77), *Exordium* ou seção de introdução, é marcado pelo motivo rítmico de marcha cerimonial ♩ | ♩. ♩ com salto anacrúsico de 4ª D → T.³⁷² No momento da *aposiopesis* no início do compasso 3 (figura de silêncio)³⁷³ no coro, assinalada na cabeça do compasso 3, o ritmo dáctilo (♩ ♩) intervém com os metais e fagote. A estrutura melódica modal simétrica, sobre o jônio (IV-iii-ii-I) descendente do *fauxbourdon* em *welch Wonne* (que ventura!), repousa no *suspirum*,³⁷⁴ uma reticência dramática, pausa total, reflexiva.

Figura 78 Aspectos da primeira frase, compassos 1-6

³⁷¹ Sobre o uso simbólico do silêncio em Mozart, ver Kunze (1990, p.597-695).

³⁷² O salto melódico de 4ª partindo de um movimento anacruse (de ársis a tésis) carrega essencialmente o impulso de dominante a tônica. Entretanto, a recíproca, do ponto de vista da expressão e sintaxe do ritmo harmônico não é verdadeira no movimento de tésis a ársis. Poderíamos afirmar que esse “tópico harmônico” pode cumprir a dupla função formal de início e fim? Consideramos essa ideia tendo como base nossa leitura do texto do musicólogo W. Caplin em seu *Essays on the relation of musical topoi to formal function* (2005, p.113-24).

³⁷³ No caso do *Chor der Priester*, a figura musical de silêncio ocorre apenas na linha do coro e não em todo o conjunto (BARTEL, 1997, p.203 e 393).

³⁷⁴ Randel (1997, p.982) descreve o *Suspirum* como o silêncio de uma mínima. Conforme D. Bartel (1997, p.203), um *abruptio* musical ou reticências (*ellipsis*). Uma pausa súbita que no caso do *Chor* silencia inesperadamente toda a textura no compasso 6.

A dramaticidade dos compassos 7-8-9, com sua harmonia errante (Schoenberg, 1974, p. 289) permeado de pausas (o que daria um caráter de transição) no verso “A luz do sol ofusca a noite escura”, propicia um destaque da palavra *Nacht* no momento em que se rompe o diatonismo na cadência sobre subdominante menor. É interessante observar aqui o acompanhamento dos violinos com a já comentada figuração de Alberti. Geiringer (1985, p.188), em uma figuração similar à que notamos nesta passagem no *Chor der Priester*, descreve tal movimento em arpejos em uma cantata de Bach como uma “neblina invernal que lentamente se dissipa”.

O tópico de “neblina invernal” (Geiringer, 1985, p.188), o tópico das sombras (*ombra*), da noite, da não luz, dissipa-se então na seção seguinte na menção ao motivo ♩ ♩: uma transformação motivica da descida melódica do primeiro *fauxbourdon* dos compassos 5-6 além de evocar motivo pontuado da marcha cerimonial inaugurado no compasso 2.

Este motivo ♩ ♩ = ♩̣ ♩̣ (o passo tenso do *sforzato* → *piano* [*sf* → *p*]), que ocorre nos compassos 5, 31 e 36, uma pequena unidade formal completa (de constituição ternária) que parece configurar uma estilização do andar, do caminhar solene e da marcha cerimonial no contexto de *Chor der Priester* (Chávez, 1964, p.33-4), será evocado pelo coro nos compassos 10-11 e irá se dirigir à uma passagem repleta de instabilidade rítmica e harmônica. Tal passo ocupará as vozes internas da orquestra após o anacruse do compasso 11, diluindo-se no silabismo das semínimas e na indecisão harmônica do compasso 13 (o segundo *fauxbourdon*), até o repouso sobre o iii^o grau do compasso 14.

Esse movimento simétrico de semínimas no *Chor der Priester* é uma elevada forma de expressão homofônico-litúrgica e dramática destinada ao uso devocional (abstraída do culto cristão) e cuja inércia dinâmica é cuidadosamente controlada com o mínimo movimento das partes do *tutti* (notas longas nos sopros, repetição e grau conjunto), simbolizando, segundo Chávez (1964, p.39) o passo espondeu ao caminhar. Ali, o segundo *fauxbourdon* (o paralelismo das 6^{as} ao estilo dos hinos, dos antigos cânticos religiosos medievais (Chailley, 1994, p.237) sobre a dominante da dominante de Ré maior no compasso 13, prepara a surpreendente semicadência sobre o frígio (o que não configura uma interrupção cadencial frígia) do compasso 14. Note-se a simetria em espelho da estrutura STT/TTS dos compassos 5-6 e nos compassos 13-14, cuja descida poderia apoiar o dó# na órbita (3^a) da dominante

(lá).³⁷⁵ É importante salientar, nessa passagem, a semicadência resolvida na mínima sobre o iii^o (frígio) partindo do VII⁶ (ritmo pontuado). Parece-nos admissível considerar a condução do ritmo pontuado e da cadência feminina do compasso 14 sobre a nota mais longa (♩) desse iii como um “momento de detenção na consciência” e suspensão da ação (Kunze, 1990, p.606-7), função dramática geralmente atribuída por Kunze a uma pausa mas que, nesse contexto da cadência feminina, pode nos induzir a entrever, além da função de suspensão e separação da frase (Schoenberg, 1974, p.364), a de uma fermata (não escrita) em substituição à função expressiva de pausa (Bartel, 1997, p.362),³⁷⁶ consequentemente, parecendo-nos portar uma indagação dramática, uma dúvida retórica (*interrogatio*),³⁷⁷ a nosso ver, de caráter universal e necessária ao contexto: a de se Tamino estará vivo (*Leben*) para a consecução das provas. Tal dúvida, não explícita no texto do libreto, parece pairar sutilmente no contexto dramático-musical do *Chor der Priester*. Vejamos essa passagem na escrita da transcrição de F. Sor:

Figura 79 Sor transcrição, compassos 12, 13 e 14

A partir do compasso 14, fica claro o foco e a direção harmônica que se seguirá à região da dominante. Uma tradicional tonicização da dominante é precedida e introduzida pela D^D (V/V) no compasso 15, confirmada no compasso 18. Conforme Rosen (1994, p.245-6), tal procedimento modulatório que articula o contraste dominante-tônica utilizado aqui por

³⁷⁵ O que configuraria uma solução modulatória abrupta do ponto vista harmônico (SCHOENBERG, 1974, p.320), porque o *fauxbourdon* contribui na passagem para o afrouxamento dos laços com a tônica naquele momento e tende a propiciar uma subida gradual (já introduzida pelo VII alterado) no ciclo de quintas e uma chegada à região da dominante, o que efetivamente vai acontecer.

³⁷⁶ No estilo clássico, a fermata tem função dramática e evoca o sentimento de expectativa das pausas. No Barroco, ela está subordinada ao texto coral (ROSEN, p.400-1).

³⁷⁷ “*Interrogatio*: uma indagação musical expressa por meio de diversas pausas, com uma elevação no final da frase ou melodia, ou com cadências frígias ou imperfeitas”. *Interrogatio*: a musical question rendered variously through pauses, a rise at the end of the phrase or melody, or through imperfect or Phrygian cadences (BARTEL, 1997, p.312) tradução nossa.

Mozart é o mais simples e segue o modelo de três saltos consecutivos de 4^{as} ascendentes da fundamental: $\forall \text{I} \text{II} \text{V}$ ou $\text{V}/\text{V}/\text{V}$ ($\text{D}^{\text{D}}_{\text{D}}$) (Schoenberg, 1974, p.139).

A irregularidade no interior das seções do *Chor der Priester* leva-nos a delimitar o meio da peça no compasso 18 onde $\text{V} = \text{I}$ e onde intervém a Coluna de Harmonia. Os compassos 19/20, como divisores formais das seções ($\text{I} = \text{V}$), restabelecem o início do retorno à tônica. A organização tonal dessa peça pode ser assim resumida: I-V-V-I .

Entretanto, devemos considerar que, para que a interpretação do centro da peça fosse possível no compasso 18 (o centro geométrico, porque o aritmético é no compasso 21), seria preciso “descontar” o *exordium* (compassos 1 a 6) e considerar o compasso 7 como 1, quando começa a figuração articulada dos violinos em grupos de quatro colcheias.³⁷⁸

Simultaneamente, como dito anteriormente, o compasso 21 é obviamente o meio aritmético da peça, recaindo essa divisão no centro do ritmo cerimonial $\text{f} \text{f}$, onde se inicia o retorno à tônica. É difícil obter uma síntese (uma matriz primária) do pensamento composicional original de Mozart, especialmente se não for considerada a métrica e a prosódia própria do texto em vernáculo.³⁷⁹ Em nossa abordagem, deixamos apenas esboços de nossas observações (Figura 80). Nelas constam algumas análises tópicas, simbólicas e mesmo algumas de retórica musical, na tentativa de contribuir para uma percepção mais consciente do original e da transcrição de Sor. Afinal, a transcrição, assim como a tradução, é uma maneira de dizer o mesmo, ou quase o mesmo, de outro jeito (Souza, 1973, p.180) ou ainda, dizer com o “mesmo efeito” (Eco, 2007).

---

³⁷⁸ Landon (1990, p.133) em seu livro *1791, o último ano de Mozart*, menciona que o *Chor der Priester* (*O Isis und Osíris*) tem a duração de 18 compassos cantados por 18 sacerdotes. É sabido por diversos autores a importância simbólica da base três e seus múltiplos em *A flauta mágica*.

³⁷⁹ A técnica de versificação ou de escansão poética do verso deve considerar a acentuação e a extensão quantitativa das sílabas em longas e curtas. Geralmente as acentuações das línguas germânicas são pronunciadas a “intervalos regulares” (LANDON, 1997, p.833-4, verbete *prosódia*).

A Introdução

Sopros, chamada cerimonial (pé métrico dátilo)

Suspirum

p *Vozes (Coro)* *sf* *p*

B Violinos

ombra (Nacht)

p *Vozes (Coro)* *f*

13 *iii*

19 *f* *Vozes (Coro)* *V = I*

C Retorno à tônica

25 *Resposório*

p

D

31 *Fanfarra* *sf* *p* *sf* *p*

37 *mf* *p* *mf* *p*

Compasso 18 = 6 x 3
Coluna de harmonia

Compassos: 6, 7 / 12, 14 / 18, 21 / 24, 28 / 30, 35 / 36, 42.
diferenças: 1, 3, 4, 5, 6, 7.

6 x 1 = 6	7 x 1 = 7
6 x 2 = 12	7 x 2 = 14
6 x 3 = 18	7 x 3 = 21
6 x 4 = 24	7 x 4 = 28
6 x 5 = 30	7 x 5 = 35
6 x 6 = 36	7 x 6 = 42

Retirando a introdução (Abertura) de seis compassos, o total seria 36. Começaria na seção B, assim o compasso 18 seria o meio da peça, onde se dá a Coluna de Harmonia.

Figura 80 Um esboço rítmico do *Chor der Priester*

Na figura seguinte, a região da dominante do compasso 18 é alcançada como “tônica” local por meio de uma Cadência Autêntica Perfeita (CAP). É interessante notar o sentido melódico descensional que se inicia no compasso 5 partindo da nota sol até seu apoio sobre a *confinalis*,³⁸⁰ sobre o lá uníssono/8ª do compasso 18, cuja significação simbólico-teológica desta proporção intervalar, conforme Bartel (1997, p.14-5), pode ser encontrada nas investigações dos intervalos musicais feitas pelo teórico e compositor alemão Andreas Werkmeister (1645-1706), que concebe a proporção harmônica 1:2 (a oitava) a relação Pai:Filho e 1:1 o uníssono, a unidade, o ponto geométrico.

Figura 81 *Chor der Priester*, c.11 a 19. C. 18, Coluna de Harmonia nos sopros

A partir do compasso 21 (Figura 82) (o meio aritmético), o retorno à região da tônica tem uma suave ascensão da melodia e as pausas de semínima conferem um caráter diferente dos dezoito compassos iniciais, especialmente a partir, como vimos anteriormente, do compasso 12. As sincopações entrecortadas pelas pausas de semínima combinam uma grande fusão tópica: a militar e cerimonial e a de fanfarra, que aludem a uma variação motívica do passo cerimonial dáctilo (♩ ♩) (Randel, 1997, p.835-7), conduzida pela voz de Sarastro. Os motivos de fanfarra executados pelos sopros e trombones e as pequenas unidades rítmicas ♩ ♩ ou ♩ ♩ ♩ ocorrem profusamente nesta seção. Aqui os intervalos de 3ª e 6ª em ♩ ♩ nos tenores são mais frequentes e é importante frisar que a primeira Seção, na parte coral (sacerdotes/Sarastro), salvo raras exceções, é rigorosamente homofônica.

³⁸⁰ “Na teoria medieval, a nota uma quinta acima da final [*Finalis*] de um modo”. *Grove Music Online*, verbete *confinalis*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06275?q=confinalis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em 22 maio 2012.

Em seguida, o caráter litúrgico que entendemos como tópico responsorial³⁸¹ entre Sarastro e os sacerdotes na passagem *sein Geist ist kuhn* (“sua alma é pura”,) parece evocar tal estrutura (diálogo coro/cantor) do cerimonial católico – e verificado também no estilo de hino estrófico congregacional da Igreja protestante (Randel, 1997, p.297-8) – tanto entre as vozes do baixo e tenor como entre coro e orquestra, nos compassos 25 a 28: – um diálogo entre coro, trompas e trombones e sua figuração motívica de caça³⁸² (compassos 26 a 28 em 8^{as} nas trompas e trompetes em Ré). Nos compassos 24-5 e 26-7 a passagem no baixo anacrúsico ré-dó# cantado por Sarastro (que pode ser entendido como pé troqueu (longo-curto) ♩ ♩ ♩ – uma evocação ao ritmo do coração – embutindo um metro triplo (Chávez, 1964, p.39; Randel, 1997, p.833-5), respondido por sol-sol-fá-mi também em anacruse nos tenores.

A partir do compasso 24, o movimento descendente sol-fá#-mi-(ré→dó# no baixo), traz à lembrança uma transformação do motivo dos compassos 5-6, uma reminiscência melódica da cadência sobre o iii^o no compasso 14.

A figura do *suspirum* ou *abruptio* do compasso 28 é uma pausa conhecida e já comentada anteriormente. O *suspiratio* na esperançosa interjeição ♩ ♩ ♩ | ♩ concede *emphasis* à aliteração (uma repetição simétrica) das palavras *bald, bald, bald* (breve, breve, breve) entrecortadas por pausas,³⁸³ marcando o início do fechamento no compasso 31. A brevidade e repetição das frases sugerem aqui, até o final, uma sucessão de *codettas* (Caplin, 1998).

³⁸¹ Forma litúrgica do ofício católico que nos remete comparar sua dinâmica ao contraste *tutti/solo* ou coro/cantor. “Na tradição do canto medieval o responsório geralmente consistia de uma resposta coral a um simples solo de um verso salmódico e o *repetendum* [grifo nosso] (a última parte da resposta repetida) obtendo-se uma estrutura ternária. É provável que o responsório originalmente incluísse o salmo inteiro, com os versos – cantados por um solista – separado por um refrão congregacional breve”. *Grove Music Online*, verbete *responsory*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23247?q=responsory&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso em 12 mar 2012.

³⁸² No século XVIII, a caça era uma temática favorita da instituição real. Um fenômeno social aristocrático bem como um fenômeno estético-musical galante e privilegiado, cujas convenções musicais estavam amplamente compromissadas com as exigências do tópico social. A caça (*Chasse, Caccia, Hunt*), com sua sonoridade e sinais (chamadas) característicos dos instrumentos de metal, fazia alusão tanto ao sentimento de perigo e ao espírito heroico de aventura (“a guerra é a ocupação do herói, seu passatempo é a caça”, tradução nossa), quanto à expressão dos gêneros militar e pastoral. Conforme Ringer (1953, p.151), os *horns in D* (provavelmente próximos aos instrumentos indicados por Mozart no *Chor*) já eram populares na França por volta de 1721 (RINGER, 1953, p.148-59).

³⁸³ *Suspiratio* parece ser uma subcategoria da figura de retórica *Tmesis*. Tanto as palavras do texto poético quanto a linha melódica são interrompidas por pausas (*suspira*) (Bartel, 1997, 412-13). *Emphasis*, amplificação e intensificação por meio da repetição das palavras (LANHAM, verbete *conduplicatio*, 1991, p.39). Suspeitamos que a locução “Em breve” refira-se a um estado de expectativa espiritual (uma promessa), que só o tempo dissipará, conforme Tamino seja capaz de superar todas as provas. Lanham (idem, *significatio* p.138-9) diz que o termo *emphasis* em grego e *significatio* do latim são sinônimos. Se assim for, no plano alegórico do *Chor der Priester*, as ambiguidades e incertezas são intensas, principalmente em virtude dos silêncios, das cadências femininas, entre outras características que já apontamos anteriormente (idem).

A já comentada figura rítmica do *sforzato* [ˈ (sf → p) do compasso 31 sobre os graus V^{6/5} I inicia uma CAP no 32 e daí entrevemos possibilidade de encarar, neste ponto, o início do fechamento, já que tal passagem ocorre sobre um ii^{6/5} V cadencial do compasso 32 e a tônica no 33. As 5^{as} intermitentes nos tenores (sacerdotes), movimento quase imperceptível na cadência coincidem com o *tutti*, com o retardo de 7^a menor na voz superior e na quarta apoiatura sobre a dominante. Essa aglutinação de eventos é suficiente para desviar a atenção do ouvinte mais atento a qualquer espécie de paralelismo.³⁸⁴

Nesta última seção do *Chor der Priester*, a tópica de fanfarra (presente desde o compasso 28 na orquestra e no ritmo do baixo no c.29 e c.33) e lamento (c.32), além da figura *Longínqua Distantia* (quando duas vozes vizinhas excedem a distância de uma 12^a (Bartel 1997, p.316-7) nas flautas, superpõem-se, contribuindo para esse mosaico de expressões tópicas e retóricas.

Figura 82 *Chor der Priester*, compassos 20 a 30

Figura 83 *Chor der Priester*, compassos 31 a 42

Como nos lembra Ratner (1980, p.389), as sutilezas melódicas e o rápido contraste entre diferentes tópicos e figuras de retórica acabaram por introduzir no estilo coral mais rigoroso características galantes e, até mesmo, elementos sentimentais por meio da figuração

³⁸⁴ Beethoven escreveu em seu diário que a intermitência de paralelismo é possível no momento em que uma das vozes ensejar o ciclo de 5^{as}, e no caso do *Chor der Priester*, ele ocorre na articulação de uma CAP (SCHOENBERG, 1977, p.15).

e da elaboração motivico-melódica. Estes elementos podem ser notados no acompanhamento rítmico das cordas em colcheias nos compassos 7-11 (figuração ornamental ao estilo de Alberti), mas também, por exemplo, no expressivo retardo de 7^a do compasso 32, no *cantabile* pastoral na figuração das cordas, flautas e oboés no compasso 40. Monelle (2006) afirma ser a flauta um instrumento pastoral por excelência.

Além da já mencionada figuração das trompas e trombones, o motivo de marcha – enfatizado por Sor, como veremos, em sua escritura pontuada – contribui também para a fixação do estilo severo desse adágio e acentua seu caráter cerimonial lembrando, inclusive, o espírito militar. Acrescenta-se ainda que as 5^{as} intermitentes (si-fá# → sol-ré) que apontamos anteriormente, articuladas basicamente por todo o conjunto coro-orquestra no contexto de uma interrupção cadencial (de Engano ou Deceptiva),³⁸⁵ (V-vi) e a reiteração da cadência sobre o ii^{6/5}, compassos 32 e 37, apresentam-se no momento em que a questão da dignidade humana é pronunciada no último verso da terceira estrofe: “Dignos de nossos ideais”.³⁸⁶

---

³⁸⁵ A interrupção cadencial ou a frustração de uma expectativa que anuncia o fechamento harmônico e estrutural da frase musical no contexto da cadência (CAPLIN, 1998, p.42-3) pode ser vista, em nosso entendimento, como uma figura que evoca o ilusório e uma promessa não cumprida, daí o engano. Na esfera do Classicismo musical a interrupção sobre o *vi* grau de uma tonalidade maior, por exemplo, tem a função de pausa e suspensão que aglutina a “consciência de passado e futuro” (KUNZE, 1990, p.613-4).

³⁸⁶ Kunze (1990, p.693-4) vincula, nas passagens solenes da F. M., a pausa reflexiva e recapitulativa à condição de dignidade humana. Para ele (idem, p.684), a dignidade é também a luz da Ilustração, núcleo das ideias que permearam o século XVIII. Igualmente, a alegoria da luz em oposição à tópica infernal (GUIMARÃES, 1991, p.6-18) parece ser implícita à temática fundamental da F. M., cujo lema é *Post tenebra lux* (CHAILLEY, 1984, p.284). Do tópico solar abstrai-se simbolicamente a dignidade humana (explícito, como vimos, no *Chor der Priester*), conquistada no âmbito da ópera de Mozart por meio de severas provas. Tal alegoria pode ser observada já no emblema de frontispício do próprio libreto da ópera de 1791 (LANDON, 1990, p.132).

7.1 Simetrias das Seções do *Chor der Priester*

Figura 84 Simetria das Seções

Podemos dividir o *Chor der Priester* em duas Seções tonais, mas que também expressam duas Seções dramáticas distintas em caráter na mesma cena. Na primeira, agrupam-se os compassos 1 a 18 no qual intervém a Coluna de Harmonia (CH) e no compasso 9 dá-se a passagem que finaliza a tópica *ombra* (subdominante menor). Nos compassos 5 e 14 notamos a estrutura sólida (uma textura estática – Rosen, 1994, p.30) e secular do *fauxbourdon*. Na segunda Seção, separada pelos compassos 19 e 20 (uma transição de volta à região da tônica), há, a partir do compasso 21, diversos elementos tópicos sucessivos e sobrepostos já utilizados na Seção 1. Se a primeira seção é de caráter austero, e plasmada sob a égide da retidão homofônica do trio vocal, a segunda, do ponto de vista do personagem Tamino, parece deixar entrever a dúvida, a incerteza, mas também a esperança quanto à superação das provas.

7.2 Descrição motívica de unidades formais de um compasso

A organização dos motivos no *Chor der Priester* obedecem, em nosso entendimento, às mais simples divisões binárias e ternárias do tempo do compasso *Alla Breve*, podendo tais motivos ser observados e, em grande parte, dimensionados pela unidade de um simples compasso. Assim, geralmente tomamos aqui cada motivo como equivalente aproximado a um compasso.³⁸⁷

³⁸⁷ Conforme Caplin (1998, p.35-48) cada compasso tomado da música instrumental dos clássicos vienenses poderia ser considerado como uma unidade formal e no mínimo um motivo ou célula. Entretanto, o que Caplin

A parte coral deverá ser nosso foco de análise dessas unidades motivicas, sendo algumas delas simbolicamente ligadas à figura de Sarastro e outras a evocações tópicas repetidas ou enfatizadas pela orquestra, cuja função pode contribuir para a compreensão do texto literário e seu envolvimento retórico com o tema.

Do ponto de vista dos recursos retóricos, seu uso para expressar e explicar o sentido do texto tornou-se a principal qualidade da música para os compositores luteranos, embora tal estilo tenha também absorvido outros estilos europeus, notadamente o francês e o italiano (Jank, s.d., p.2).

Na Seção 1 do *Chor der Priester*, os motivos são apresentados na seguinte ordem de entrada:

Tabela 8 Organização motivica no *Chor der Priester* – Seção 1

Motivo/célula	Compassos	Características
1) [♩ ♯ ♩]	1, *9 e 11 com variação	A ♩ é a nota introdutória orquestral (cordas) que fixa a fundamental da tonalidade de Ré maior. Este motivo –*voz de Sarastro (sobrepuesto a outros e retomado no compasso 20) – já contém o ársis estrutural de todo o Coro. ³⁸⁸
2) [♩ ♩. ♩♩]	2, 4, 10 14 (abertura e terminação sobre o frígio)	Ársis típico de marcha cerimonial. Lembrança do motivo de abertura da ópera ♯ ♩ ♩ ♩ ♯.
3) [♩̣ ♩̣ ♩̣ ♩̣]	a) *5, 8 (sem <i>sf</i>), *31, *36 b) 12, 13 (vozes interiores, <i>imbroglio</i>), 16, 17	Pé poético iâmbico + espondeu tem o <i>sf</i> (motivo do <i>sforzato</i>) enfatizado pelo * <i>tutti</i> (monumentalidade dinâmica) sobre o ♩̣ ♩̣ tético: passo cerimonial (<i>fauxbourdon</i>) e diminuição rítmica para ♩. ♩ (passus ou pé poético <i>Creticus</i>) (Ratner, 1980, p.71-2).
4) [♩̣ ♩̣ ♩̣ ♩̣ ♩̣]	12, 13, 16	Ársis do <i>imbroglio</i> , passo espondeu anapesto (Chaves, 1964, p.39) ³⁸⁹ homofônico. Ocorre também na Coluna de Harmonia sem o ársis. (continua)

chama de ideia básica (*basic idea* ou *i.b.*) ou unidade de organização formal é composta, geralmente, de dois compassos. Lembremos apenas que o *Chor de Priester* é originalmente um conjunto vocal-instrumental e a nosso ver, a verificação de suas unidades formais elementares deveriam ser baseadas, em princípio, na melodia e no texto literário. Entretanto, a transcrição de Sor é uma peça instrumental, concebida sem palavras.

³⁸⁸ O ársis de semínima é sempre articulado para (na direção de) um valor rítmico igual ou maior.

³⁸⁹ Chaves (1964, p.39).

Motivo/célula	Compassos	Características
5) [♩ ♩ ♩ ♩]	15	Tópico de fanfarra no <i>tutti</i> . Com alterações esse motivo torna-se profuso nas intervenções orquestrais e corais durante a Seção 2.
6) [♩ ♩]	*8, 17	Metro espondeu. Aparece na *voz de Sarastro (c.8) e na cadência coral (c.17).
7) [♩ ♩ ♩] ³⁹⁰	3 (apenas na orquestra)	Metro poético tético. Sinal dáctilo apenas nas trompas, trombones e fagotes (tópico militar).
8) [♩ ♩ ♩]	18 (idem)	Apenas nas flautas, oboés e violas, Portanto, nas vozes interiores. Este ritmo sincopado e subjacente, – espelho – ocorre no momento do salto de 6 ^a maior ascendente na figuração da Coluna de Harmonia.

Nos compassos 18 (apenas tempo 1), 19 e 20 o coro entra em pausa, voltando a intervir apenas no ársis de semínima no último tempo do compasso 20. Na Seção 2, toda ela no âmbito da tônica, nota-se a superposição de alguns ritmos anteriores transformados geralmente por pausas, especialmente na voz de Sarastro (baixo).

Tabela 9 Organização motívica no *Chor der Priester* – Seção 2

Motivo/célula	Compassos	Características
1) [♩ ♩]	24-5 e 27-8	Ársis em <i>sein Geist</i> (sinal de advertência de Sarastro) / Responsório.
2) [♩ ♩ ♩ ♩]	25-6 e 26-7	Ársis <i>Enérgica</i> de três semínimas de Sarastro (sinal de advertência do coro) ³⁹¹ Responsório.
3) [(♩ ou ♩) ♩ ♩ ♩]	28, 33	Transformação motívica idem ao anterior, exceto responsório. Metais e cordas, tónica militar, sinal de fanfarra. (continua)

³⁹⁰ Este motivo não é visível no coro durante a seção 1, mas sua conformação tem implícito, por exemplo, o motivo 1, 3, 5. Todo o ársis de semínima carrega, por seu caráter de anacruse, algo do pé métrico troqueado (CHÁVEZ, 1964, p.39), cujo fluxo, como dissemos em outro momento, parece evocar o ritmo cardíaco.

³⁹¹ A advertência de Sarastro induz a separação de Tamino e Pamina. O gesto rítmico aqui é um aumento da figuração em colcheias comentado por Kunze (1990, p.689).

Motivo/célula	Compassos	Características
4) [ḟ ḟ ḟ ḟ]	29-30, 34-5	<i>Suspiratio</i> e <i>emphasis</i> no coro dos Sacerdotes e na voz de Sarastro. A repetição confirma aqui a importância da figura.
5) ḟ ḟ ḟ ḟ	32, 37	Figura melódica descendente no tenor. CAP que, ao se repetir (c.37), interrompe sobre o <i>vi</i> grau. ³⁹² <i>Cadentia Duriuscula</i> : uma dissonância na antepenúltima harmonia de uma cadência (Bartel, 1997, p.213-4). <i>Pleonasmus</i> : Segundo Bartel (1997, p.365-7) uma passagem dissonante suspensa na forma de uma síncopa (suspensão) antes de uma resolução. A figura <i>Pleonasmus</i> ocorre no momento de uma cadência tenor. ³⁹³ Tópica do lamento.
6) ḟ ḟ ḟ ḟ	39, 41	Tésis cadencial de fechamento. Desloca a posição rítmica e hierárquica da nota longa (ḟ) do motivo de abertura ³⁹⁴ (ḟ ḟ ḟ ḟ).
7) ḟ ḟ ḟ ḟ	(obs.: usado na forma de acompanhamento na Seção 1 c.7-9) 38, 40	<i>Pirríquio</i> (<i>Pyrrhicus</i>), pé poético usado em “melodias militares” (Ratner, 1980, p.71). Motivo arpejado em colcheias nas cordas, flautas e oboés. Sua função de tópica pastoral aqui é, obviamente, diferente da figuração de acompanhamento das cordas no compasso 7 e seguintes.
8) [ḟ ḟ ḟ]	39-40 e 41-2	Final. Ársis de colcheia na tônica (antecipação) para tésis de tônica.

O estilo homofônico da melodia dos tenores e da voz de Sarastro, especialmente na primeira seção, expressa um caráter distinto na Seção 2, na qual o uso de repetições e as passagens com intensificação de caráter polifônico entre o trio vocal (geralmente nos corais

³⁹² Mozart inverte a posição da cadência deceptiva (c. 37-8) sobre o *vi* que tradicionalmente antecede a CAP de fechamento (c. 32-3). Isto exige, inclusive por questões de simetria, uma *codetta* como função pós-cadencial (CAPLIN, 1998, p.43-5) de quatro compassos a partir do compasso 39, formada pela modificação do motivo 2 da tabela Seção 1.

³⁹³ “Uma cadência tenor é [uma passagem] cujas três partes ou alturas, movem-se por três graus vizinhos de intervalos estreitamente ligados, destinando ao final, um afeto [*affection*] ou período.” (BURMEISTER apud AMBIEL, 2010, p.12).

³⁹⁴ Mozart muda a posição métrica da nota longa [...] e repete no final do *Chor der Priester* o motivo da abertura (*exordium*). Conforme Bartel (1997, p.81-2), tal ênfase conclusiva (*peroratio*) é parte da estrutura retórica do discurso musical.

luteranos de Sebastian Bach o quarteto é misto – SATB – e no *Chor der Priester* há três vozes iguais) e a orquestra – como no tópico *responsorium* – remete-nos, apesar do texto em vernáculo, à técnica da antífona³⁹⁵ (que como o responsório tem na alternância de grupos sua maior característica) e à estética eclesiástica do moteto do século XVIII.³⁹⁶

Tal caráter cerimonial de “estilo de igreja” (Ratner, 1980) pode ser observado em diversas outras cenas e números da F. M.,³⁹⁷ como na *Arie mit Chor* [Ária com Coro] n° 10 do 2° Ato em Fá maior, que também evoca *Isis e Osiris* (*Die Zauberflöte*, 1986, p.114); A Ária de n°15 (*Die Zauberflöte*, 1986, p.139) de Sarastro em Mi maior que antecede o *Terzett* (Trio dos meninos) em Lá maior; A melodia coral luterana *Ach Gott, vom Himmel sieh darin* e a composição de n° 9, *Marsch der Priester* em Fá maior (*Die Zauberflöte*, 1986, p.112): entendemos que mesmo sendo música instrumental, a Marcha dos Sacerdotes inaugura e parece estar absorvida por tal sentimento simbólico e religioso na abertura do ato 2 de *Die Zauberflöte*.³⁹⁸

---

³⁹⁵ *Grove Music Online*, verbete *antiphona*.

³⁹⁶ O *stylus moteticus* ou *ecclesiasticus* ornamentava a liturgia católica e ilustrava o texto (em latim) por meio da textura, com técnicas homofônicas e polifônicas advindas da missa. O moteto tem no *anthem* (composição coral inglesa) seu equivalente para o culto protestante (RANDEL, 1997, p. 57 e p.673-7). Esse antigo estilo foi também cultivado em Viena durante a segunda metade do século XVIII por Mozart e pelos irmãos Michael e Joseph Haydn, entre outros compositores. A título de exemplo, o moteto *Ave verum corpus* k. 618 em ré maior (1791) de Mozart para coro misto foi composto no mesmo ano de *A flauta mágica* (*Grove Music Online*, verbete *motet*. Acesso em 26 abr. 2012). Seu caráter de religiosidade íntima e as tênues sutilezas tópicas o poderiam aproximar esteticamente do *Chor der Priester*?

³⁹⁷ Os quadros da F. M. estão separados entre si pelo discurso falado, pois a “Ação não admite o canto” (ROSEN, 1996, p.205) – não havendo qualquer necessidade de explicação da música – obedecendo à organização clássica da ópera italiana, metastasiana, em cenas e números (SALAZAR, 1983, p.354). Para Rosen (1996, 210-11 e p.348), Mozart resolveu, no âmbito da ópera clássica uma incongruência de articulação interna de seus elementos que nasceram com o próprio gênero. Tal incongruência, entre outras, dizia respeito ao que Rosen chama de “sentido de continuidade dramática”, ao problema da não articulação contínua entre as cenas. O diálogo falado foi então o elemento que propiciou o vínculo dinâmico entre as partes, e mais, para Kunze (1990, p. 653-4), Mozart tem no enlace de tonalidades no interior da F. M., uma espécie de espinha dorsal que ordena coerentemente o drama musical. Outro aspecto: pela primeira vez em sua história, a música de Mozart plasmou uma estrutura que poderia ser justificada de maneira autônoma frente ao texto literário (ROSEN, *idem*, p.201).

³⁹⁸ Conforme Kunze (1990) e Chailley (1994), todo o 2° Ato da F. M. está sob a esfera simbólica e solene de Sarastro.

7.3 A transcrição de Sor: compromisso entre idiomatismo e original

Esta última transcrição de Sor do Op. 19 está baseada, como já aludimos, em uma música de conteúdo dramático e sentimento religioso cuja solenidade parece conformar em seu interior uma fusão de elementos tópicos advindos tanto da tradição musical luterana quanto de elementos provindos do ofício da missa católica, além do referencial egípcio frequentemente revisitado por literatos, compositores e libretistas de época em Viena.³⁹⁹

É importante salientar aqui o forte vínculo que Fernando Sor teve com a música religiosa durante sua fase na Espanha,⁴⁰⁰ tendo início ainda muito jovem quando de sua imersão espiritual na abadia beneditina de Montserrat (Piris, 1998) por aproximadamente cinco anos e de seu contato com o rico repertório da liturgia católica da Cataluña, praticada ali desde os tempos medievais (Subirá, p.72-80).

Para o historiador e musicólogo espanhol José Subirá (1882-1980), a concepção estética em vigor no final do século XVIII na Espanha não considerava música culta sob o conceito abstrato de Arte, mas, acima de tudo, entendia-a como ciência (1953, p.155)⁴⁰¹, como um dos pilares da educação humanística que ainda sobrevivía na Europa.

A multiplicidade de estilos e a profusão de gêneros revisitados por Sor desde sua juventude e incorporados ao conjunto de sua obra,⁴⁰² atestam ter sido ele um artista notadamente ilustrado, que sempre buscou novos desafios e incursões no plano da criação violonística, dramática e musical. Sor considerava que sua música era de concepção e espiritualidade distinta daquela que inspirava os compositores-guitarristas de sua época (Pujol, 1960, p.16).

---

³⁹⁹ Como por exemplo a obra do mineralogista, cientista e maçom Ignaz von Born, Os Mistérios Egípcios. Von Born, a quem Mozart dedica sua cantata *Die Maurerfreud*, k.471(1785), exerceu forte influência intelectual sobre o compositor (Cf. KUNZE, 1990, 625-6 e CHAILLEY, 1994, p.28).

⁴⁰⁰ Consulte Apêndice, Cronologia, anos 1790 a 1795.

⁴⁰¹ Dentre as composições sacras no *stile antico* – apreciado pelo Vaticano – verifica-se na produção de Sor, de motetos com textos em latim, de hinos litúrgicos, salves, missas, todos compostos ainda na Espanha (GÁSSER, 2010, p.263-74). Esta influência, herdada de Montserrat, a nosso ver está na base da educação musical de Sor, contribuindo inclusive para sua futura vocação didática. Conforme Kristeller (s.d, p.16), o início do século XIX foi marcado por um “método educativo mais prático e mais científico”. O ideal de instrução clássica, concorrentemente, sublinhava a importância dos estudos clássicos gregos e latinos, contradizendo a metodologia de tipo enciclopedista (CAMARGO, 2005), posteriormente aplicada por Sor em seu Método de 1830.

⁴⁰² A totalidade de sua obra, investigada em maior profundidade em fins da última década do século XX e continuada durante a primeira do século XXI, inclui uma grande diversidade de gêneros dramáticos (óperas e balés), passando pela música para orquestra, de câmara e religiosa até a sua diversificada obra para violão (GÁSSER, 2010).

A permanência da tonalidade de Ré maior na transcrição do *Couer: Grand Isi grand'Osiri* com a sexta corda afinada em ré permitiu a Sor ampliar mais ao grave o registro instrumental, amplificando a sonoridade do violão nos bordões D-A-D (os primeiros harmônicos da série na disposição 5^a + 4^a), conferindo ao instrumento uma gama e textura timbrística mais rica e heterogênea, além de propiciar uma escritura mais característica e idiomática. Ao contrário da homogeneidade sonora garantida idealmente pela conformação dos instrumentos de cordas da orquestra, a heterogeneidade orquestral que Sor talvez tenha tentado imitar é provavelmente um elemento empírico de seu ideal sonoro, que acabou por conferir ao instrumento uma riqueza e diversidade timbrística.

Em seu *Método* (1830), Sor dedica um estudo sobre a imitação dos instrumentos da orquestra no violão e aborda ali alguns efeitos como os sons harmônicos e os sons abafados (Camargo, 2005, p.26-35).⁴⁰³ Na passagem do *Coeur: Grand Isi grand'Osiri* a seguir (compassos 18, 19 e 20), a transcrição de F. Sor permite ao intérprete fazer uso dos recursos de imitação dos instrumentos postulados no método, no momento cadencial (em *p*) na região da dominante (CAP) e polifônico da Coluna de Harmonia. Na figura, a seguir sua proposta de transcrição, uma condução a três vozes – com uma idiomática mudança de registro, que pode ser entendida aqui à luz de suas indicações de imitação das madeiras (fagote, oboé e flauta) (Camargo, 2005).

Figura 85 Coluna de Harmonia – *Coeur: Grand Isi grand'Osiri* de Sor

Assim, a exploração e conquista do colorido característico desse tipo de *scordatura* (sexta corda afinada em ré) e os resultados históricos para a formação da linguagem do instrumento podem ser verificados, por exemplo, na quantidade de obras escritas pelo compositor nas tonalidades de Ré maior/menor e também na preferência e contribuição de outros diversos violonistas-compositores ao profícuo repertório para guitarra construído de Sanz a Llobet (1878-1938), passando por Tárrega e tantos outros. Embora, conforme o

⁴⁰³ Para Sor, nem sempre é possível imitar a flauta com o recurso dos harmônicos. Para ele, a tessitura é determinante para a imitação (CAMARGO, 2005, p.26-35).

eminente musicólogo e guitarrista espanhol Emilio Pujol (1886-1980) (1960, p.15), até fins do século XVIII não encontramos, nos tratados e métodos escritos para guitarra, explicações ou discussões que expressem reflexões ou preferências dos autores nos quesitos sonoridade e timbre (Pujol, 1960, p.15). O interesse sobre esses assuntos só começará a existir efetivamente a partir da gradual fixação da guitarra de seis cordas simples durante o século XIX (Sparks, 1997).⁴⁰⁴

Quanto à *scordatura* com a sexta corda afinada em ré, encontramos, por exemplo, em oito números de *opus* de F. Sor (Op.17 a 25) um total de 19 peças, entre as quais valsas, variações e divertimentos escritos para guitarra na tonalidade de Ré maior/menor com a sexta corda afinada um tom abaixo.⁴⁰⁵ Provavelmente, na configuração desse modelo de afinação haja uma predileção dos compositores violonistas e um entusiasmo para expressar lirismo e uma reverberação sonora mais intensa.

Fernando Sor revela nessa transcrição, a nosso ver, um compromisso entre o idiomatismo instrumental do violão e a escrita original de Mozart. Tal postura diante da partitura original se mantém basicamente em todas suas transcrições do Op. 19. Sua concepção parece assumir, talvez, o peso ético de uma necessidade (Hackl, 2006) que implicaria, por princípio, não transgredir a obra-fonte, preservando sua sintaxe e contribuindo para que a transcrição pudesse legar ao repertório instrumental o ideal dos compositores clássicos.⁴⁰⁶

A aproximação de Sor à música de câmara, de ópera e balé, ao violino, piano e ao *bel canto* resultou em um conjunto de experiências de vital importância ao universo violonístico. Autores como Sparks (1997) descrevem que, no ano de 1800, as grandes transformações organológicas da guitarra, que vão desde a fixação da *scordatura* em seis cordas simples até a abertura da boca em vez da roseta fechada, procedimento que amplificaria significativamente o volume do instrumento. O alongamento do braço, que passou a ser equipado desde então com dezenove trastes fixos feitos de metal, o alargamento do corpo, os “leques”⁴⁰⁷ introduzidos na parte interna do tampo oferecendo suporte às cordas de maior tensão, além da gradual migração da escrita em tablatura para a escrita musical tradicional em clave de Sol

---

⁴⁰⁴ Autores como Wade apontam que, durante a década de 1770, em meio a uma multiplicidade de tipos, a guitarra de seis ordens se estabelece no mundo ibérico e que, no período de transição entre 1740 e 1790, ocorrem complexas “*metamorphosis*” que levam à passagem do sistema de “cinco ordens ao de seis cordas” “[...] *five-course to six strings*” (WADE, 2001, p. 61-4).

⁴⁰⁵ Jeffery, 1995, v.3-4.

⁴⁰⁶ No mínimo incorporando elementos da música dramática ao universo violonístico.

⁴⁰⁷ Filetes de madeira na parte interna que dão sustentação ao tampo harmônico.

(soando uma 8ª abaixo da escritura), exigiu uma maior precisão das tarraxas para o ajuste da afinação, permitindo criar assim o protótipo (necessário à formação do repertório tonal clássico) da guitarra clássica, projeto posteriormente desenvolvido pelo construtor espanhol Antonio Torres (1817-1892).⁴⁰⁸

Assim, esse conjunto de transcrições Op. 19 de Sor parece preencher uma lacuna histórica no resgate do Classicismo musical, tarefa provavelmente tentada de forma mais ou menos esporádica, porém não tão sistemática por outros compositores violonistas coetâneos,⁴⁰⁹ logrando proveitosos resultados para o idiomatismo do instrumento.

Acreditamos que os resultados musicais de suas transcrições Op. 19 e a apreensão (mesmo que parcial) de elementos significativos do ideal estético-sonoro da época clássica tenham sido o grande legado de Fernando Sor ao universo violonístico.

Alinhando nosso pensamento ao de autores como Ruwet, ao escolhermos “um certo número de obras típicas” e representativas não seria possível caracterizar o estilo de tal compositor ao confrontá-las com outras de “autores vizinhos” (s.d., p.83)? Em outras palavras, e sem nos apressarmos em tentar determinar sua diversificada paleta musical: Sor nos parece ter fixado grande parte dos elementos (fraseologia, estruturas dramático-tonais, tópicos) do estilo e do discurso musical do Classicismo nas transcrições do Op. 19. Lembremos também que sua transcrição para voz e violão (orientada pedagogicamente para o instrumento) de parte do oratório *A Criação* de J. Haydn é significativa e consta de seu *Méthode pour la Guitare* (1830, p.xxviii).

Essa postura ético-estética que, a nosso ver não almejou demolir ou alterar as estruturas sintáticas (significações tonais, funções) da obra original⁴¹⁰ (que, para a música instrumental signifique talvez comentar seu próprio conteúdo),⁴¹¹ – mas apreender como um

⁴⁰⁸ Torres promoveu uma grande transformação (técnica, artesanal e estética) na estrutura geral da guitarra clássica, seus propósitos vão desde os tipos de madeira utilizadas em sua fabricação ao revolucionário sistema de leques, resultando em um instrumento muito próximo ao que existe atualmente (WADE, 2001, p.94-5).

⁴⁰⁹ Dentre importantes compositores violonistas e alguns virtuosos contemporâneos de Sor, podemos citar Felippo Gragnani, F. Moretti, Luigi Legnani, D. Aguado, M. Carcassi, M. Giuliani, N. Coste, F. Carulli, N. Paganini, J. K. Mertz, Giulio Regondi.

⁴¹⁰ A postura dos filósofos que conferem ao pensar primeiro (à ideia) seu *status* inaugural. Conforme Valcárcel (2005, p.xix), há uma contiguidade de ética e estética, sendo ambas uma só coisa. Assim, “Todos nós percebemos no ato bem feito a presença [...] da união entre ética e estética” (idem, p.65).

⁴¹¹ Que argumentos poderiam comprovar serem essas transcrições de Sor um pastiche, aliás, prática comum na época? O fato de F. Sor ter acrescentado ao discurso traços próprios (especialmente no tratamento de elementos polifônicos) do código idiomático do violão já não a “absolveria” de ser julgada como tal, sendo a transcrição um comentário, um argumento que tenta reconstituir em outro meio uma obra particular, porém sem a ela se submeter, como vimos até aqui? Se esse não fosse o caso, Sor então escreveria variações, como efetivamente o fez em seu Op. 9 sobre *Das Klinget so herrlich* (RUWET In: NATTIEZ et al., s.d. p.67-74).

compositor como Mozart articulava os elementos no interior da organização tonal – essa postura de respeito à obra fonte sofrerá, no entanto, no decurso da segunda metade do século XIX, uma transformação que tenderá a inclinar-se gradualmente no sentido oposto (Hackl, 2006). Tal orientação estética inclinar-se-á a uma posição na qual um compromisso mais alinhado com a obra original passará a um plano secundário. O ideal sonoro coetâneo terá então, por assim dizer, primazia sobre o original.⁴¹² Como exemplo, podemos citar as transcrições clássico-românticas, inclusive algumas do Barroco concebidas pelo pedagogo, compositor romântico e violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) cuja escritura e estudos avançados influenciaram a padronização de elementos da técnica instrumental (Sparks, 1997) e apontaram, no último quartel do século XIX, para o surgimento de novas sonoridades e efeitos idiomáticos – hoje peculiares ao instrumento.⁴¹³

A multiplicidade de fatores que comentamos anteriormente, concomitantes com tecnologias industriais emergentes voltadas para uma crescente mecanização da confecção das cordas feitas de tripa e os complexos processos de afinação ali envolvidos,⁴¹⁴ além da conformação do próprio instrumento (Sparks, 1997) somaram-se ao fundamental senso de expressão estético-sonora dos compositores violonistas. Tais fatores parecem-nos então terem sido decisivos para o conhecimento e fixação de novos ideais sonoros, de novos mecanismos e técnicas de execução. Entre os conceitos estéticos resultantes dessas transformações, o da prática de ataque às cordas com ou sem o uso de unhas na mão direita traçou certamente um reposicionamento paradigmático para a técnica e a estética do violão moderno.⁴¹⁵

---

⁴¹² Dentre os diversos elementos que promoveram mudanças no estilo clássico e que levaram às concepções sonoras do Romantismo – e nisso incluímos obviamente a prática da transcrição –, está o fato das estruturas composicionais da música romântica operarem mais por agregação e acumulação dos elementos (especialmente rítmicos) que pela polarização de suas estruturas sintáticas (ROSEN, 1996, p.515-8).

⁴¹³ Dentre as várias contribuições e aperfeiçoamentos de conceitos de técnica instrumental (WADE, 2001, p.96-100) legados por Tárrega, podemos citar as transcrições da *Fuga da Sonata n° 1* para Violino de J. S. Bach, a transcrição do Segundo Movimento da *Sonata para Piano n° 8* (Patética) de Beethoven, do *Prelúdio e Marcha de Tannhäuser* de Richard Wagner, além obras de J. Haydn, F. Schubert (*Minueto da Sonata Op.78*) e dos Prelúdios Op. 28, n° 6, 7 e 20 de F. Chopin. Conforme Wade (idem), algumas de suas transcrições são atualmente consideradas “esteticamente inapropriadas” para o instrumento.

⁴¹⁴ As cordas de tripa caíram em desuso após o surgimento do nylon em meados do século 20 (SPARKS, 1997). Em 1834, o congresso de Stuttgart aprovou uma afinação padrão do Lá = 440 Hz, mas essa recomendação parece não ter sido seguida. Apenas em 1859 uma comissão de ilustres músicos como Halévy, Berlioz, Meyerbeer e Rossini, entre outros, estabeleceram, por meio de um decreto imperial, o Lá = 435 Mz (PERUFFO, <http://www.aquilacorde.com/old_site/articles.htm> Acesso em 16 jun. 2011). Ver também HUI (2008, p.88-9).

⁴¹⁵ A idealização de uma sonoridade metálica e mais potente – concomitante com uma postura que tendia cada vez mais a verticalizar a postura da mão direita, impulsiona gradativamente ao abandono, conforme Tyler e Sparks (2007, p.260), as práticas antigas de tocar com o dedo mínimo apoiado no tampo do instrumento. Tal mudança coincide com o reinado da verticalidade harmônica na música europeia e da melodia acompanhada no contexto da segunda metade do século XVIII. Assim, uma sonoridade mais brilhante decorrente desse conjunto de fatores, somados ao progressivo aumento da tensão das cordas (idem) e ao uso de unhas na mão direita – que

Segundo Pujol (1960, p.24), a idealidade estética e clássica do estilo violonístico de Fernando Sor exige, no contexto de sua produção musical, uma articulação e uma sonoridade com o mínimo ou mesmo sem uso de unhas nos dedos na mão direita, em oposição ao ideal sonoro de seu contemporâneo Dionísio Aguado e, posteriormente, da escola de F. Tárrega e seus seguidores.⁴¹⁶

Levantamos a seguir determinados procedimentos que verificamos na transcrição *Couer: Grand Isi grand'Osiri* de Sor frente ao original de Mozart:

- 1) Manutenção rigorosa de todo conteúdo harmônico de Mozart no *Chor der Priester*.
- 2) Adequação do caráter vocal do trio masculino à tessitura média e tenor do violão.
- 3) Sustentação das vozes ajudada pela ressonância por simpatia e pela reverberação da sexta corda solta afinada em ré (ré-2 do piano), possibilitando reequilibrar passagens entre os pontos mais graves e os mais agudos, como a solução da mudança súbita de textura das vozes do registro médio-grave para o agudo do violão entre os compassos 18 a 20, no momento em que se destaca na orquestra a Coluna de Harmonia, formada pelas flautas, oboés e fagotes. Como já comentamos anteriormente, em tal passagem se afirma a região da dominante cujo contorno melódico antecipa o desenho de colcheias em sons harmônicos nos compassos 36 e 38.
- 4) Observação do caráter cerimonial no tempo lento do *Alla Breve*. Controlado uso de ornamentações em conformidade com o estilo homofônico-silábico das semínimas no estilo estrito da escrita coral de Mozart.
- 5) O uso dos harmônicos naturais enriquece a textura, além de ser um importante elemento auxiliar nas cadências, ajudando na solução de problemas idiomáticos, como os do compasso 3 cuja sonoridade grave e flautada sintetiza a suave intervenção tópica das trompas, fagotes e trombones, – instrumento esse, na F. M., portador de destacado simbolismo religioso (Chailley, 1994, p.253). Ou ainda, como no compasso 38, quando os sons harmônicos descrevem o contorno arpejado do primeiro violino na interrupção da cadência que se segue e, ainda também no compasso 40, na sonoridade flautada, idílica e tenuamente

---

tem provavelmente em D. Aguado um precursor (WADE, 2001, p.81-3) parece refletir conjuntamente determinadas relações estéticas e de poder no contexto sociocultural da sociedade europeia, no qual o “aumento de intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada” (SCHAFFER, 2001, p.115).

⁴¹⁶ Pujol (1960, p.22-4) comenta essa importante querela do uso das unhas na história do violão cujo pioneirismo técnico-teórico parece ter sido abordado pelo próprio Fernando Sor no capítulo Qualidade do Som em seu Método, apontando ali uma importante discussão estética (CAMARGO, 2005, p. 30-1). Ainda para Pujol, o conceito do “sentido de sonoridade”, de ideal sonoro sobre o uso das unhas, é um marco fundamental da expressão de duas espiritualidades historicamente distintas (representadas por Sor-Aguado) que darão profusas diretrizes para o violão do Século 20.

executada pela flauta e oboé em Mozart (a figura de retórica *Longinqua Distantia*). Tal evocação pastoral também está presente na *Marsche der Priester* sobre o ii⁶ cadencial.⁴¹⁷

6) Os efeitos das transições dinâmicas e da alternância dos níveis de intensidade neste Adágio vão do *p*, *mf*, ao *f*. O *sf* → *p* sobre a célula ♯ ♯ nos compassos 5, 31 e 36 em Mozart, à custa da necessidade de uma textura mais próxima (e fechada) das tríades do *Fauxbourdon* é resolvido por Sor, no compasso 5, com a substituição do ritmo ♯ ♯ de Mozart por ♯ ♯ ♯. Na partitura do *Couer: Grand Isi grand'Osiri*, a escrita de F. Sor reduz-se, por razões idiomáticas que comentaremos a seguir, a uma gradação dinâmica que vai do *p* ao *f*.⁴¹⁸

Os problemas concernentes à dinâmica, articulação e andamento e, conseqüentemente, à interpretação foram assuntos controversos na história da performance musical e, mesmo em fins do século XVIII, as indicações de dinâmica e agógica não eram consensuais e tampouco estavam generalizadas entre os músicos da época (Randel, 1997, p.530-2). Assim, por exemplo, o gesto aplicado nas passagens onde Mozart anota *sf* e que Sor substitui por *f*, o violonista cubano Manuel Barrueco (1997) executa o acorde com a mão direita com o gesto arpejado (*style brisé* ou *accord détaillé* – Camargo, 2005, p.84),⁴¹⁹ objetivando enfatizar em nível idiomático o *sforzato* vocal e orquestral.

Mas onde se faz presente o estilo mais silábico e homofônico do coro, o violonista poderia aplicar um gesto mais *plaqué*, mais simultâneo, *non-arpegé* (Randel, 1997, p.808). Tais soluções idiomáticas, vinculadas à interpretação e a técnicas de articulação e estilo não estão presentes, porém, na escritura de Sor e já comentamos da impossibilidade de se transpor o efeito do *sforzato* vocal e orquestral para o violão.

⁴¹⁷ *Longinqua Distantia* ocorre quando duas vozes vizinhas excedem a distância de uma 12ª. Bartel, 1997, p.316-7. Além de evocar o gênero pastoral (MONELLE, 2006), Chailley (1994, p.175) sugere ser a flauta, no contexto da F. M., um instrumento primígeno, “símbolo do poder sobre a alma”.

⁴¹⁸ O *sforzato* enquanto figura de dinâmica (um acento interno e local) que nos remete à ideia de reforço, exige gradação da intensidade sobre uma nota (*Grove Music Online*, verbete *sforzando*. Acesso em 10 abr. 2012). Assim, a expressão do *sf* é mais própria da voz humana e dos instrumentos de sopro ou mesmo das cordas com arco. Torna-se, portanto, infundada sua notação para instrumentos como o violão ou mesmo piano. Sor o substitui por um *f*.

⁴¹⁹ Conforme Girolamo Kapsperger (1580-1651) apud Tyler e Sparks (2002, p.175-183) a técnica de executar o *arpeggio* com a mão direita – uma modalidade melódico-ornamental própria do estilo *punteado* – consistia em tocar cada ordem de cordas separadamente. Assim, em um acorde, do grave para o agudo, a primeira nota, por exemplo, seria tocada com o dedo polegar, a segunda com o indicador, a nota mais aguda com o médio e uma última nota com o indicador. Em uma sequência de cinco notas como a do acorde de IV⁶ do compasso 5 da transcrição de Sor, poderia ser aplicada, por exemplo, a digitação [p p i m i]. Ver Figura 86 – Articulação do *sf*. O não uso do anular deriva da técnica de instrumentos renascentistas como a teorba ou chitarrone e condiz a nosso ver, com várias das indicações dadas por Sor sobre o uso dos dedos da mão direita, em especial do anular (CAMARGO, 2005). Segundo Tyler e Sparks (2002), atualmente o estilo arpejado consiste em prover sustentação sonora a um acorde. Já o termo *style brisé* era usado para definir a maneira que alaúdistas, e posteriormente os cravistas, executavam acordes arpejados nos séculos XVII e XVIII (*Grove's dictionary... Vol. 24*, p. 642-43, verbete *style brisé*).

Os toques *plaqué* e *brisé* implicam, além do estudo da conformação, o conhecimento da hierarquia de força dos dedos da mão direita estudados por Sor. Conforme o autor do *Méthode pour la Guitare* (1830), em passagens como a do *sforzato*, o quarto dedo (anular), considerado o mais fraco dos dedos da mão direita, pode ser usado para os efeitos *plaqué* ou mesmo *brisé*, no caso de uma passagem homofônica que envolva no mínimo quatro vozes (Camargo, 2005, p.137-8). Na passagem homofônica seguinte, no início do *fauxbourdon*, o acorde de Sol maior (IV⁶) em primeira inversão é um caso em que ambos os toques podem ser aplicados.⁴²⁰

Figura 86 Articulação do *sf* (F)

7) O acompanhamento realizado nos compassos 7 a 11, a figuração do primeiro e segundo violinos, como vimos anteriormente, é um procedimento importante da técnica de transcrição de Sor tendo como base a orquestra. Ali o compositor faz uma adequação da figuração original de Mozart em um movimento mais idiomático para a mão direita, mesmo porque o foco na passagem está na voz do baixo, no coro dos sacerdotes em *p* (um *sotto voce* não escrito?)⁴²¹ que articula uma descida à subdominante menor por meio do movimento melódico ré-mi_b-dó_b-si_b – respectivamente fundamental-nona menor-sétima menor e resolução na 3^a menor – em “A luz do sol ofusca a noite escura”, uma evocação à tópica *ombra*, como já aludimos anteriormente.

Assim, para o intérprete violonista essa passagem pode ser também compreendida tecnicamente como “obscura” (a tópica *ombra*) e de menor intensidade (*p*) na região médio-grave do instrumento – (5^a e 4^a cordas, compassos 7 a 9) exigindo, ao mesmo tempo, uma articulação mais destacada da figuração em colcheias do acompanhamento ao estilo de

⁴²⁰ O princípio técnico do estilo rasgueado (*Battente*) – uma ligeira alternância dos dedos da mão direita sobre uma ou mais cordas executando figurações rítmicas sobre notas, intervalos ou acordes rapidamente repetidos – (Sasser, 1960, p.118) ao invés do gesto *punteado* também pode ser aplicado sem prejuízo do efeito na passagem mostrada no exemplo.

⁴²¹ Tomamos como base a gravação da F. M. para orquestra realizada por Davis, 1994.

Alberti, além da aplicação de determinados gestos de distensão e contração exigidos pela mão esquerda.⁴²²

Essa passagem de harmonia errante (Schoenberg, 1974, p.281-5) (compassos 7 a 9, Figura 88), de sombria (*ombra*) significação tópica, dissipa-se abruptamente a partir do compasso 10 em direção à região da medianta – uma gradação ascendente (luz) no ciclo de quintas, passando pelo frígio em direção à região da dominante. O repouso da nota longa sobre a palavra *Leben* [vivo, vida] no compasso 14 (logo após o segundo *fauxbourdon*), parece expressar uma possível fermata coral – ou até mesmo a intenção de uma pausa reflexiva (Kunze, 1990) – fechando o verso “Vida nova esse jovem há de abraçar”.

Nesse ponto, parece-nos interessante retroceder um pouco e comentar uma discrepância rítmica, à qual já fizemos alusão (Figura 81), na frase iniciada no compasso 10 e que se estende até o compasso 20. L. Ratner, em seu *Classic Music* (1980, p.68-80), baseado em estudos de musicólogos do século XVIII – como Koch, Johann Mattheson (1681-1764) e Johann P. Kirnberger (1721-1783), entre outros – dedica um capítulo no qual discute o conceito de escansão melódica à luz da técnica de escansão da métrica poéticas.

A combinação de acentuações entre agrupamentos rítmicos diferentes (pés poéticos) formados por unidades de “duas ou três notas”, além de “definir” o que Ratner (1980, p.71) chama de “*Quantitas intrinseca*” – parece fornecer, a nosso ver, a diversidade de elementos tópicos que caracterizaram a formação da estrutura regular e periódica da frase clássica.⁴²³

A ambiguidade e irregularidade entre o ritmo real (escrito) e as acentuações que, de fato, podemos perceber na música dos compositores clássicos do século XVIII parecem estar baseadas muitas vezes em uma trucagem retórico-dramática, em um artifício deliberado que tende a misturar as acentuações e fundir proporções rítmicas no interior da frase musical, dando-nos a impressão de irregularidades e deslocamentos.⁴²⁴

⁴²² Em seu *Méthode pour la Guitarre* (CAMARGO, 2005, p.19-23 e p.76-87), Sor expõe diversas advertências sobre a postura da mão esquerda e do polegar e em outro momento aborda como sua forma de pensar a digitação procura adequar, na escala do instrumento, relações de dependência entre melodia e harmonia. Em outro momento (idem, p.84) F. Sor menciona uma colocação da mão que, ao abarcar naturalmente o âmbito de quatro casas (uma sexta menor entre a primeira e segunda cordas, no exemplo dado por ele), poderia ser estendida por meio de um afastamento maior do dedo (4) que abarcaria, neste caso, cinco casas (uma sexta maior). Em mais outro momento (ibidem, p.86), ele diz que “Achei de grande importância habituar-me a tomar uma posição que me faça abarcar, se preciso, a distância de uma 3ª maior na mesma corda [...]”. Abel Carlevaro, provavelmente apoiado nos estudos de Sor (ESCANDE, 2005, p.21-7) sistematizará e aprofundará tais observações sobre a mão esquerda em sua teoria da técnica instrumental. Consulte Carlevaro (1979 e 1975, p.34), caderno de estudos nº 3.

⁴²³ O conceito de “frase clássica” encontra-se em Rosen (1996). Sobre período consulte Caplin, 1998. Para Schoenberg (1963) tal diversidade exige o recurso da repetição para torna-se inteligível.

⁴²⁴ Parece-nos que para LaRue (1989, p.67-74) são irrelevantes (na análise de estilo) as tentativas de relacionar “o ritmo musical com a prosa poética”.

Por meio de motivos melódicos tópicos,⁴²⁵ sincopações, pausas e notas longas, além da manipulação do ritmo harmônico e do contraponto, os compositores do período desenvolveram uma técnica conhecida por *imbroglio*.⁴²⁶ O efeito rítmico intrincado do *imbroglio* que comentaremos rapidamente no contexto do *Chor der Priester*, solapa a acentuação normal interna do tempo musical dimensionado pela fórmula de compasso (*Alla Breve*).

Em Sor, tal ambiguidade se faz sentir a partir do último tempo do compasso 11. Um exemplo adicional é também o *sforzando* (*sf*) na cabeça dos tempos fortes sobre a mínima pontuada escrita por Mozart nos compassos 5, 31 e 36. Entretanto, o *sf* é, neste caso, um elemento que promove não apenas uma acentuação dramática e o colorido dinâmico. Do ponto de vista poético-musical, o *sf* cumpre, em nosso entendimento, a função de “corrigir”, aglutinar e recompor, com a proximidade estruturante e pontual da cadência (Rosen, 1996, p.42-4), os elementos conflitantes e as pendências métricas ocorridos nos deslocamentos de acentuação na frase anterior. Para ilustrar, LaRue, remetendo-se ao uso que L. V. Beethoven faz desse elemento de tensão expressiva, afirma que o compositor era capaz de “[...] prolongar a tensão de uma frase durante vários pulsos de tempo mediante injeções sucessivas de sua especial adrenalina musical (o *sforzando*)”⁴²⁷ (LaRue, 1989, p.68, tradução nossa).

Tal sentido formal de Mozart no Coro dos Sacerdotes apenas confirma que a estrutura interna dessa peça não flui de maneira uniforme e que, em seu curso, surgem elementos e transições surpreendentemente dramáticas, como é o caso dessa ênfase do *sforzato*.

Para Rosen (1996, p.161), a assimetria embutida na periodicidade (regularidade) da frase clássica e, em particular, neste caso de Mozart, é coordenada por meio de reajustes sintáticos como esse caso do *sforzato*, encontrado também no *imbroglio*, na forma de conectar frases, nos deslocamentos rítmicos advindos da linguagem falada, nas pausas ou nas notas mais longas que delimitam o *fauxbourdon*, ou mesmo na interrupção de uma cadência ou na repetição de um motivo de simples acompanhamento. Tais elementos, encontrados no *Chor*

---

⁴²⁵ Ritmos de dança, sinais militares, chamadas instrumentais etc.

⁴²⁶ O termo *Imbroglio* remete-se também a um “Enredo confuso e intrincado de uma peça teatral (Houaiss 2002, v.1).

⁴²⁷ LaRue, em seu item “Tipologia rítmica” (1989, p.75-80), distingue entre os estilos de Haydn e Mozart o uso expressivo desse reforço de tensões (*sfz*) ou “pontos de estresse” (idem, p.79). Se em Haydn há “[...] possivelmente a escassez de autênticas tensões”, em Mozart há a tendência ao equilíbrio em situações de conflito.

der Priester e na transcrição Couer: *Grand Isi grand'Osiri* de F. Sor, tornaram a tonalidade flexível.⁴²⁸

Decorre então que a necessidade de reestruturação da frase do *imbroglio* almeja, portanto, um reequilíbrio dos elementos em conflito que tendem a convergir, como já comentamos, para o fechamento cadencial (Caplin, 1998), seja ele conclusivo ou não. Uma percepção mais clara desse processo da retomada do equilíbrio e, conseqüentemente, de um enriquecimento do discurso musical (da frase) no interior de uma tonalidade (Schoenberg, 1974, p.261) pode ser notada já nos corais de Bach, no instante em que uma frase se aproxima dos pontos de chegada das fermatas. Ali, ritmo harmônico e métrica devem convergir.

Imbroglia - Chor der Priester Comp. 10-18

Solução de Sor

Técnica de escansão melódica segundo L. Gilbert Ratner (1980, p.68-80)
No terceiro compasso a métrica não coincide com a fórmula de compasso,
sendo recomposta no sétimo compasso próximo à cadência.

Coluna de harmonia

Figura 87 Couer: *Grand Isi grand'Osiri*, compassos 10 a 18 – Escansão melódica do *imbroglio*

⁴²⁸ Os compositores clássicos desenvolveram em várias instâncias um sistema no qual a frase se contrapunha, por exemplo, ao fluxo do ritmo contínuo e característico do Barroco. A unidade agora seria garantida pela multiplicidade de elementos díspares. A sequência, o contraponto, a imitação e a fuga e todos os gêneros musicais (inclusive literários) foram, a partir do último quartel do século XVIII, integrados e gradualmente “atraídos para a órbita do estilo clássico” (ROSEN, 1996, p.56-8).

COEUR

Grand Isi grand' Osiri

N^o 6.
Adagio.

(6^e Corde en Re)

harm:

[illegible]

265

Figura 88 Transcrição de Sor do *Chor der Priester – Couer: Grand Isi grand’Osiri*
Fonte: Jeffery, 1995

CONCLUSÃO

“Seria um exagero negar à música escrita o caráter de um texto, na acepção forte da palavra, e ver na notação apenas uma prescrição para a prática musical.”

Dahlhaus, 2003, p.24

A mais elementar função da escrita musical (e de toda escrita), provavelmente, seria sua capacidade de registrar e permitir a repetição, a reinterpretação. Entretanto, repetir (e reinterpretar) sempre que se desejasse – para além da conquista de um princípio estético encontrado na natureza sob a “terrível condição da arte natural, ou seja, a imanência da forma a uma matéria dada” e na “arte humana” (Souriau, 1983, p.49) – seria uma conquista da memória e do tempo humano. A escrita musical, pois, seria uma conquista da arte do som (a música) que se apoderaria “de uma matriz do tempo real”. Ao ser registrado, o tempo poderia ser então “conservado” (Tarkovski, 1990, p.71).

No percurso de nossas pesquisas, dialogamos constantemente com essa ideia de A. Tarkovski, o registro da obra de arte e sua derivação, paralelamente, na ideia de escrita musical. O desdobramento normal desse pensamento, em nosso entender, poderia ser relacionado, direta ou indiretamente, com o campo da transcrição musical, o que nos permitiria averiguar, por meio da escrita, o estilo (violonístico) de um compositor como Fernando Sor a partir de suas transcrições.

Pudemos então escolher o método de desenvolvimento de nossa pesquisa tanto a partir do registro-fonte mozartiano (*Die Zauberflöte*, 1986) quanto soriano (Sor, Op.19, 1995). Decidimos pelo primeiro, por motivos óbvios: referenciais históricos e musicológicos consagrados, além da fundamental estrutura dramática, que abarca os gêneros vocal e instrumental – ainda que, no decorrer da pesquisa, tenhamos averiguado que F. Sor teve provavelmente como referência e modelo para suas transcrições partituras de segunda-mão que circulavam na Europa no início do século XIX, adaptações ou reduções para voz e piano, como parece ter sido o caso citado por Jeffery (1994, p.62-3) da edição *Il flauto magico* de Birchall (Londres, 1813) e uma edição de *Die Zauberflöte* denominada de *Les Mystères d’Isis* (Paris, 1801) citada por Gásser (2010, p.353-7).

Com o propósito de tentar desmistificar uma ideia recorrente e, a nosso ver, simplista sobre a escrita musical de que a partitura seria “música congelada” (Fraga, 2005) uma espécie de “fotografia” da música é que vemos nisso uma distorção conceitual da conquista do

princípio estético a que se refere Tarkovski, “uma conquista da memória...” (Tarkovski, 1990, p.71). Esta visão de música aniquilaria nossa compreensão do legado de um compositor cuja produção musical é anterior ao fonógrafo (o de Thomas A. Edison é de 1877) ou à gravação magnética.

Assim, corroboramos a notação musical como mensagem codificada, como código consagrado pela cultura humana. Como já aludimos no início dessas considerações, a escritura musical poderia ser compreendida enquanto meio de reter e recuperar a experiência do passado que, de outra forma, em nossa memória individual e volátil, cairia na obscuridade e esquecimento.

Essa memória criadora, divinizada outrora pelo mundo helênico, em essência foi responsável pela estruturação das linguagens e culturas humanas (Torrano, 1995, p.4) e não o congelamento fotográfico, apesar de possível. A escrita musical ocuparia, assim, um lugar fundamental na “socialização das experiências individuais” dos músicos, contribuindo para o curso de um “processo por intermédio do qual [transformar-se-ia] o sensível [material e empírico] em inteligível [abstrato]” (Menezes, 2007, p.13-5).

A noção de escrita musical, importante aqui enquanto elemento básico em nossa pesquisa das transcrições Op. 19 de F. Sor, quando considerada como imagem congelada ou música congelada (ideia assimilada das artes espaciais – Souriau, 1983) é uma hipótese que descartamos, pois entendemos que sua configuração exterior (a partitura) nada mais é que o reflexo de sua essência, de seu código, de sua “estrutura interior” (Schoenberg, 1974, p.345).

Assim, por meio da plasticidade do “arabesco musical” (Souriau, 1983) (uma ferramenta da memória que aponta para um gesto sonoro), em nosso entendimento poder-se-ia entrever uma unidade entre a prática da transcrição e a criação musical – duas dimensões interpretativas bem próximas do músico do século XVIII, observadas exemplarmente por Sebastian Bach a seu filho Carl Philipp: “[...] quando transcreveres de um instrumento a outro, debes levar a alma de ambos na transcrição” (Guerra, 2001, p.5, tradução nossa).

Para Hanslick (1989), música é “movimento”. Para Dahlhaus (s.d, p.22), a música enquanto realização sonora transitória (e acreditamos mesmo que puramente no domínio mental), que se nega à apreensão e daí sua propensão hermenêutica, não pode ser “obra” (*érgon*), mas “ato” (*energeia*). Para Cardine, “na base do sistema, manifesta-se a intenção de traduzir uma melodia por um gesto, e de fixar esse gesto sobre o pergaminho: de fato, o neuma é um gesto escrito” (1989, p.107). Tais proposições abstraem a escrita de seu papel de mero registro quantitativo do tempo ou “apenas [como] uma prescrição para a prática musical” (Dahlhaus, s.d.).

Outro aspecto que contribuiu como elemento polêmico em nossa pesquisa e que procuramos dirimir foi a tentativa de fundir (ou “con-fundir”) arbitrariamente, compositores instrumentistas distintos Fernando Sor e Beethoven. O histórico epíteto “Beethoven do violão”, atribuído a Sor por F. Fétis (Piris, 1989, p.39 e Prat, p.134, verbete *Sor*), parece ter causado algum impacto sobre Sor e a disseminação desse rótulo nos meios especializados provavelmente tenha causado mais males que benefícios ao compositor violonista.

Quem contribuiu para desmistificar nosso juízo histórico a esse respeito foi Emilio Pujol (1960, p.20-32), ao abordar em seu ensaio *El dilema del sonido en la guitarra* (1960) o conceito de “sentido de sonoridade” resultante do debate sobre o uso das unhas pelos guitarristas do século XVIII e XIX. Tal abordagem levou-nos a refletir – a partir da compreensão dos diferentes universos timbrísticos (Sor e Aguado) que se opunham no âmbito da técnica violonística (atualmente o toque com unha é amplamente usado) – o quanto o “sentido de sonoridade” (Pujol) poderia determinar, em uma escala conceitual mais ampla, o sentido formal observado em cada compositor.

Além disso, todo instrumento relaciona-se com a tonalidade sob um ângulo único e promoveria a modulação no interior de uma obra sob a forma particular de suas características intrínsecas. Cada compositor relaciona-se com o universo tonal de forma flexível, porque assim seria o sistema da tonalidade (Rosen, 1996). No violão, por exemplo, os toques *legato* e *cantabile* (técnicas de pronúncia e ataque) são determinados por fatores (físicos e psicofísicos – Chiantore, 2010, p.30-4) diferentes de sua aplicação ao piano. Tal diversidade expressaria uma maneira, um matiz particular do sistema de tonalidades.

Com Pujol (1960), aprendemos que tal “sentido da sonoridade” poderia interpor-se como marco entre duas espiritualidades distintas. Ora, se isso é válido para a justa comparação estabelecida por Pujol entre o “ideal acústico” de F. Sor e D. Aguado, a paridade entre o universo acústico de Beethoven e Sor não seria tão simples de ser estabelecida (e mesmo compreendida). Este compunha música para a realidade acústica do violão; aquele, para a realidade acústica do piano. Embora ambos utilizassem, por assim dizer, a mesma matéria-prima e um sistema de notação idêntico (mas não o mesmo) na elaboração de suas ideias, sob concepções formais distintas (espiritualidade e qualidades acústicas diferentes). Sor, por exemplo, tinha preocupações didáticas; Beethoven desprezava para si essa atividade. Entretanto, na época dessas transcrições de Sor (década de 1820), era comum que compositores compartilhassem “traços estilísticos” e comportamentos estético-formais (Cooper, 1996, p.96).

Contudo, se há um campo no qual poderíamos observar uma aproximação Beethoven-Sor, este se dá no domínio da técnica instrumental: ambos foram habilidosos instrumentistas e, no sentido da interpretação de suas próprias obras, a técnica pianística de Beethoven (Chiantore, 2010, p.27-30) e a técnica violonística de Sor são elementos inseparáveis de suas escritas musicais.

O estilo violonístico de Sor é de difícil execução e interpretação: é virtuosístico no sentido de não se limitar à comodidade técnica e musical, rompendo, em sua época, com determinadas fronteiras idiomáticas e apontando novas. A diversidade de texturas, o uso do elemento contrapontístico e a grande profusão de acordes conduzidos “em bloco” na mão esquerda, por exemplo, são elementos que geram indiscutível dificuldade de *performance*. O estudo de escalas em suas diversas formas, como em intervalos de 3^{as} e 6^{as} presentes em seu *Méthode pour la Guitare* e no Op.19, o estudo de arpejos, como o Estudo Op.6 n°11 em mi menor ou ainda o Estudo Op. 29 n° 13 em Si bemol maior e os estudos que exploram sequências de acordes como o Op. 31 n° 20 são, a nosso ver, entre outros exemplos, pontos centrais de sua abordagem e de sua contribuição ao desenvolvimento da linguagem do instrumento.

A relação de Sor com a diversidade de gêneros musicais do século XVIII e XIX forneceu elementos estéticos e técnicos que contribuíram para a construção de uma modalidade de escrita musical para a guitarra a partir da matriz estética fixada por instrumentos como o piano e o violino do século XVIII (Salazar, 1953, p.214), culminando na elaboração de seu *Méthode pour la Guitare* de 1830. Sua relação com a obra de Mozart e, particularmente, as transcrições Op.19 de *A flauta mágica* e sua forma de escritura foram aspectos determinantes para o desenvolvimento do próprio instrumento. Não encontramos dessa época nada similar ao escopo delineado pelo Op.19, constituindo um legado da estética clássica para o violão do século XIX. Tal profusão de gêneros possibilitou a Sor aproximar-se de domínios da expressão artística nos quais o compositor aprendeu a transitar, com desenvoltura, entre os gêneros vocais e instrumentais como a música de ópera e o balé.

W. G. Sasser, em sua tese *The Guitar Works of Fernando Sor* (1960), iniciou um importante estudo de análise e classificação das características idiomáticas tendo como base os 65 números de opus para violão. O autor divide o estudo em texturas, análise do estilo melódico que segue a estrutura regular da frase clássica, tonalidade, forma, harmonia etc.

No conjunto Op.19, não encontramos uma busca pelo “puro virtuosismo” instrumental, recurso por vezes distintivo de uma arte menor e que foi moda nas primeiras

décadas do século XIX, cultivado em um momento em que nascia na Europa a “cultura de massas” (Massin, 1997, p.663).

Mesmo escritas sob um contexto histórico no qual o virtuosismo instrumental assumia, com compositores como Chopin, Paganini, Litz, entre outros, um papel preponderante na música europeia, as *Six Airs from The Magic Flute* Op. 19 (1823-1825) contribuíram para o processo de construção de um repertório representativo, com soluções técnicas e musicais que, do ponto de vista expressivo e idiomático, o instrumento efetivamente carecia. Fica notório, pois, nessas transcrições, o compromisso de Sor com o original, o valor pedagógico e a conexão com a estética clássica que esse conjunto de transcrições comporta. Assim, mesmo para o violonista da atualidade, o Op. 19 exige maturidade técnica para além da fase de iniciação e, simultaneamente, a aquisição de uma relativa cultura do período clássico cuja música formou-se da fusão de elementos extraídos dos estilos italiano, francês e alemão do século XVIII e que encontrou sua síntese nas obras maduras de Haydn, Mozart e Beethoven (Ratner, 1980, p. xv).

É assunto para futura pesquisa analisarmos até que ponto um juízo estético destas transcrições possa ter sido deliberadamente observado pelo compositor, (aproximadamente 35 anos as separam do original de Mozart) e até que ponto elas têm valor artístico próprio (ou seja, abstraídas do referencial dramático de *Die Zauberflöte*). Entretanto, é importante lembrar que a prática de transcrição da música de ópera, resultando geralmente em pastiches musicais e *pot-pourris* que mesclavam aberturas sinfônicas, música de câmara, números e trechos de árias, a cultura da “Miscelânea” – enquanto princípio social e estético –, estava em moda à época da publicação do Op. 19 (1823-1825). Tais práticas eram fonte de subsistência de muitos compositores (Weber, 2011, p.25-31). Essa é uma época em que se observam não apenas mudanças de comportamento, gosto e etiqueta social, mas também uma época de expansão da comercialização de música sob diversas formas; um negócio rentável para o crescente mercado editorial nos grandes centros financeiros como Paris e Londres (Massin, 1997, p.661-4).

O conceito de transcrição de Sor para o violão (*arrangés*, Jeffery, 1995), tomando como base estas Seis Árias, revela composições que, a nosso ver, almejaram solucionar a discrepância entre liberdade de composição e rigor da redução.

O método de Fernando Sor (1830), nitidamente influenciado pelo modelo racionalista-enciclopedista francês em vigor no século XIX (Camargo, 2005, p.xiv), foi provavelmente a primeira investigação empírico-científica acerca do violão que resultou em um estudo teórico e sistemático. Contribuiu não só para o desenvolvimento físico do instrumento, mas também

para a fixação da escrita segundo os moldes da música ocidental, levando, conseqüentemente, a uma prática composicional mais idiomática que, aos poucos, foi legando ao instrumento um perfil próprio.

Adicionalmente, o método de F. Sor tem indiscutível valor histórico ao abordar características composicionais e estilísticas – no âmbito do violão – de obras de compositores clássicos como J. Haydn, Mozart, Paisiello, Cherubini, entre outros, e com isso sua pesquisa acabou por apresentar um estudo sobre a transcrição instrumental. Esse fio condutor da pedagogia da guitarra, que se funde gradual e historicamente com a construção de seu repertório, terá na segunda metade do século XX sua continuidade com o surgimento dos estudos técnicos e teóricos fundamentados sobre investigações matemático-geométricas realizadas pelo compositor, teórico e guitarrista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001). Sua obra didática aprofundou as bases científicas iniciadas por F. Sor e também, conforme Escande, as propostas do compositor e guitarrista espanhol Dionísio Aguado (Escande, 2005, p.9-27).

O legado instrumental dessas miniaturas (Op. 19) para violão compõe um documento de inigualável valor para a história do violão, pois estas expressam, além do referencial estético da música de Mozart, a nosso ver, uma síntese da experiência dramático-musical em voga no último quartel do século XVIII, especialmente se entendermos que *A flauta mágica* de Mozart representa um arcabouço estético multifacetado na história da música e da arte dramática europeia, por meio do qual podemos entrever as ideias centrais que “animaram o século” (Kunze, 1990, p.684). Essa é, certamente, a mais importante contribuição e motivação de nossa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *História da filosofia*. Lisboa: Editorial Presença Vol. I 4ª. Edição, 1985.
- ABDOUNUR, O. J. *Matemática e música: o pensamento analógico na construção de significados*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999;
- ABRAHAM, G. *Cien años de música*. Tradução: Ramón González-Arroyo. Madrid: Alianza Editorial.1985.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução, J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1987.
- AGUADO, D. *The Complete Works for Guitar*. v.2. Heildelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- ALBANIS, D. *The Guitar, the violin and Maestro Paganini*. Edition Parnassus. London, 1985.
- AMBIEL, A. H de J. “*Lamentationes Jeremiae Prophetarum*” De Orlando Di Lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas-São Paulo: 2010.
- ARRIAGA, G. *Fernando Sor y la guitarra*. Ensayo: Boletín Informativo de la Fundación Juan March. España: 1992.
- ARTIGAS, J. M. M. Aportaciones biográficas. In: Gásser, L. Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.- 2010, p.55-59
- BACH, C. P. E. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução Fernando Cazarini. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2009.
- BARROS, C. *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch*. Campinas, SP, 2006. (Dissertação de mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas;
- BARTEL, D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BENT, I. *Steps to parnassus: contrapuntal theory in 1725, precursors and successors* (in *History of Western music theory* - Thomas Christensen (ed). Cambridge University Press, 2002, p.554-602)
- BERLIOZ, H. *Grande Trattato di Istrumentazione e D'orchestrazione Moderne*. Roma: G.

Ricordi Co., 1912.

BERLIOZ H.; STRAUSS. R. *Treatise on Instrumentation by Hector Berlioz Enlarged and Revised by Richard Strauss*. New York: Kalmus, Edwin F., 1948, p.147. Disponível em pdf:<<http://pt.scribd.com/doc/63754289/Berlioz-Hector-Treatise-on-Instrumentation>. Acesso em fev. 2012.

BONDS, M. E. *Gregorian Chant in the Works of Mozart*. Charlottesville, Virginia, USA, 1983, p.305-10.

BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BRION, M. *Viena no tempo de Mozart e de Schubert*. Tradução Márcia Vinci Ed. Cia das Letras, São Paulo: 1991

BROUWER, L.; PAOLINI, P.. *Scale per Chitarra: Metodologia dello Studio*. Milano: Ricordi, 1992.

BROWN, J. H. *Higher Echoes of the past in the Finale of Schumann's 1842 Piano*. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, Nº 3 (Autumn, 2004), pp. 511 -564 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable. Disponível em: <http://www.dstor.org/stable/4147789>. Acesso em 20 out 2010.

BUCH, D. *Two likely sources for Sor's variations on a theme of Mozart, op. 9*. In: Gásser, L. *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.

CALVET, C. P. *Structure and development in the one-movement guitar sonatas of Fernando Sor*. California State University, (Thesis - M.A.). Fullerton, USA, 1992.

CAMARGO, G. de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor*.(Dissertação de Mestrado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2005.

CANDE, R de. *A música, linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa: Edições 70, 1983.

CANO, R. L. *Música y retórica en el Barroco*. Mexico: UNAM. 2000. Versión on-line: Disponível em: <<http://www.lopezcano.net>>. Acesso em 22 mar 2012.

CAPLIN, W. E. *Classical Forms*. USA: Oxford University Press, 1998.

_____. *Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries*. In: *History of Western music theory* - Thomas Christensen (ed). Cambridge University Press, p. 657-694, 2002.

_____. *The musical cadence: conception and misconceptions*. *Journal of the American Musicological Society (AMS)*, vol. 57, number 1, spring 2004.

_____. *Essays on the relation of musical topoi to formal function*. *Eighteenth-Century Music* 21, 113–24, Cambridge University Press, 2005.

- CAPLIN, W. E., HEPOKOSKI, J., WEBSTER, J. *Musical Form, Forms Formenlehre: three methodological reflections*. Edited by Pieter Bergé. Leuven University Press, 2004.
- CARDINE, D. E. *Semiologia gregoriana*. São Paulo: Attar editorial 1989.
- CARLEVARO, A. *Série didática para guitarra (cuadernos 1 a 4)*. Buenos: arry editorial Aires, 1967.
- _____. *Cuaderno n° 4 Técnica de la mano izquierda (Conclusion)*. Buenos Aires: Barry editorial, 1975.
- _____. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- _____. *Técnica Aplicada. Volumen I. 10 Estudios de Fernando Sor*. Dacisa SA. Montevideo, 1985.
- CARPEAUX, O. M. *O livro de ouro da História da Música: da idade média ao século XX*. Ediouro publicações, RJ, 2001.
- CARULLI, F. *Méthode Complete pour la guitarre (op.27)*. Studio per edizioni scelte. Firenze, 1981;
- CARVALHO, M. V. de. Arte e Mercado in *Revista Mbaraka*, Outubro 2009.
- CHAILLEY, J. *Compendio de musicologia*. Tradução: Santiago Martín Bermúdez. Madrid: Alianza Editorial. 1991.
- _____. *A flauta mágica, ópera maçônica*. Trad. Luiz Paulo Horta. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.
- CHÁVEZ, C. *El pensamiento musical*. México-Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1964.
- CHERUBINI, L. *A treatise on counterpoint & fugue*. Translated by Mrs.Cowden Clarke London: Novello, Ewer and Co., 1854 Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Cours_de_contrepoint_et_de_fugue_\(Cherubini,_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/Cours_de_contrepoint_et_de_fugue_(Cherubini,_Luigi))
- CHIANTORE, Luca. *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortedur 2010
- COELHO, L. M. *História da ópera: A ópera na França*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- CONE, E. T. Musical Form and Musical Performance by Edward T. Cone Review by: Wallace Berry. <<http://www.jstor.org/stable/832146>>. Acesso em: 27 jun 2012.
- COOK, N. *A guide to musical analysis*. Oxford University Press, 1994.
- COOPER, B. (org). *Beethoven um compêndio: guia completo da música e da vida de Ludwig van Beethoven*. Tradução Mauro Gama & Claudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- CORTIZO, M. E *Arietas y duetos italianos de Fernando Sor*. In: GÁSSER, L. (ed)

Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010. p.313-339.

D'AGOSTINHO, M. H. S. *Metrón: a lira, a flauta e o compasso*. *Revista Música*, São Paulo: LAM-ECA USP, 2007. v.12, p.101-31.

DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

DANNENBERG, R. B. *The structure of style: algorithmic approaches to understanding manner and meaning*. Springer-Verlag New York, 2010.

DAVISON, A. *Historical Anthology of Music*. Harvard University Press, 1950.

DE LA MOTTE, D. *Contrapunto*. Barcelona: Idea books, 1998a.

_____. *Armonía*. Barcelona: Idea books, 1998b.

DIE ZAUBERFLÖTE - MOZART, W. A. – KV620. Leipzig/Dresden: Edition Peters, 1986.

DUNSBY, J.; WHITALL, A. *Music Analysis in theory and practice*. USA: Yale University Press, New Haven, 1988.

ECO, U. *Pensamento estrutural e pensamento serial*. (p.41-62) In: NATTIEZ, J-J. et al. *Semiologia da música*. Vega universidade, Lisboa, s.d.

_____. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: 2ª Edição. Editora Globo, 1989.

_____. *Quase a mesma coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Ed. Record, São Paulo, 2007.

ESCANDE, A. *Sor, Aguado, Carlevaro. Continuidades y rupturas*. Barry editorial, Buenos Aires, 2005.

ESCORZA, J. J.; ROBLES-CAHERO, J. A. La explicación para tocar la guitarra de Vargas Y Suzmán: Un tratado novohispano del siglo XVIII. *Revista Heterofonia*, vol. 17, Nº 4. México, 1984.

FERANDIERE, F. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, profesor de música en esta corte. Segunda edición, Madrid, en la imprenta de la viuda de Aznar. 1799. Ed. Fac-símile versão pdf, disponível em: <<http://purl.pt/16557>>

FERNÁNDEZ, A. C. *Federico Moretti (1769-1839): Vida y obra musical*. *Revista Nassarre* 25, 2009, 109-134. Disponível em: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/07carpintero.pdf>

FERNÁNDEZ, E. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones, 2000.

- FERNÁNDEZ, L. S. *Historia general de España y América*. vol. 10, 2. ed., Madrid: Ediciones Rialp, 1984.
- FÉTIS, F. J. *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1837. Verbete Sor, Ferdinand), Tomo VIII p.66. (Elibron Classics, 2006. Adamant Media Corp.) Disponível em :
<http://books.google.com/books?id=6YeFMCDQg-sC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Facsimile pdf >
- FRAGA, O. *Dez estudos de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: Data música, 2005.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- _____. *Estética de la música*. Madrid: Edición A. Machado Libros, 2001.
- FUENTES, J. F. *Luces y Sombras de la Ilustración Española* In: *Si no hubiera esclavos, no habría tiranos: proclamas, artículos y documentos de la Revolución española*. Museo Universal, Madrid: 1988.
- FUX, J. J. *Steps to Parnassus*. Translated and Edited by Ed. Alfred Mann. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944.
- GAINES, J. R. *Uma noite no palácio da razão: o encontro de Bach e Frederico, o Grande, na era do iluminismo*. Tradução Antônio Braga, Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- GÁSSER, L. (ed) *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.
- GEIRINGER, K. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- GIMENO, J. Dionísio Aguado (1784-1849) y la escuela de guitarra de 1820. *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, (45-62), 2007.
- GJERDINGEN, R. O. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GLOEDEN, E. *O Ressurgimento do violão no século XX*: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia, 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo.
- GOETHE, W. *A doutrina das cores*. Tradução Marco Giannotti. Nova Alexandria Editora, São Paulo, 1996.
- GREEN, D. M. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. University of Texas, Austin, 1993.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

- GRIMES, D. *Complete Giuliani Studies*. USA: Mel Bay Publications, 1995.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Editora Gradiva, 1994.
- GUERRA, R. *El barroco en la guitarra: ornamentación, estilo y técnica*. Habana, Cuba: Atril Ediciones Musicales 2001.
- GUIMARÃES, A. M. (Org.). *A Flauta Mágica*, W. A. Mozart e E. Schikaneder. Tradução Renato Icarahy. Relume-Dumará Editora. Rio de Janeiro: 1991.
- GUIN, E. Le. *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. University of California Press, 2006.
- GUINSBURG, J. (Org.) *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- HACKL, S. Mozart and the guitar (a contribution to the Mozart year). *Revista Soundboard*, Vol. 31, nº4. EUA, 2006.
- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1988.
- _____. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- HATTEN, R. S. *Interpreting musical gestures, topic, and tropes* (Mozart, Beethoven Schubert). Indiana University Press, USA, 2004.
- HEGEL G. W. F. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. 3.ed. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- HEPOKOSKI, J.; DARCY W. *Elements of Sonata Theory* (norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata). New York: Oxford University Press, 2006.
- HOBSBAWN, E. *A era das revoluções (1789-1848)*. Tradução Maria Teresa Lopes Teixeira Marcos Penchel. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.
- _____. *A Revolução Francesa*. Tradução Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra 1996.
- HUI, A. E. *Hearing Sound as Music: Psychophysical Studies of Sound, Sensation and the Music Culture of Germany, 1860-1910*. Los Angeles: University of California. p.88-9, 2008.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. 2.ed. brasileira. São Paulo: Editora Martins Fontes, Ed. Universidade de Brasília (UNB), 1989.
- JANK, H. ... E chorou amargamente... Figuras retórico-musicais e a expressão de extremo pesar, na “Johannes-Passion” de J.S. Bach.s.d., p.6. In: 17 Congresso da ANPPOM. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2007. v. 1. p. 011-14. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_H

Jank.pdf (acesso em 23/5/2012)

JEFFERY, B. *Mauro Giuliani: The complete works*, v. 39 Introduction and indexes. London: Tecla Editions, 1988.

_____. *Fernando Sor: Composer and Guitarrist*. 2ª ed. London: Tecla Editions and Brian Jeffery, 1994.

JEPPESSEN, K. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publication, 1970.

KANT, I. *Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”*. Tradução: Artur Morão (Portugal, s.d.) <http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf> - Acesso em 6/jun/2012. In *A paz perpétua e outros opúsculos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1995.

KOPP, D. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge University Press, USA: 2002, p.1-17.

KRISTELLER, P. *Tradição clássica e pensamento do renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995.

KUNZE, S. *Las operas de Mozart*. Tradução Ambrosio Berasain Villanueva. Madrid: Alianza Editorial. 1990.

LANDI, M. S. *Lições de contraponto segundo a arte explicada de André da S. Gomes*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade – UFC/UECE. Expressão Gráfica e Editora, 2006.

LANDON, H. C. *1791: o último ano de Mozart*. Tradução Newton Goldman, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

_____. (Org.). *Mozart – um compêndio: guia completo da música e da vida de W. A. Mozart*. Tradução de Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LANHAM, R. A. *A handlist of rhetorical terms*. University of California Press. USA, 1991.

LARUE, J. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LEIMER, K. *La moderna ejecución pianística*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

LLUCH, E. *Il Telemaco nell'isola di Calipso, Ferran Sor (1778-1839)*. Edicions Albert Moraleda, Catalunya, 1997.

LUCAS, M. I. *Interpretação e linguagem na música instrumental européia na segunda metade do século XVIII*. (Dissertação de Mestrado), FFLCH USP, 2005.

LUCAS, M. I. *Humor e agudeza nos quartetos de cordas Op. 33 de Joseph Haydn*. Editora São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

MAGNANI, S. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1996.

MANN, A. *The study of fugue*. New York: Dover publications, 1986.

MARÍN, M. Á. *Luigi Boccherini. Semblanzas de compositores españoles* (Revista electrónica. Disponível em website <<http://www.march.es>>. Acesso em jan. 2011.

MARLAT, B. *Fernando Sor et la lutherie de guitare de son temps: une étude organologique*, p.551. In: Gásser, L. *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.

MARTINS, J. E. *Transcrição musical: categoria perenemente revisitada*, in Crônicas de um observador: acúmulos da escuta e do olhar (vol.III). São Paulo: Pax & Spes, 2011.

MASSIN, J.; MASSIN, B. *História da música ocidental*. Tradução: Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind; Maria Tereza Resende Costa. Rio Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

MATTÉI, J. F. *Pitágoras e os pitagóricos*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Paulus, São Paulo: 2000.

MATTINGLY, S. Franz Schubert's chamber music with guitar (a study of the guitar's role in Biedermeier Viena). *Revista Soundboard*, Vol. 33, N. 1-2. EUA, 2007;

MENESES, U. B. de. *Os paradoxos da memória*, p.13-33 In: Danilo S. Miranda (Org). *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. Ed. Sesc. São Paulo, 2007.

MICHELI, L. Mauro Giuliani's guitar technique & Early Nineteenth-century pedagogy. *Guitar Forum 2*, (p.45-69), UK, 2003.

MONELLE, R. *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*. USA: Indiana University Press, 2006.

MUÑOZ, R. *Fernando Sors*. Francisco A. Colombro. Buenos Aires, 1965.

NEUBAUER, J. *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor Dis. S. A., 1992.

NISKIER, A. *Filosofia da Educação*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

NOGUERO, M. L. C. *L'obra per a teclat d'Anselm Viola (1738-1798)*. Recerca. *Revista Musicológica XIII*, 1998, p.147-163.

OLCINA, E. *Fernando Sor como democrata revolucionário: trasfondo político de sus canciones patrióticas*, p.73-80. In: GÁSSER, L. (ed) *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.

OPHEE, M. *Fernando Sor and The Russians*. *Revista Soundboard*, v.32, n. 3-4. EUA, 2007.

PERSICHETTI, V. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PIRIS, B. *Fernando Sor Une Guitarre à L'orée du Romantisme*. Paris: Éditions Aubier,

1989.

PISTON, W. *Orquestración*. Madrid: Ed. Real musical, 1984.

_____. *Counterpoint*. London: Victor Gollancz Ltd, 1987.

_____. *Contrapunto*. Tradução Juan Luis Milan Amat. Barcelona: Editorial Labor, 1992;

PRAT, D. *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Romero y Fernandez, 1934.

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

RATNER, L. G. *Classic Music: Expression, Form and Stile*. USA: Schirmer books, 1980.

REGER, M. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Tradução Ramón Barce. Madrid: Ed. Real Musical, 1978.

RETI, R. *The thematic process in music*. Greenwood Press. Mcmillan Publishing CO, Inc. New York, 1978.

REUTHER, T. Classical sonatas for guitar: an interview with Anthony L. Glise. *Revista Soundboard*, Vol. 25, n. 4. EUA, 1999;

RINGER, A. L. *The chasse as a Musical Topic of the 18th Centutry*. Journal of the American Musicological Society, vol. 6, n. 2 (1953) p.148-59.

RIOJA, E. (Coord.) *La guitarra en la historia*, v.8, Córdoba: Ediciones de la Posada, Instituto Internacional de la Guitarra 1997, p.13-27.

RÓNAI, L. *Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do Barroco ao século XX..* Rio de Janeiro: Topbooks editora, 2008.

ROSEN, C. *Formas de sonata*. Editorial Labor, Barcelona, 1994;

_____. *El Estilo Clásico*. 5ª ed. Madrid: Alianza Musica, 1996.

_____. *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Editora Schwartz, 1989.

ROUSSEAU, J.-J. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROWSE, A. L. *The story of Britain*, Tiger books international plc. London: 1993. p.111

RUSSEL, C. H. *Spain in the Enlightnment*. In: Neal Zaslaw (Ed.). *The Classical Era*, New Jersey: Prentice Hall Inc, 1989, p.350-65

RUWET, N. et al. In: NATTIEZ, J-J. et al. *Semiologia da música*. Vega universidade, Lisboa, s.d.

SALAZAR, A. *La música en la sociedad europea hasta fines del siglo XVIII*. Libro II. Alianza editorial, Madrid, 1983.

- SALDONI, B. *Reseña historica de la Escolania o Colegio de musica de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy dia; con un catálogo*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1856. Versão pdf disponível em: <<http://books.google.es>>
- SALVAT Editores (Org.). *História da arte*, Rio de Janeiro, São Paulo: Salvat Editores. V.8-1 e 8-4, 1978.
- SASSER, W. G. *The guitar works of Fernando Sor*. The University of North Carolina, Ph.D., USA, 1960.
- SCHAFER, R. M. A. *Afinação do mundo*. Trad. Marisa T. Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1997.
- SCHAPIRO, M. *Estilo*. Tradução: Martha Scheinker. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.
- SCHENKER, H. *Counterpoint*. Book 1 & 2. New York: Musicalia Press Schirmer Books, 2001.
- SCHILLING, V. *Goya e a Espanha de sua época. Caderno de História*. nº 32, Memorial do Rio Grande do Sul, 1989.
- SCHOENBERG, A. *Modelos para estudantes de composición*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943.
- _____. *El estilo y La Idea*. Trad. Juan J. Esteve; Madrid: Taurus Ediciones, 1963.
- _____. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1970.
- _____. *Tratado de Armonía*. Tradução de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- _____. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1977.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. – São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. *Exercícios preliminares de contraponto*, trad. E. Seincman, São Paulo: Editora Via Lettera, 2001.
- SCHUMANN, R. *Piano Quartet Op.47 Eb major*. n. 77. Edition Ernst Eulenburg, Ltd. England.
- SOLOMON, J. W. Found in translation: de-sublimation and spatialization in guitar transcriptions. *Revista Soundboard*, Vol. 33, n. 3-4. EUA, 2007.
- SOR, F. *Method for the Spanish Guitar*. Translated from the original by A. Merrick. New York: Da Capo Press, 1971.
- _____. *Seguidillas, for voice and guitar or piano*. London: Tecla Editions, 1976.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução: Maria C. Q. de Moraes Pinto e Maria Helena R. da Cunha. São Paulo: Cultrix, Edusp,

1983.

SOUSA, E. de. Arte e Escatologia. In: *Dionísio em Creta e outros ensaios*, Livraria Duas Cidades, São Paulo: 1973.

SOUSA, E. de. *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília (UnB). 1988

SOUZA, R. C. *A Lógica do Pensamento Musical*. In: Beatriz Senoi Ilari. (Org.). *Em Busca da Mente Musical*. 1 ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2005, v. 1, p. 113-144.

SOUZA, R. E. de. *Introdução à cosmologia*. São Paulo: Edusp, 2004.

SPARKS, P. *The guitar variations of Fernando Sor*. In: GÁSSER, L. *Estudios sobre Fernando Sor- Sor Studies*. Madrid: ICCMU, 2010.

_____. (1997) *Guitar Performance in the Nineteenth Centuries and Twentieth Centuries*. IN: *Performance Practice Review*: Vol. 10: nº 1, Article 7. Disponível em: <<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol10/iss1/7>> Acesso em 3/5/2012

SPARKS, P.; Tyler. J. *The guitar and its music: from the renaissance to the classical era*, New York: Oxford University Press, 2002.

SPARR, K. An Unknown French Song by Fernando Sor. *Revista Soundboard*. vol. 27, n. 1, 1995, p. 39-43.

STEBLIN, R. K. *A history of key characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press, 1996.

STEVENSON, R. Las relaciones mundiales ibericas de Haydn. *Revista Heterofonia*. n. 92, México: 1986.

SUBIRÁ, J. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

TORRANO, J. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3ª ed., São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

TOVEY, D. F. *A companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Bar-to-bar Analysis)*. The Associated board of the R.A.M and the R.C.M. London, 1931.

TURNBULL, H. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Connecticut: The Bold Strummer, 1991, p.60 e 143.

TYLER, J. *The early guitar (a history and handbook)*. London: Oxford University Press, 1980.

VALCÁRCEL, A. *Ética contra estética*. Tradução Newton Cunha. Sesc São Paulo: Editora Perspectiva: 2005.

VALOIS, P. *Les guitaristes français entre 1770 et 1830: pratiques d'exécution et catalogue*

des méthodes. Faculté de musique Université Laval – Quebec - Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de doctorat en Musique pour l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.) 2009.

WADE, G. *A concise history of classic guitar*. USA: Mel Bay Publications, 2001.

WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Trad. Silvia Villegas. México: Fondo de cultura econômica, 2011.

WEBERN, A. *O caminho para a música nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Partituras

[DIE] ZAUBERFLOTE. Full Score Bonn: N. Simrock, [1814?]. Loeb Music: Merritt Room Mus. 745.1.665.5. 745.1.665.5. Harvard University - Eda Kuhn Loeb Music Library / Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791. Versão PDF Disponível em: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/2573661?op=n&n=1&index=6.0&s=4&printThumbnails=no>

JEFFERY, B. *Fernando Sor: The Complete Works for Guitar*. v.1-4. Ed. Fac-simile. London: Tecla Editions, 1995-6.

KLOE, J. de; OPHEE, M. *Fernando Sor: music for voice & guitar, a collected edition*. Chanterelle Verlag, Germany: 2005.

MOZART, W. A. *Die Zauberflöte* – KV620. Leipzig/Dresden: Edition Peters, 1986.

_____. *La Flûte Enchantée*. Paris: Huegel & Fils (Réduction au piano D' apres la partition D' orchestre) Par M. Hector Salomon, Transcrites par G. Mathias. *Réquiem*. in full score K.626, D Minor. Latin Réquiem. Dover Publications – NY, 1987;

OPHEE, M.; SAVINO, R. *Fernando Sor: The Complete Studies for Guitar*. Chanterelle Verlag, USA, 1996/7.

RIEMENSCHNEIDER, A. Bach, 317 Harmonized chorales and 69 chorale melodies. G. Schirmer, New York/London: Ed. 1679. 1941

Filme e discografia

BARRUECO, M. *Mozart & Sor*. Compact Disc. EMI Classics, 66578, 1997.

BERGMAN, I. *Mozarts Trollflöjten*. Suécia, 1975.

DAVIS, S.C. *Wolfgang Amadeus Mozart, Die Zauberflöte*. Staatskapelle Dresden Orchestra. Dresden: Philips CD, 3 411 459-2 Total: 160:16', 1984.

DIE ZAUBERFLÖTE. Rundfunkchor Leipzig StaatsKapelle Dresden, sob regência de Sir Colin Davis. Philips, West Germany, 411.459-2, 1994.

ESCARPA, M. *Fernando Sor. Guitar collection. 6 Aires, Op.19*. Newmarket Canadá: Compact Disc Naxos International, 1995.

SOR, F. *Ariette Italiane, Seguidillas & Variaciones*. (Compact Disc) Intérpretes: Montserrat Figueras & José Miguel Moreno. Auvidis-Astrée E8730. France, 1991.

_____. *Il Telêmaco nell'isola di Calipso (Ópera)*. (Compact Disc). Edicions Albert Moraleda. Catalunya, 1997.

_____. *La obra para fortepiano*. (Compact Disc). Intérprete: ROGER, J. M. Cantus (C9618), Madrid, 1997.

_____. *Guitar Music* (Compact Disc). Guitar Collection Vários intérpretes. Newmarket Canadá, Naxos International. 1994-2008.

_____. *Goyesca, Seguidillas Bolerias. Laberintos Ingeniosos*. (Compact Disc). Intérprete: Xavier Diaz-Latorre. P & C ZZT080201. Áustria, 2008.

_____. *Overtures & Simfonies*, Orquestra de Cadaqués, Sir Neville Marriner. Tritó, abril, 2009.

Dicionários

APPLE, W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 2004.

HOUAISS. Dicionário eletrônico da língua portuguesa, v.1.05, 2002.

AURÉLIO. Novo dicionário Aurélio eletrônico v. 5.0 – Editora Positivo, 2004;

DICIONÁRIO *LANGENSCHIEDTS Grobes Schulwörterbuch*. Deutsch-English II, 1977, Langenscheidt KG, Berlin und München.

- GROVE MUSIC ONLINE. The Oxford dictionary of music, 2007-2012. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_gmo
- GROVE The new Grove's dictionary of music and musicians. 2ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, Vol. 24. 2001.
- HIDALGO, D. *Diccionario general de bibliografía española* (1862). Disponível em: <http://books.google.com.br/>.
- MICHAELIS Dicionário Eletrônico v.5.0, DTS Software, 1998.
- NEUFELDT, V.: GURALNIK, D.B. (Ed) *Dicionário Webster's New World College Dictionary*. 3rd ed. Ohio: Macmillan. 1997.
- RANDEL, D. (Ed.) *Diccionario Harvard de música* – version española de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- ROOM, A. *Dictionary of Pseudonyms: 13,000 Assumed Names and Their Origins*. McFarland & Co., Inc., Publishers. North Carolina, 2010.
- SANTOS, M. F. dos. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. v.1-4, 3^a ed. São Paulo: Editora Matese, 1965.

APÊNDICE - CRONOLOGIA DE FERNANDO SOR⁴²⁹

Fatos históricos correlatos e contemporâneos

VIDA E OBRA DE SOR, FATOS MAIS IMPORTANTES	FATOS HISTÓRICOS, COMPOSITORES E OBRAS
<u>PRIMEIRA FASE – ESPANHA</u>	
<u>1778-1813</u>	
Os bisavós paternos de Fernando Sor viviam, por volta de 1724, em um povoado francês chamado Gajan, nos Pirineus / Seus avós paternos viveram em Barcelona por volta de 1747 e a família tinha contatos com a colônia francesa e estamentos militares na Espanha / Os avós maternos se casaram por volta de 1745 em Barcelona / Os pais de Fernando Sor, Joan e Isabel casaram-se em 1776 em Barcelona (Artigas In: Gásser, 2010, p.55-59)	As últimas décadas do século XVIII vêem surgir no gênero dramático o [estilo] cômico, como a ópera <i>buffa</i> italiana, a ópera cômica francesa e o <i>Singspiel</i> alemão (Chailley, 1991, p.267). / O rei espanhol Carlos III (sucessor de Fernando VI), rei de Nápoles antes de ocupar o trono espanhol,⁴³⁰ expulsou (1767) os jesuítas da Espanha e este fato modificou drasticamente a posição ocupada pela música nas universidades espanholas e na sociedade. (RUSSEL, 1989, p.350-65) / Publicado em 1776 o método de Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán, <i>La Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado y haciendo la parte del baxo</i>. (Escorza e Robles, 1984, p.5-42.) Neste mesmo período (1773-6) apareceram as primeiras e mais completas versões manuscritas do método na cidade de Cádiz (Espanha)⁴³¹ / A

⁴²⁹ A divisão das fases cronológicas da vida de Sor obedece a disposição proposta por Brian Jeffery em seu *Fernando Sor, composer and guitarist* (1994).

⁴³⁰ FERNÁNDEZ, 2009, p. 109-134

⁴³¹ *La Explicación de la guitarra* (1776), de Juan Antonio de Vargas y Guzmán é significativa para o instrumento, tendo sido publicada pela primeira vez na colônia espanhola de Veracruz, atual México. O método do professor e guitarrista Vargas é parte importante do processo que desembocou, no início do século XIX, na guitarra de seis ordens (Rioja, 1997, p.13-27).

*1778 – a 13 de fevereiro nasce em Barcelona Fernando Joseph Macario Sor. Segundo Gásser, 2010, p.16-19 - Sor é a verdadeira grafia de seu nome (e não Sors ou Sorts) e que consta do certificado de batismo na Catedral de Barcelona; filho de Joan Sors e Isabel Sors y Montadas⁴³³. Conforme Gásser, Fernando Sor tem origem francesa por parte de pai. Para verificar a árvore genealógica da família, consulte Jeffery, 1994, p.2 e/ou a mais atualizada em Gásser, 2010, p.19 e p.55-61.

Encyclopédie iluminista de Diderot e d'Alembert havia sido publicada entre os anos de 1751-1777 / Os EUA, em 1776, já haviam formulado a maçônica Declaração de Independência (Landon, 1991, p.135) e as colônias latino-americanas estavam em franco processo de ruptura das matrizes europeias.⁴³² / A década de 1770-80 é marcada pelo surgimento do movimento literário alemão *Sturm und Drang*. É Publicada em 1776 uma obra de Maximilian Klinger, cujo título deu nome ao movimento.

Morre em Paris o pensador francês Jean-Jacques Rousseau, autor do *Diccionario de música* (1767) e mentor intelectual do cultivo de obras no modo menor em oposição ao maior, que vai consolidar a estética do *Sturm und Drang* (Massin, 1997, p.541). / Morre em Paris Voltaire, escritor e pensador francês / Nasce José F. de San Martin, general argentino que participou do processo de independência da Argentina e que além de lutar em frentes de batalha, foi aluno de F. Sor (Muñoz, 1965, p.45-8) / Fernando VI é rei de Espanha e descendente da dinastia dos Bourbons. Mantendo a conduta de seu antecessor, Fernando VI foi um amante da música e das artes. Em seu reinado (1746-59) foram restituídas obras destruídas por um incêndio ocorrido na biblioteta da Capela Real. Dentre os músicos atuantes em sua corte estavam D. Scarlatti e o cantor Farinelli (Russel, 1989, p.350-65) / A França entra na Guerra de Independência dos EUA / Mozart viaja a Paris onde se estabelece por seis meses e ali compõe a *Sinfonia N° 31 K 297* (Paris) / Beethoven tem oito anos / Nasce o compositor,

⁴³² As Américas do Norte e Sul (Latina). A Europa representa já neste momento histórico um velho mundo em guerra (Hobsbawm, 1977). Esta época coincide com a fixação gradual do estilo clássico na música e as gerações dos últimos compositores e teóricos representantes do estilo barroco desaparecem progressivamente durante a década de 1780.

⁴³³ Sobre o nome Sor, ARTIGAS, Josep M^a Mangado in Gásser (2010, p.16-19) faz um estudo da disparidade ortográfica entre vários autores - primeiramente notada por B. Saldoni - remetendo-se inclusive à grafia catalã.

1779 – Sor está com 1 ano.

1780 – Sor está com 2 anos. Conforme Jeffery (1994, p.16) seu pai (um guitarrista amador) tinha em casa guitarras de cinco e seis ordens (cordas duplas).

pianista e pedagogo Johann N. Hummel (discípulo de Mozart e Haydn) ⁴³⁴/ Nasce Sigismund Neukomm, compositor e discípulo de J. Haydn / Início das atividades de edição musical pela Artaria Editores das obras de Haydn em Viena. O comércio dos editores desenvolve-se a passos largos também em Paris e Londres/ A querela entre Gluck e o compositor italiano Niccolò Piccinni está no auge. A disputa reflete duas concepções sobre as relações entre música e poesia. ⁴³⁵ / Nasce na Espanha o futuro general José Francisco de San Martín y Matorras, libertador da Argentina, que com Simon Bolívar vai libertar a Venezuela. San Martín era maçom, aluno e amigo de Fernando Sor (Piris, 1998, p.76). / Nasce em Nápoles F. Gaétan Pacini que se tornou também editor de Fernando Sor em Paris na década de 1830.

Gluck estreia a ópera *Iphigénie en Tauride* em Paris (querela com Piccinni) / Morre o musicólogo e teórico Johann G. Sulzer / L. Boccherini (radicado na Espanha) escreve os *Quintetos* op.27-29 / Beethoven tem aulas com Salieri

A década de 1780 inaugura um período de ebulição intelectual, ideológica, industrial e de efervescente preparação da Revolução Francesa. / Estreia a ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck em Barcelona / Beethoven tem aulas de composição com C. Gottlob Neefe que lhe apresenta o *Das Wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach (Cooper, 1996, p.101-6) / Na Espanha, o compositor Antonio Bellestero publica sua

⁴³⁴ Hummel (1778-1837) foi aluno de Mozart e amigo da família, chegando a morar com eles em Viena. Foi também aluno de Albrechtsberger e J. Haydn. (Landon, 1996, p.57). Conforme Piris (1998, p.55-6), F. Sor conheceu Hummel em Londres, em um concerto na Sociedade Filarmônica.

⁴³⁵ Um desdobramento da *Querelle des Bouffons*, da tensão entre o gosto austero e aristocrático da estética francesa e a flexível e mais espontânea estética italiana (Fubini, 1988, p.179-183). Para Enrico Fubini (idem, p.233-39) a querela entre C. W. Gluck (1714-1787) e o compositor italiano N. Piccinni (1728-1800) além de ser a última desse embate histórico preconiza - com a vitória de Gluck, valorizada pelos ideais iluministas, como “único e verdadeiro protagonista” - o elemento conciliador e ilustrado antes do romantismo do “ideal de uma música universal”.

1781 – Sor está com 3 anos.

Obra para guitarra de seis ordenes (Tyler, 1980, p.55) / Juan Carlos Amat republicado na Espanha, *Guitarra española y vandola de cinco ordenes y de cuatro* (Tyler, idem, p.135) / Jean Benjamin La Borde, compositor francês, guilhotinado em 1794, publica em Paris o *Essai sur la musique* / Na Inglaterra é construída a primeira ponte de ferro do mundo (*Ironbridge Shropshire*). / Morre a Imperatriz Maria Tereza da Áustria / Morre o esteta e pensador francês Charles Batteux, autor de *Les beaux arts réduits en même principe* (1746).

Estreia em Veneza a ópera Giulio Sabino do compositor italiano Giuseppe Sarti / Pierre Joseph Baillon (guitarrista, cantor e professor) publica em Paris *Nouvelle Méthode de Guitare selon le système des meilleurs auteurs* (um método para guitarra de cinco ordens)⁴³⁶. Baillon, antecipando-se a F. Moretti, parece ter sido o primeiro a escrever música para violão de maneira que se pudesse distinguir "el bajo de las otras partes" (Gimeno, 2007, p.53) / Baillon publica em Paris *Les folies d'Espagnes* para guitarra de cinco ordens e violino / Mozart estreia a ópera *Idomeneo* em Munique / Schiller escreve *Os Salteadores* / Nasce o guitarrista italiano virtuose e compositor Mauro Giuliani⁴³⁷ / Nasce o compositor, editor e guitarrista Anton Diabelli / Mozart encontra-se com Gluck em Viena (Landon, 1996, p.137) / Paisiello estreia *La Serva Padrona* / Mozart e Muzio Clementi confrontam-se ao piano na presença de José II da Áustria (Landon, 1996, p.30) / José II decreta o fim da escravidão / Kant publica *Crítica da razão pura*

⁴³⁶ Coexistem na Espanha e França, aproximadamente no período 1778 a 1800, métodos para guitarra de cinco e seis ordens. (Cf. PIRIS, 1989, p.34 e TYLER, 1980, p.134-7).

⁴³⁷ Contemporâneo de F. Sor, Giuliani, legou de mais de 150 opus, viveu em Viena sendo amigo de Hummel, Moscheles e Beethoven, além de outros músicos vienenses da época. Giuliani atuou provavelmente como violoncelista na estreia da Sétima Sinfonia de Beethoven. (GIULIANI, 1988)

1782 – Sor está com 4 anos.

É promulgado pela Inquisição e o Santo Ofício espanhóis o édito que permite traduções da Bíblia em vernáculo (Fernández, 1984, p.602) / Bocherini *Sinfonias* op.35 / É publicado em Viena os *Quartetos de cordas* Op. 33 de Joseph Haydn / Morre J. C. Bach, filho mais novo de J. S. Bach / Nasce o compositor e violinista e guitarrista italiano Niccolò Paganini / Descoberta da lâmpada a vapor / Morre o compositor e teórico austríaco Joseph Riepel / Nasce o compositor francês Daniel F. E. Auber / Morre o escritor italiano e libretista de ópera Pietro Metastasio. / Nasce o compositor e pianista irlandês John Field (admirado por Sor) / O Papa Pio VI visita a Áustria e José II determina a supervisão do clero pelo estado

1783 – Sor está com 5 anos e começa a estudar violino com Josep Prats ⁴³⁸ e como autodidata estuda guitarra de cinco cordas duplas (cinco *ordenes*) (Muñoz, 1965, p.13) ⁴³⁹. Conforme Gásser (2010, p.21) nesta idade Fernando escreveu de memória um trio da ópera *Giulio Sabino* do compositor italiano Pasquale Anfossi, podendo ser considerado uma criança prodígio. / Sor imitava o estilo “*et les gestes du chanteur*” do *bel canto* da ópera italiana, fortemente presente na vida cultural de Barcelona ⁴⁴⁰ (A. Ledhuy & H. Bertini apud Piris, 1989, p.13)

Estreia em Barcelona a ópera *Giulio Sabino* de Pasquale Anfossi / Morre o destacado compositor do Barroco espanhol Antonio Soler (1729-1783), autor do tratado *Llave de la Modulación*, possivelmente estudado por Sor (Piris, 1998). Soler estudou com D. Scarlatti em Madrid (com suas catedrais e monastérios, considerada desde o início do século XVIII o centro da vida cultural espanhola) e era conhecido como “el diablo hecho Fraile” / Morre o compositor e teórico alemão, colaborador da Enciclopédia, Johann P. Kirnberger / C. P. E. Bach convence o editor Breitkopf a publicar o conjunto completo de corais harmonizados (371) por seu pai J. S. Bach ⁴⁴¹ / Morre o matemático francês e enciclopedista Jean Le Rond d’Alembert / Fim da Guerra de Secessão dos EUA. / Espanha assina o Tratado de Versalhes com

⁴³⁸ Prats era padre e primeiro violino da capela de música da Catedral de Barcelona (GÁSSER, 2010, p.22). O violino e o órgão foram posteriormente instrumentos de estudo e trabalho de Sor em Montserrat. Nos últimos anos do século XVIII Sor compôs um *Concierto para violín y orquesta* em sol mayor. (GÁSSER, idem, p.239-50)

⁴³⁹ Conforme Jeffery (1994, p.6) a 6ª corda só foi acrescentada à guitarra em fins do século XVIII, por volta de 1799.

⁴⁴⁰ A tradição do *bel canto* encontrou na Espanha um campo fértil para o sucesso desde a vinda à Madrid do cantor castrato Farinelli, aluno de Porpora. (PIRIS, 1989, p.13).

⁴⁴¹ Os corais foram então editados em quatro partes, divididos entre os anos de 1784-85-86 e 87 (RIEMENSCHNEIDER, 1941, p. viii-ix).

1784 – Sor está com 6 anos e demonstra notáveis qualidades musicais. Conforme Gásser (2010, p.59), o acesso que Fernando pôde ter, anos mais tarde, ao fechado círculo da nobreza espanhola, especialmente à casa e duquesa de Alba, se deve às relações sociais travadas por seu pai Joan Sor (cantor amador e amante da guitarra, “um bom músico” – (Jeffery, 1994, p.3 e p.118) em fins deste ano, quando da residência da duquesa e seu séquito durante mais de seis meses em Barcelona.

França, EUA e Inglaterra. / Nessa época o pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828) pinta um quadro do Duque de Alba (falecido em 1796) sentado junto a um piano, com um violino: - “*El duque lleva en su mano un cuaderno oblongo de música con el siguiente título Cuatro Canc.s con Acompto de Fortep.o [sic] del Sr. Haydn.*” Assim como os quartetos de cordas de Haydn, adquiridos em 1783 pelo Duque, provavelmente estas quatro canções estão também perdidas, adormecidas entre os arquivos da Casa de Alba ou desapareceram para sempre nos incêndios de 1795, a menos que cópias tenham sido preservadas pelo editor ou compositor.⁴⁴² / Nasce o escritor francês Stendhal / O jesuíta espanhol Esteban Arteaga publica *Le rivoluzione del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, obra que vai influenciar Gluck em sua reforma da ópera. (Subirá, 1945) / Grétry estreia sua ópera-balé *La caravane du Caire*

Nasce o crítico musical François-Joseph Fétis / Mozart é admitido oficialmente pela maçonaria e estabelece um catálogo de suas obras, precisando-lhes as datas. (Massin, p.517) / Morre C. P. E. Bach / Morre W. F. Bach / Grétry, *Ricardo Coração de Leão* / Morre o Pde. Giovanni Battista Martini, monje franciscano, professor de contraponto e reverenciado por Mozart (Landon, 1996, p.59) / Nasce em Madri o guitarrista, compositor e amigo de Sor, Dionísio Aguado⁴⁴³ / Morre o pintor, esteta e enciclopedista Denis Diderot / Nasce o compositor e violinista alemão Ludwig Spohr / Morre o

⁴⁴² Conforme Stevenson (1986, p.22-4), o Duque de Alba era aficionado pelos quartetos de cordas de Joseph Haydn. O Ducado de Osuna na Espanha chegou a possuir uma famosa biblioteca musical por volta de 1798 na qual constavam não apenas obras de J. Haydn, mas de Boccherini, Pleyel e Michael Haydn (idem). As compras eram encomendadas em Esterházy, dentre outros, pelos editores Artaria.

Fernando Sor esteve sob o mecenato e proteção da Duquesa de Alba, por volta de 1800 em Madri.

⁴⁴³ Dionísio Aguado, (1784-1849) aluno de padre Basílio na Espanha, passou a residir em Paris entre os anos de 1826-7 hospedando-se no mesmo hotel onde Fernando Sor viria a se estabelecer. Ambos os guitarristas engrossavam a fila de afrancesados residentes na França. (GIMENO, 2007, p.47).

1785 – Sor está com 7 anos. Nasce seu irmão Carlos Maria Caetano Ignaci Sors (também compositor e violonista), a quem Fernando dedicou suas *Variações sobre um tema de Mozart* Op. 9.

1786 – Sor está com 8 anos. O primeiro professor de música e violino de Sor, Josep Prats (citado em 1783), realizava frequentemente em sua casa concertos aos quais chamava Academias de Música. Dessas *academias* participavam músicos locais, membros das companhias de ópera e músicos estrangeiros. Quando jovem Sor atuou como

cravista espanhol Manuel Blasco de Nebra, organista da Catedral de Sevilha / Publicado na Prússia o ensaio “O que é o Iluminismo” (*Was ist Aufklärung?*) de I. Kant.

Invenção do tear mecânico / Nasce na França o *luthier* de guitarras René F. Lacôte, elogiado por Sor pela qualidade de seus instrumentos (Camargo, 2005, p.11) ⁴⁴⁴ / Mozart, Seis Quartetos Haydn (K.465, Dissonâncias). Mozart e seu pai Leopold são formalmente aceitos pela maçonaria em Viena (Landon, 1996, p.34) / Joseph Haydn é iniciado na Ordem maçônica de Viena. Meses depois o Imperador José II emite decreto limitando os poderes da maçonaria na Áustria (Landon, 1990, p.137-8) / Morre o guitarrista e editor francês Pierre Baillon / Publicado em Paris *De la musique considerée en elle-même* de J. J. Chabanon / O compositor Vincenzo Manfredini (1737-1799) publica uma análise crítica do livro *Le rivoluzione del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* de Esteban de Arteaga (fonte: *Oxford music online*, verbete Manfredini, Vincenzo)

Francesco Alberti publica em Paris o seu *Nouvelle méthode* para guitarra de cinco ordens / Mozart, *Bodas de Fígaro* em Viena / Haydn, Sinfonias Parisienses e Cantata Fúnebre *Trauermusik* para o funeral de Frederico, o Grande (Salazar, 1983, p.331). / Nasce Carl Maria von Weber, compositor e guitarrista / Morre o compositor de óperas Antônio Sacchini / Luigi Boccherini torna-se diretor da orquestra

---

⁴⁴⁴ Além de Lacôte, Sor cita em seu Método, editado em Paris (1830, p.9), diversos construtores de guitarras de sua preferência, como as de Alonzo de Madrid, Pagès e Benediz de Cádiz, Joseph Martinez (nascido em torno de 1772, “maestro guitarrero”, *luthier* considerado favorito de Sor) e Manuel Martinez (1774-?), ambos da cidade de Málaga. Durante sua estadia nessa cidade - particularmente admirável na arte da construção de guitarras - nos anos de 1802-3, F. Sor teve contato com conceituados construtores da escola malagense. (Cf. RIOJA in: Gásser, 2010, p.553-66). Rioja (idem) cita também os construtores malagenhos Fernando Rada (1785-?) aluno de Manuel Martínez e Salvador Ramírez (1802-?)

guitarrista nestes encontros. (Gässer, 2010, p.22)

1787 – Sor está com 9 anos. – A família Sor vive de aluguel em Barcelona e passa por precária situação financeira. (Gässer, 2010, p.21) /

1788 – Sor está com 10 anos e faz sua primeira comunhão. Diversas publicações para guitarra de cinco e seis ordens entre este ano e 1806 aparecem em Barcelona e Sor teria tido oportunidade de conhecê-las

ducal de Osuna (Espanha) e lá estreia sua única *zarzuela*⁴⁴⁵ *La Clementina*. / Conforme Subirá (1945, p.121-3) aproximadamente desta data até 1810 configura-se o auge da grande influência da ópera italiana na Espanha, tanto em Madri quanto em Barcelona, cidades que cultivaram amplamente este gênero. / Atuava neste período na corte de Viena o compositor Martin y Soler (1754-1806) – importante operista e cravista espanhol, audacioso harmonista e admirado por Mozart⁴⁴⁶ / Os compositores operistas D. Cimarosa, G. Paisiello, Sarti, Paer, Salieri, Pergolesi, Gassman e Piccinni têm suas óperas representadas na Espanha / Morre Frederico o Grande, Frederico Guilherme II assume o reinado na Prússia

Promulgada a Constituição dos Estados Unidos da América/ Morre o compositor Christoph W. Gluck / Decreto de José II da Áustria proíbe o trabalho infantil para crianças menores de nove anos / É abolida na Áustria a pena de morte / Morre o compositor da escola de Mannheim Franz Xaver Richter/ Mozart estreia *Don Giovanni* / Morre o compositor e professor de violino Leopold Mozart, autor do *Versuch einer gründlichen Violinschule* / Beethoven visita Viena a fim de estudar com W. A. Mozart / Invenção do navio a vapor / Nasce o físico alemão G. S. Ohm /

Morre o rei Carlos III da Espanha, sucedido por Carlos IV (reinará de 1788-1808) que vê prosperar a ópera italiana como espetáculo público⁴⁴⁷ (Subirá, 1953, p.441) / Nasce Byron, destacado poeta inglês

⁴⁴⁵ A *Zarzuela* é uma expressão estética da arte cenográfica nacional da Espanha, assim como é o *Singspiel* para a Alemanha e a *Opéra comique* para a França (SUBIRÁ, 1945).

⁴⁴⁶ Para Subirá (1953, p.467) Vicente Martin y Soler foi também influenciado pela música para cravo do compositor italiano Domenico Scarlatti. Após atuar como professor em Lisboa, Scarlatti fixou-se na Espanha onde viveu durante 30 anos prestando serviços para a corte espanhola na casa ducal de Alba.

⁴⁴⁷ Predomínio da música vocal italiana com compositores como A. Scarlatti, Albinoni, Montanari e G. Battista Bononcini. (Subirá, 1983, p.443)

e praticá-las. Dentre as publicações, muitas eram adaptações para guitarra de trios e minuetos de Haydn, rondós de Ignaz Pleyel além de composições, exercícios e contradanças de Fernando Ferandiere, Antonio Ballester, além do guitarrista português Antônio de Abreu, dentre outros. / Foi confeccionada em Madrid uma reedição do tratado para guitarra barroca de Gaspar Sanz (1674) (Gässer, 2010, p.26).

1789 – Sor está com 11 anos. Nessa época o violino era seu principal instrumento (Gässer, 2010, p.239)

do Romantismo / O compositor italiano Luigi Cherubini⁴⁴⁸ (1760-1842, aluno de Giuseppe Sarti) radica-se em Paris e escreve sua primeira ópera francesa: *Démophon* / Estreia em Barcelona *La caccia d'Enrico IV* do compositor italiano Antonio Tozzi / Exilados franceses, já neste ano que antecede a revolução começam a chegar à Espanha. Alguns monges refugiados são acolhidos pelo Monastério beneditino de Montserrat (976 d.c) – Cataluña, onde Fernando Sor virá a estudar.⁴⁴⁹ / Morre Carl Philipp Emanuel Bach / O musicólogo J. Nikolaus Forkel, *História geral da música*, um estudo sistemático das relações entre música e linguagem (retórica) no século XVIII (Lucas, 2008, p.11) / O matemático francês J. Lagrange publica *Mécanique analytique* / François Guillaume Ducray-Duminil publica em Paris a *Tableau synoptique ou nouvelle méthode de guitare* / Kant, *Crítica da Razão Prática* / Manfredini publica o seu *Difesa della Musica Moderna*

Queda da Bastilha em Paris (prisão estatal e símbolo do Antigo Regime) / Emmanuel Schikaneder (1751-1812), ator, empresário, libretista colaborador e amigo de Mozart em *A Flauta Mágica* exerce o cargo de diretor do Theater auf der Wieden em Viena (Landon, 1990, p.126-7) / Nasce Louis Daguerre, um dos pioneiros da técnica fotográfica / Grande parte do clero francês refugia-se na Espanha

⁴⁴⁸ Cherubini foi membro do Instituto Francês e professor de composição (1816) e diretor do Conservatório de Música de Paris (1822), autor de um Tratado de Contraponto e Fuga (Paris, 1833). (CHERUBINI, 1854)

⁴⁴⁹ “Na época da Revolução grande parte do clero francês imigrou para a Espanha e dois monges beneditinos de Saint-Maur foram incorporados à comunidade de Montserrat. [...] O padre Viola me recomendou a esses músicos franceses, tocando-me magníficas fugas compostas de Charpentier [Marc-Antoine Charpentier (1643 - 1704)] e Sejan, Navarre, Kircher, [Pe. Antonio] Soler e Cerone.” (Adolphe Ledhuy & Henri Bertini apud JEFFERY, 1994, p.127). Tradução nossa.

A existência do Monastério beneditino de Montserrat remonta, conforme P. Maestro Fray Jacinto Boada citado por Saldoni (1856, p.9-14), ao ano 976 ou ainda a 880. Entretanto, apenas em 1410 o Papa Benedicto III fundou o priorado de Montserrat. Segundo Saldoni, (idem), documentos autênticos desapareceram no incêndio provocado pelas tropas francesas no ano de 1811. O colégio de música (*escolania*) existe desde o ano de 1456 (idem, p.16). (SALDONI, 1856).

(Piris, 1989, p.18) / Os ideais iluministas da Revolução Francesa espalham-se rapidamente por toda a Europa e um enorme repertório de hinos e canções são compostos para glorificar os ideais revolucionários (Massin, 1997, p.586-7) / Manoel da Paixão Ribeiro publica pela Universidade de Coimbra, Portugal, a *Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre* / J. Haydn compõe para um cônego de Cadiz (Espanha) *Die Sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze* HOB XX (*As sete últimas palavras do Salvador na cruz*) / Franz Joseph Haydn estreia Sinfonia Nº 92 (Oxford) / O historiador Charles Burney (1726-1814), amigo de Haydn publica *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. / Mozart toca para o imperador Frederico Guilherme da Prússia / Daniel G. Türk publica seu *Clavierschule*. / Forkel traduz para o alemão *Le rivoluzione del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* do jesuíta e teórico espanhol Esteban Arteaga. / Publicado em Madrid *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* de Esteban Arteaga. / Morre Giacomo Merchi, compositor e guitarrista italiano / Antoine de L'Hoyer (1768-1852), guitarrista e compositor francês contemporâneo de F. Sor ingressa na carreira militar em 1789 e participa ativamente como monarquista contra a revolução francesa. L'Hoyer compôs aproximadamente 38 opus incluindo obras para guitarra solo de 5 e 6 cordas, além de música de câmara, como seu trio para violino, violão e viola Op. 38 e 39 de 1820-5, além de sonatas, transcrições, concertos, duos e fantasias.

1790 – Sor está com 12 anos. Morre seu pai, Joan Sor (*1755), aos 35 anos (Gásser, idem, p.21). Suas aulas de violino com Josep Prats são suspensas e Fernando vai para o internato da Escolania do Monastério

B. Vidal publica em Paris *Nouvelle principes de Guitare* para guitarra de cinco ordens. / Mozart, estreia em Viena a ópera *Così fan Tutte* / Nasce o guitarrista virtuoso Luigi Legnani que tocou com Paganini.

Beneditino de Santa Maria de Montserrat ⁴⁵⁰ (Muñoz, 1965, p.14), permanecendo ali até 1795. / Na escolania, onde se cultivava a tradição da música polifônica religiosa e do estudo contraponto, Sor ficou aos cuidados do padre beneditino, compositor e mestre de capela Don Anselmo Viola (1738-1798), que conforme Subirá (1953, p.554), fora um músico “originalíssimo nas modulações”. ⁴⁵¹ / Sor estuda canto, violino e composição, atuando, ainda bem jovem, como solista na orquestra da escolania.

1791 - Sor está com 13 anos e faz na Escolania de Montserrat um discurso de boas-vindas à recepção do arcebispo de Auch, M. de Latour-du-pin, de quem receberá aulas de francês.

Legnani conheceu Sor e Aguado por volta de 1829 em Paris / Publicado *Crítica do Juízo* (um tratado de estética) de I. Kant / Morre o cientista, estadista e inventor Benjamin Franklin / A Revolução Francesa promulga o fim dos direitos feudais na França / O editor e guitarrista Antoine Marcel Lemoine publica em Paris *Nouvelle Méthode Court et Facile pour la Guitare* / O fabricante inglês John Brodwood constrói o primeiro piano de cinco oitavas e meia e quatro anos depois, o de seis oitavas / Morre José II imperador da Áustria, sucedido por Leopoldo II / Boccherini, *Quintetos* op.43. / Grétry, *Pierre le grand*

O libretista italiano Lorenzo da Ponte (1749-1838) - colaborador de Mozart em três óperas é demitido por ordem real da corte vienense (Landon, 1990, p.125-6) / Inaugurada a Assembleia Nacional na França / Invenção do motor movido a gasolina / Morre Thomas de Iriarte, atuante fabulista e libretista espanhol muito influenciado pelo teatro musical de Rousseau / Mozart compõe *Ave verum corpus* e é

⁴⁵⁰ A Escolania de Montserrat, fundada por Isabel “a católica” (1493), é a mais antiga e tradicional das instituições polifônico-ecclesiásticas espanholas, cuja importância musical e espiritual remonta ao século XVI (MUÑOZ, 1965, p.15-6). Há discordâncias entre alguns pesquisadores sobre o tempo de permanência de Sor em Montserrat. D. Prat e Ricardo Muñoz, por exemplo, afirmam que ele esteve lá durante três anos. Emilio Pujol (1960, p.18) cinco anos. Mais recentemente Gásser (2010, p.23) admite que Sor permaneceu em Montserrat entre o último trimestre de 1790 e o início de 1795.

⁴⁵¹ Padre Anselm Viola Valentí, organista, pedagogo e clérigo catalão, que exerceu grande influência na formação musical de Fernando Sor, nasceu em Torroella de Montgrí – Cataluña, no ano de 1738 e morreu em Montserrat em 1798. Ali Viola se tornou mestre de capela e atuou como pedagogo da *escolania* de música durante trinta anos. Seu estilo musical tem como base a tradição contrapontística do Barroco e sua produção inclui missas, salmos, versos, um *Concerto para Fagote e Orquestra*, 18 estudos para fagote, fuga, *tientos partidos* [gênero instrumental ibérico geralmente para teclado, harpa ou vihuela que tem no compositor espanhol Antonio de Cabezón um de seus pontos culminantes], partitas, rondós, *Magnificats* a seis e sete vozes e sonatas. Quando de sua estadia em Madrid Viola estudou com destacados músicos espanhóis que atuavam na Capela Real de Espanha, como o organista e compositor Francisco Courcelle (1702-1778) e José de Nebra (1728-1752) – compositores barrocos formados na tradição da música sacra da Espanha. De sua experiência artística em Madrid, nasceu seu estilo dramático italiano, seguindo a tradição de compositores como Padre Antonio Soler (1729 -1783). Posteriormente em Montserrat, Viola estudou com o padre e compositor Josep Martí (1719-1763). (NOGUERO, 1998, p.147-163).

Seu Concerto de câmara para Fagote e Orquestra foi publicado em *Mestres de la Escolania de Montserrat*, vol. II, editado por Dom Emilio Pujol (Montserrat: Impremta del Monestir de Montserrat, 1936. (SASSER 1960, p.38)

1792 - Sor está com 14 anos e continua seus estudos de música em Montserrat sob a supervisão do padre Anselmo Viola. Cabe aqui registrar algumas impressões que os anos no Monastério tiveram sobre sua formação musical e intelectual:

“Havia quatro meses que eu estava no colégio e já tinha chegado à fuga e à imitação, chamada de *Passo forzado* ⁴⁵². Para a minha lição de órgão, eu aprendi fugas e um acompanhamento sobre um baixo cifrado. Nos davam um tema [sujeito] de estudo com partes

encomendado o *Réquiem* k.626 / Mozart estreia *La clemenza de Tito* em Praga. / Mozart estreia *A flauta mágica* em Viena e morre meses depois. Conforme J. Chailley (1994, p.255) o “hino de fraternidade universal” da F.M deu uma significação toda especial aos acontecimentos revolucionários ocorridos na França naquele ano / Nasce Mikhail Vyssotsky, violonista (violão de 7 cordas) russo, amigo de Sor e pioneiro nas transcrições para violão de fugas de J. S. Bach (OPHEE, *Soundboard*, v. 32, nº 3-4, p.14) / Ignaz Pleyel, a quem Sor dedicou sua *Fantasia* Op. 7 para violão, compõe o *Himne à la liberté* / Haydn recebe da Universidade de Oxford em Londres o título de Doutor honoris causa/ Nasce o pianista austríaco Carl Czerny / Nasce o compositor de óperas G. Meyerbeer (aluno de Clementi e Salieri) / Morre Ignaz von Born, mineralogista e maçom influente para quem Mozart escreveu a cantata k.471 (Chailley, idem, p.29) / Josep Lidón, organista da Capela Real, estreia sua ópera séria em idioma espanhol *Glaura y Cariolano*

Federico Moretti (1769-1839), guitarrista e compositor italiano, radicado na Espanha, aluno de contraponto de Girolamo Masi, publica em Nápoles seu *Principj per la Chitarra* ⁴⁵⁴ / Beethoven fixa-se em Viena e tem aulas de contraponto com Joseph Haydn / Nasce o compositor italiano G. Rossini / Nasce o guitarrista e compositor italiano Matteo Carcassi autor do *25 etudes melodiques et progressives* Op.60 / Composta a *Marche des Marseillois* futuro hino francês (*Marseillaise*) de Rouget de Lisle / 2ª Revolução na França e a República Jacobina / Fundação de Washington DC / Cimarosa estreia em Viena *Il matrimonio segreto*

⁴⁵² Passo estrito, oposto à escrita *Ad libitum*. (Grove online, 2007-2012, verbete *obbligato*)

da escala considerada sob todos os ângulos. Esses exercícios me fizeram conhecer as riquezas contidas na antiga nomenclatura e o sistema de mutações ⁴⁵³.” (Fragmento retirado do artigo-verbete Sor que consta da *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* (1835) de Adolphe Ledhuy e Henri Jérôme Bertini (Jeffery, 1994, p.126). Tradução nossa.

Esse artigo também foi publicado em *Anselm Viola: compositor, pedagogo, monjo de Montserrat* (1738-1798). CORTADA, Maria Lluïsa. Publicacions de l'Abadia de Montserrat Barcelona: 1998.

1793 – Sor está com 15 anos e passa a ocupar o posto de 1º. Violino na orquestra da Escolania de Montserrat (Gässer, 2010, p.24).

A Espanha entra em guerra contra a França (1793-5), FERNÁNDEZ, 1984 p.147) / Invenção do telégrafo / A ópera *A Flauta mágica* de W. A. Mozart é representada em italiano em Praga. / Execução de Luís XVI em Paris por ordem da Convenção Jacobina, sua esposa Maria Antonieta foi também condenada e guilhotinada em Paris neste mesmo ano. / Pierre Jean Porro, guitarrista, professor e editor francês,

⁴⁵³ Provavelmente Sor refere-se aqui ao sistema de mutações ou mixtura de alturas e/ou timbres do órgão de tubos - instrumento eclesiástico por excelência - ou Registro de Mutação (Randel, 1997, p.689). Por exemplo, a fração 2-2/3 faz soar uma oitava e uma quinta (fundamental + quinta) acima do diapasão.

⁴⁵⁴ *Principj per la Chitarra* será publicado posteriormente em Madrid. O italiano Federico Moretti foi importante oficial do exército espanhol FERNÁNDEZ, 2009, p.109) compositor, guitarrista e com sua música despertou em Fernando Sor um novo sentido composicional para o violão, como instrumento de possibilidades polifônicas. Moretti foi um dos responsáveis, em fins do século XVIII, por uma nova maneira de compor música para a guitarra (JEFFERY, 1994, p.6-7). No final do século XVIII a música para instrumento começou a ser escrita em notação convencional, ou seja, sobre o pentagrama, abandonando gradualmente o antigo sistema de tablaturas. Moretti começou então a escrever uma música na qual se distinguia a parte do baixo e a parte do canto, ou seja, um pensamento que abarcava tanto o conceito de condução de vozes do contraponto quanto de melodia acompanhada. O pensamento vertical harmônico passou então a servir de suporte no direcionamento de camadas melódicas, conferindo cada vez mais à composição para violão um caráter harmônico-polifônico. (JEFFERY, 1994, p.5) Para D. Aguado, *Escuela de guitarra*, 1825, p.1-2, F. Sor observando essa técnica composicional conseguiu gerar em suas peças um equilíbrio entre os elementos estruturais e formais da música e a constituição idiomática do instrumento. (GIMENO, 2007, p.53). Para WADE (2001, p.70-1) a importância de F. Moretti reside no fato de ele ter trazido para a esfera dos métodos de guitarra a notação mensurada, o que propiciou ao instrumento integrar-se ao mundo musical europeu, um “processo vital para o desenvolvimento do repertório”. [...] *vital process in the development of repertorie* [...].

1794 - Sor está com 16 anos. O padre beneditino Don Josef Arredondo havia sido eleito abade de Montserrat quando da aceitação de Sor no monastério e foi ele quem ofereceu à mãe do menino o amparo eclesiástico necessário. A práxis cultivada com e pelos meninos da escola de música de Montserrat, deixa entrever uma educação humanística, onde a música é apreciada como ciência:

Após o *introito*, voltamos-nos para o púlpito [*lutrin*, um móvel, um suporte, uma estante para acomodar livros], onde estava um livro [partitura] cujas páginas estavam divididas em duas metadas, contendo cada uma duas partes [vozes]; de um lado a de soprano e tenor e do outro a de contralto e baixo; os fagotes tocavam sempre o baixo. Iniciou-se o *kyrie*. (...) Existe em Montserrat uma coletânea de

publica neste ano e em 1800 seu método para guitarra de cinco ordens⁴⁵⁵. / Heinrich C. Koch publica *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793), tratado de composição musical baseado em princípios da retórica clássica / Beethoven torna-se aluno de Haydn / A França está em guerra contra a maior parte da Europa / Promulgada na França a primeira legislação sobre direito autoral / Abertura do Museu do Louvre em Paris

Nasce Ignaz Moscheles, célebre pianista e compositor tcheco / Morre o cientista químico Lavoisier / Terror na França, morrem executados alguns líderes da Revolução Francesa Danton e Maximilien de Robespierre / Tropas francesas invadem parte do norte da Cataluña (Gässer, idem, p.28) / Nasce o flautista Theobald Boehm, considerado pai dos instrumentos de sopro-madeira / Fundação da Escola Politécnica de Paris / O compositor e guitarrista Federico Moretti chega à Espanha.

⁴⁵⁵ Porro compôs diversas sonatas “*pour la guitare avec accompagnement de violon*”. Nesse ano Porro publica também *Six sonates pour la guitare* (TYLER, 1980, p.136). Há uma grande proliferação de guitarristas-editores na França em fins do século XVIII e primeira metade do XIX, sendo a França já um dos maiores mercados editoriais da época. Dentre eles podemos citar A. M. Lemoine, A. Meissonnier, J. R. Meissonnier, C. Doisy, Adolphe Ledhuy, C. de Marescot, dentre outros. Em Paris no ano de 1800 atuam no mercado editorial de música cerca de 66 editores e em 1820 o número chaga a 80. Jean Pierre Porro em colaboração com o guitarrista Pierre Baillon inicia no ano de 1784 diversas publicações em periódicos muito usados para edição impressa de música como o *Journal de guitare ou Lyre* (provavelmente 1784-1811). Publicam também um repertório de árias italianas (1787-1797) além de uma coleção de música sacra entre 1807 e 1817. (VALOIS, 2009, p.78-9).

missas nesse gênero (...). [nas quais] A ciência se mostra sem ostentação e emprega-se seus recursos para produzir efeitos maravilhosos. (Jeffery, 1994, p.122, tradução nossa).

1795 – Fernando Sor sai do Monastério de Montserrat no início deste ano e vai residir Barcelona. Se interessa pelo teatro e a ópera quando de seu contato uma companhia italiana atuante em Barcelona na temporada 1795-96. Nesta temporada Sor provavelmente ouviu óperas de Cimarosa, Francesco Gardi (+1810) e Pietro A. Guglielmi. / Sor começa a dar aulas de canto, teoria e guitarra e prepara seus primeiros concertos de guitarra. / Sua mãe tem planos de uma carreira militar para Sor. / Por essa época Sor toma contato com a obra do guitarrista Federico Moretti que muito o impressionou por suas qualidades polifônicas ⁴⁵⁶/ Conforme Gasser (2010, p.27-9) Sor alista-se como voluntário neste mesmo ano no exército espanhol e aos 17 anos, como subtenente, participa da Guerra dos Pirineus contra a França. Isso se deu após seu afastamento de Montserrat. ⁴⁵⁷.

Paz de Basle (Basileia) é assinada entre França e Espanha: Manuel Godoy ⁴⁵⁸, guitarrista e estadista espanhol conhecido como ‘Príncipe da paz’ terá seu nome eternizado com a *Sonata* Op. 22, I, dedicada por Fernando Sor / Francisco Goya pinta um retrato do Duque e da Duquesa de Alba em Madri / Um incêndio destrói as bibliotecas das casas de Alba (protetora de Sor) e Villafranca ⁴⁵⁹/ Fundação do Conservatório de Paris / Haydn, Sinfonia Nº 104 (Londres) / L. Guichard publica em Paris *La Guitare Rendue Facile* / Morre o teórico e pedagogo Michel Corrette (1707-1795), violinista e guitarrista que publicou em 1763 *Les Dons d’Apollon*, método que marca o início da transição da escrita em tablatura para a notação moderna e convencional para guitarra (TURNBULL, 1991, p.60 e p.143) / Carlo Francesco Chabran publica em Londres *Complete Instructions for the Spanish Guitar* (Tyler, 1980, p.136) / Entre 1795 e 1799, Beethoven compõe duas séries de danças para um grande baile. Dentre estas danças estão os *Doze Minuetos* WoO7 para orquestra. /

⁴⁵⁶ Quem apresentou a obra de Moretti a Sor foi Bartolomeu Luis Solano, coronel do exército espanhol.

⁴⁵⁷ Do monastério à guerra, um contraste espiritual concreto e simbólico que provavelmente marcará toda a vida do compositor. Ao contrário de Federico Moretti, essa informação contrasta, porém, com a ideia de que Sor fora, pelo menos no início, um militar profissional. (GASSER, 2010, p.27-29).

⁴⁵⁸ Em 1794-5 Godoy integra o Conselho de Estado da Espanha, o mais importante organismo político da Monarquia espanhola de 1792 a 1834. (FERNÁNDEZ, 1992, p.90)

⁴⁵⁹ Importante salientar que a Duquesa de Alba (protetora de F. Sor, Goya, Boccherini, dentre outros) foi responsável por introduzir a obra de Joseph Haydn na Espanha, influenciando a moda e elevando o gosto artístico de sua época. Sua orquestra incluía grandes instrumentistas que atuavam na Espanha como José Lidón (1748-1827) mestre capela (Real Capela de Madrid) e o compositor e violoncelista italiano Luigi Bocherini. Sua corte, a Casa de Alba, teve grande importância intelectual na época, cabendo a Fernando de Silva (12º. Duque de Alba) a responsabilidade de colocar ilustrados espanhóis em contato com as ideias artísticas e filosóficas em voga nos países vizinhos, vindo a conhecer pessoalmente J. J. Rousseau em Paris. (RUSSEL, 1989, p.350-65)

1796 – Sor ingressa no curso de Engenharia (1796-1800) na Real Academia Militar de Matemàtiques de Barcelona (importante centro docente para a formação de engenheiros militares do século XVIII), onde adquire conhecimentos de matemática e geometria. Sor gradua-se engenheiro e oficial do exército⁴⁶⁰. / Sor inicia a composição de sua ópera *Telêmaco*, que lhe proporciona grande sucesso e popularidade em Barcelona. Isso lhe garante contatos com os círculos ilustrados da sociedade aristocrática barcelonesa.⁴⁶¹

1797 – Estreia com sucesso em Barcelona no mês de agosto a ópera séria de Sor em três atos e em estilo italiano *Il Telemaco nell' Isola di Calipso*.⁴⁶² / Sor, aos 19 anos, passa a dedicar-se nesse período quase

Criação da Escola Politécnica de Paris / Morre o compositor e musicólogo iluminista alemão Friedrich W. Marpurg / Apresentada em Madrid a ópera em três atos *Orlando Paladino* de J. Haydn (Stevenson, 1986, p.23) / B. Vidal publica em Londres *Journal de guitare* / Um decreto imperial na Áustria proíbe a atividade todas as sociedades secretas, dentre elas a maçonaria.

O oratório *A Criação* de Joseph Haydn e a ópera *A flauta mágica* de Mozart representam, neste momento, a incorporação estética dos ideais iluministas / Invenção da litografia pelo músico e dramaturgo alemão Johann Aloys Senefelder (1771-1834) / Diversas óperas italianas dentre elas *La serva padrona*, *Il Barbieri di Siviglia* (ambas de Paisiello), *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, têm grande êxito em Barcelona, além de óperas de compositores como Vicenti Martin i Soler, Sarti, Tozzi, Pasquale Anfossi (1727-1797), dentre outros (Gásser, 2010, p.151-2). / Pierre Jean Porro, guitarrista e editor francês publica *Six Sonates pour la guitare avec accompagnement de violon*, op. 11 / Publicado o tratado *Elementi teórico-pratici di musica* do violinista e pedagogo Francesco Galeazzi (1758-1819).

Nasce Franz Schubert / O compositor, teórico e professor do Conservatório de Paris L. Cherubini escreve a ópera lírica *Medeia* / Nasce o compositor italiano Gaetano Donizetti, compositor de mais de

⁴⁶⁰ Muitos amigos de Sor eram maçons e pertenciam a Academia Militar de Barcelona. (GÁSSER, 2010, p.31)

⁴⁶¹ Conforme Prat (1934, p.301) Sor falava, lia e escrevia nos idiomas espanhol, catalão, italiano, francês e inglês.

⁴⁶² Com libreto em italiano de Carlo Segismundo Capece, a partir da obra clássica e pedagógica *Les aventures de Telémaque* (1699) de Fénelon. Para Munõz (1965, p.32) “[...] apesar de algumas imperfeições, a [ópera de Sor] era semelhante à dos célebres maestros Paisiello, Cimarosa e outros de seu tempo”. Sor estreou *Telemaco* em Barcelona seis anos após a estreia em Viena de *A flauta mágica* (1791) de Mozart. Há uma ópera de mesmo nome e época de autoria do compositor Johann Simon Mayr. (GÁSSER, 2010, p.155).

que por completo ao estudo da guitarra e ao estudo de quartetos de cordas de J. Haydn e I. Pleyel (Ledhuy apud Gásser, idem, p.241). / Deste período datam suas primeiras *Seguidilhas Bolerás*⁴⁶³.

1798 – Sor cumpre serviço militar obrigatório e é patenteado subtenente / Compõe pequenas peças também em estilo espanhol, como uma cavatina, uma ária, boleros, um recitativo instrumental, um duo (sic) (Piris, op.cit., p.20). Jeffery (1994, p.7) Morre o padre, compositor e professor de Sor Don Anselmo Viola, que levou seu discípulo a conhecer a música sacra e as composições de J. Haydn em Montserrat. / Conforme Gásser (2010, p.249) nessa época Sor compõe um *Concerto para violino e orquestra* em Sol maior.

1799 – Sor compõe a tonadilha *Las preguntas de la Morante*. / Sor,

70 óperas / Trille LaBarre publica em Paris *Nouvelle méthode pour la guitare* / Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes publica em Paris *Nouvelle méthode de Guitare* / B. Vidal publica em Paris *Recueil pour Guitare* (Tyler, 1980, p.136)/ Morre o compositor italiano Pasquale Anfossi / Morre o pintor e retratista inglês Joseph Wright, considerado o mais perspicaz artista plástico a abordar em sua obra assuntos correlatos à ciência industrial da época (fonte: <http://www.oberlin.edu/amam/Wright.htm>).

Estreia em Viena o oratório *A Criação* de Joseph Haydn / Nasce o pintor francês Eugène Delacroix. / Morre o editor francês Antoine Bailleux, compositor de sinfonias e hinos patrióticos. As obras de Bailleux deram também uma importante contribuição pedagógica para a evolução do violão na França (Valois, 2009, p.92). No ano de 1773 Bailleux havia publicado em Paris seu *Méthode de guitare par musique et tablature* / Napoleão chefia tropas francesas em campanha pelo Egito / Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes publica em Paris *Nouvelle méthode raisonnée de la Guitare ou lyre* / Estreia em Barcelona a ópera *La princesa filósofa* do compositor e organista espanhol Carlos Baguer / Nasce o compositor e pianista francês Henri J. Bertini, colaborador de A. Ledhuy em seu *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* (1835). Bertini é citado por Sor no método de 1830 (Camargo, 2005, p.65).

Fernando Ferandiere (1740-1816), professor de música da corte de

⁴⁶³ A *seguidilla* (*tirana*, *bolera*, *manchega* – região da Mancha – *murcianas*, etc.), além de uma dança espanhola como o fandango e o canário (SUBIRÁ, 1953, p.603-21), é também uma forma poética de caráter breve, espirituoso e de origem secular da Espanha. A *seguidilha bolera* é uma dança composta geralmente em tempo ternário moderado e está intimamente ligada ao uso das *castañuelas*. Mais sobre as Seguidilhas consulte Jeffery, 1994, p.21-4. Fernando Sor compôs dois conjuntos de *Seguidillas* (canções para voz e guitarra ou piano), editadas e publicadas em Londres por Brian Jeffery (SOR, 1976).

com patente do exército espanhol exerce funções administrativas (Jeffery, 1994, p.7). / Uma ordem real – desacatada por Barcelona – impõe uma reforma no teatro espanhol que obriga, em decorrência do forte italianismo e de estrangeirismos presentes no teatro musical a todas as óperas serem vertidas para o idioma castelhano.⁴⁶⁴ (Subirá, 1945, p.163-5). / Sor faz seu primeiro recital de guitarra em 13 de fevereiro deste ano (Gásser, 2010, p.37).

Madrid, violinista, guitarrista e compositor espanhol publica seu método *Arte de tocar la guitarra española por música*⁴⁶⁵ / Juan Manuel Garcia Rubio, violinista⁴⁶⁶ da Capela Real de Madrid publica seu *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno: dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan* / Antonio Abreu, guitarrista português que vivia na Espanha, publica em Salamanca seu *Escuela para tocar com perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, com reglas de mano izquierda y derecha* (Subirá, 1953, p.463) / Nasce Jacques Halévy, professor de Gounod e Bizet. Halévy compôs a ópera *La reine de Chipre*. / Federico Moretti publica em Madrid *Elementos generales de la música, e Principios para tocar la guitarra de seis ordenes* - método para guitarra de seis cordas duplas (ordenes). Seu método já havia sido publicado na Itália em 1792 (Fernandez, 2009)⁴⁶⁷ / D. Tomás de Iriarte (1750-1791) escreve

⁴⁶⁴ Além de coibir estrangeirismos, o objetivo do decreto real era demonstrar “[...] que nossa língua está apta a modulações da música que podemos aspirar a formar com o tempo um teatro lírico, imitando os italianos, como fizeram os franceses.[...]”. (JOSÉ LIDÓN apud SUBIRÁ, 1945, p.124). Entretanto, conforme Russel (1989, p.350-65) mais de 600 obras estrangeiras foram proibidas incluindo peças teatrais e obras literárias musicadas de autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca e Tirso de Molina. Com o decreto, a ópera italiana foi formalmente banida da Espanha.

⁴⁶⁵ O método de Ferandiere ainda usa a forma de diálogo *Maestro y Discípulo* na ultima parte de seu *Arte de tocar la guitarra* como técnica de ensino. A formação musical e intelectual de Ferandiere parece ter tido como base (e isso fica evidente em seu método) os princípios do contraponto e o ensinamento tradicional da música, baseados na “retórica, eloquência, arte de persuadir” (FERANDIERE, p. V-VI), como ele mesmo afirma. Esta ideia é reforçada quando Ferandiere afirma que seria bom tratar de contraponto e composição (uma ciência segundo ele) no estudo da guitarra, mas que tal estudo não é “*absolutamente necessário, nem para ser bom intérprete, nem para ser bom músico, parece melhor omitir isso*” (FERANDIERE, 1799, p.16). Entretanto, logo após essa assertiva o autor principia a penúltima parte de seu método ao tradicional estilo de diálogo de Fux, com lições de contraponto, citando Haydn e Pleyel. (idem, p.19-30) (FERANDIERE, 1799).

⁴⁶⁶ Podemos perceber nesta cronologia de F. Sor, que há uma grande intersecção entre violinistas e guitarristas neste período, tanto na produção de métodos espanhóis como também franceses. Grande parte do material didático voltado para guitarra era produzido por violinistas e compositores multiinstrumentistas. Assim, a proximidade de algumas interpretações técnicas exploradas pelos guitarristas, como por exemplo, os sons harmônicos, tinham como base a técnica do violino (fr. Violon) a ponto da geração de guitarristas de fins do Século XVIII ser conhecida na Espanha como ‘los violinistas’. Gásser (2010, p.376)

⁴⁶⁷ *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes* [Música impressa]: precedidos de los elementos generales de la música: dedicados a la reyna nuestra señora / por el capitan D. Federico Moretti. Disponível em <<http://catalogo.bnportugal.pt/>> (Biblioteca Nacional de Portugal) Acesso em 27/6/2011. Moretti também produziu canções para voz e guitarra que foram transcritas e editadas para piano em Londres no início do século XIX.

o poema didático *La música* que fez grande sucesso na Espanha na época de Sor. / Nasce o escritor francês Honoré Balzac / O cantor lírico Manuel Garcia interpreta na Espanha a ópera *Nina* de Paisiello (Subirá, 1953, p.628). / Jean-Baptiste Phyllis, guitarrista francês amigo de Sor e Adolphe Ledhuy, publica em Paris seu *Nouvelle méthode pour la lyre ou guitare* / Moretti publica e estreia em Madrid *La vedova di spirito, o sia Il finto servo: farsa per musica* / Morre o compositor italiano Vincenzo Manfredini.

1800 – Sor se estabelece em Madri e trabalha como músico e guitarrista na corte de Carlos IV (assim como Fernando VII, descendente da dinastia dos Bourbons). / Sor reingressa no exército como voluntário na guerra contra Portugal (Guerra de las Naranjas) e é promovido a capitão por mérito em combate (Muñoz, 1965, p.38) / Sua chegada a Madrid coincide com a produção dos quintetos com guitarra de Luigi Boccherini. / A aristocracia madrilense redescobre a guitarra com a influência de Padre Basílio,⁴⁶⁸ professor de Dionisio Aguado em Madrid ⁴⁶⁹ (Piris, 1989, p.20-33). / Sor está sob o protetorado da Duquesa de Alba (patrocinadora de Goya) que lhe possibilita o contato com a música italiana e o estudo do piano (Jeffery, 1994, p.128).⁴⁷⁰ / Sor começa a escrever uma ópera buffa (inacabada e jamais encontrada) de nome *Don Trastullo*.⁴⁷¹

J. Chailley (1991, p.287-92) considera 1800 como inaugural da estética romântica (do primeiro Romantismo) em todas as formas artísticas e nas quais conviviam consciências estéticas antagônicas ⁴⁷² / Morre o compositor italiano Niccolò Piccinni / Estreia em Viena a *Sinfonia N° 1* de Beethoven / Paris tem uma população de aproximadamente 500 mil habitantes / Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes publica em Paris o *Méthode pour la Guitare*. / Morre o Conde Anton Esterházy, maçom e mecenas de J. Haydn. / O violinista, compositor e guitarrista francês Pierre Baillot (1771-1842) - admirador da obra para violão de F. Sor -, o harpista François Joseph Naderman e o pianista Louis-Barthélémy Padher tornam-se professores do Conservatório de Paris (Valois, 2009, p.58) / O professor e compositor francês Antoine de Lhoyer, expatriado no

⁴⁶⁸ Miguel Garcia, conhecido como padre Basílio foi compositor, excelente organista e contrapontista admirado pelo rei espanhol Carlos IV, tendo também como alunos de guitarra a rainha Maria Luíza e o ministro Manuel Godoy. Basílio exerceu grande influência pedagógica e musical sobre o compositor e guitarrista F. Moretti. Conforme Subirá (1953, p.463), coube, entretanto, a Moretti ter ajustado “metodicamente o estudo da guitarra”.

⁴⁶⁹ Provavelmente por essa época Sor e Dionisio Aguado tenham se conhecido em Madrid, portanto bem antes do exílio de Sor em Paris em 1813. (GIMENO, 2007, p.49-50).

⁴⁷⁰ Sor experimenta nesta fase de sua vida um conforto material e moral (PIRIS, idem, p.22).

⁴⁷¹ A influência italiana é latente na obra de Sor desse período. Conforme Gásser (2010, p.179) apesar de Sor ter em sua educação e caráter elementos nitidamente afrancesados, ele rechaçou o estilo francês de ópera, inclusive anos depois em Paris (1813) manifestou seu desagrado pelo estilo da *grand-opera* francesa.

⁴⁷² Segundo Chailley (1991, p.292), para alguns autores *Don Giovanni* é obra absoluta do Romantismo de Mozart.

1801 – Sor ao retornar como militar de Portugal, estreia em Madrid o melodrama *La Elvira Portuguesa*.

1802 - Sor exerce funções como oficial do exército em Málaga na Espanha. / Sor Conhece Manuel Godoy em Barcelona e neste ano faz um grande concerto com a presença do cônsul da Áustria. / Morre a Duquesa de Alba protetora e patrocinadora para quem Sor prestou serviços como organista e “maestro de la guitarra” (PRAT, 1934, p.300). / Sor retorna a Barcelona e compõe por essa época sua *Sonata*, Op. 22. / Faz um recital de guitarra para a Marquesa de Castellbell em Barcelona. / Entre 1802-4 Sor compõe três quartetos de corda e uma obra para trio de cordas (violino, viola e cello) e

período da Revolução Francesa vive e dá aulas em Hamburgo e São Petersburgo. Lhoyer é considerado um dos mais importantes compositores para guitarra do século XIX (Idem, p.99) / Charles Doisy publica *Grand duo concertant pour guitare et piano* e *Six pot-pourris entremêlés d'airs variés et faciles* / Gatayes publica em Londres *Second méthode de Guitare à six cordes* / Pierre Porro publica em Paris *Les folies d'Espagne variées pour l'étude de la Guitare* e *Ah! Vous dirai-je Maman, varie et module pour l'étude de la Guitare* (Tyler, 1980, p.137)

Nasce o guitarrista virtuose Marco Aurélio Zani de Ferranti / Morre o compositor italiano Domenico Cimarosa / Editado em Leipzig *As palavras do senhor na cruz* Hob. XX. de Joseph Haydn / As Estações, J. Haydn / O guitarrista francês Charles Doisy publica em Paris *Principes généraux de la guitare*. Doisy aconselha em seu método, na seção “Maneira de encordoar a guitarra”, '*Manner of Stringing the Guitar*' (trad. Nossa) o uso de cordas simples (Sparks e Tyler, 2002, p.243) / Morre o poeta, pensador e novelista alemão F. L. Von Hardenberg (Novalis) / Nasce o operista e compositor italiano Vincenzo Bellini / Francisco Goya, pintura de Manuel Godoy / José de San Martín luta em Portugal e provavelmente conhece F. Sor em batalha (Muñoz, 1965, p.46-7)

Nasce o escritor francês Victor Hugo / Nasce o escritor francês Alexandre Dumas (pai) / Editado em Leipzig o oratório *As estações*, composto entre 1799-1801, de Joseph Haydn. / O cantor Manuel García interpreta na Espanha a ópera *Las tramas burladas* de Domenico Cimarosa / Nasce o compositor russo Mikail Ivanovich Glinka, mestre de capela da corte e regente da ópera de São Petersburgo (1836), onde Fernando Sor prestará serviços como compositor / Morre o compositor italiano Giuseppe Sarti.

guitarra, que será interpretada em 1817 na Sociedade Filarmônica de Londres (Gässer, 2010, p.239)

1803 – Sor renuncia à vida militar e retorna a Barcelona. Compõe o *Minueto* Op. 11 nº 3 e depois vai exercer a função de administrador geral das propriedades do Duque de Medinaceli em Málaga, além de músico do palácio até o ano de 1807. / Compõe nessa época diversos gêneros como sinfonias, quartetos de cordas, motetos e canções espanholas. / Sor conhece o organista e músico da Catedral de Málaga Tadeo Murguía - um compositor inflamado pela música patriótica na Espanha durante a invasão francesa. / Em setembro deste ano corre a notícia do falecimento de Sor em Madrid. Sor vive em Málaga (Gässer, 2010)

1804 – Sor retorna a Madrid. Até o ano de 1808 e será administrador de uma pequena propriedade real na Andaluzia (Jeffery, 1994, p.9), ocupando-se também com música em Málaga, dirigindo concertos⁴⁷³. / Estes quatro anos (1804-8) precedem a invasão napoleônica.⁴⁷⁴

1805 - Nasce Caroline Sor, filha do compositor e de Julia (? – Gässer,

Beethoven, *Sinfonia Nº 3, Eroica* / Nasce o compositor francês Hector Berlioz, um amante da guitarra. Berlioz dedica um capítulo ao instrumento em seu *Grand Traité D'Instrumentation et D'Orchestration Modernes* (1844) / Chega a Paris Gasparo Spontini (1774-1851), italiano, compositor de óperas e apreciador da obra de Gluck. Spontini vive em Paris e posteriormente vai para a Prússia como diretor geral de música e mestre de capela. Em Postdam recebeu “cordialmente”, no ano de 1823, Fernando Sor (Jeffery, 1994, p.76-7). / Antoine Marcel Lemoine publica *Nouvelle Méthode* para guitarra

Napoleão proclama-se Imperador / Nasce o guitarrista virtuose Francisco T. Huerta / Morre o filósofo prussiano Immanuel Kant / Teoria atômica de Dalton (1803-10) torna possível a invenção da fórmula química (Hobsbawm, 1977, p.305)

Nasce a coreógrafa e bailarina franco-russa, diretora do *ballet* da ópera

⁴⁷³ Desta época as informações são bastante imprecisas, especialmente das datas entre 1804-8 fornecidas por Jeffery (1994, p.10), que se baseia em extratos da Enciclopédia (1835) de Ledhuy e do historiador e compositor Baltazar Saldoni. Conforme Jeffery (1994, p.26) até o Op.23, a numeração das obras para violão de Sor não obedecem a uma ordem cronológica.

⁴⁷⁴ Para Gässer (2010, p.38-43), após o ano de 1799 é muito difícil precisar datas e acompanhar o perfil do jovem Sor em suas atividades e em suas diversas viagens pela Espanha, inclusive seus contatos com a esfera eclesiástica que parece ir além de Montserrat. “Fernando Sor é uma figura bem conhecida em Barcelona por suas travessuras e sua maneira de viver, e também pela guitarra, com seus dedilhados e arpejos de grande habilidade, e por cantar boleros, por tocar bem o cravo e pela composição de peças de música [...]. (Amat apud Gässer, 2010, p.43). Dolcet (In: Gässer, 2010, p.164) descreve também o perfil social de Sor: “[...] jovem e mundano guitarrista, figura imprescindível nas festas bem frequentadas da despreocupada sociedade espanhola pré-napoleônica [...]” Sobre seu caráter Amat, apud Gässer (2010, p.38) descreve Sor aproximadamente aos 22 anos de idade: “[...] seu caráter inquieto, talvez um pouco presunçoso [...] e seu humor vivo, pois destroçava uma guitarra se não obtivesse o resultado desejado”.

p.19) (Jeffery, 1994, p.108) / Sor compõe alguns motetos nessa época. Sua produção de música religiosa conhecida resume-se a 4 ou 5 Rosários, um Salve, uma Missa, 3 Motetos com textos em latim (hinos litúrgicos). Conforme seu próprio artigo (Jeffery, apud Gásser, p.264) esse parece ter sido o legado e a prova de sua imersão espiritual em Montserrat⁴⁷⁵. A disciplina monástica na escolania do monastério lhe proporcionou momentos em que a atividade musical e religiosa se entrelaçava.

1806 – A Gazeta de Barcelona anuncia a publicação de algumas obras de Sor para guitarra (Gásser, 2010).

1807 – O período entre os anos 1804 – 1808 (ano da conturbada invasão napoleônica) as informações sobre F. Sor são muito imprecisas e quando não inexistentes, tornando muito difícil para os pesquisadores acompanharem suas atividades e continuadas viagens

de Moscou e futura esposa de F. Sor, Félicité Virginie Richard (Félicité Hullin) (1805-1860)⁴⁷⁶ / Morre em Madri o compositor e violoncelista Luigi Boccherini / Nasce o guitarrista e compositor francês Napoleón Coste (1805-1883), aluno e amigo de Sor / a França napoleônica invade Viena / Declina o poderio naval da Espanha Monárquica e Imperial e começa o declínio de Manuel Godoy e afrancesados. / Esta é uma época de grande popularidade do piano. A cidade de Paris tem um efetivo de 24 fábricas que se elevará a 90 em 1830 (Valois, 2009, p.44) / Cheveville publica em Paris, *Principes de guitare* e mais outros dois métodos em 1818 e 1826⁴⁷⁷ / O exército francês invade Viena / Beethoven encontra-se com L. Cherubini em Viena.

Mauro Giuliani, compositor e guitarrista italiano nascido em 1781, chega a Viena e com enorme sucesso é aclamado o “Paganini da guitarra” / O violinista e guitarrista Simon Molitor (1766-1848) radica-se em Viena / Morre o compositor Michael Haydn / Nasce o guitarrista e virtuose checo Johann Kaspar Mertz / Morre William Pitt, primeiro-ministro britânico e inimigo de Napoleão. / Morre o compositor espanhol Martín y Soler

O rei Carlos IV da Espanha (dinastia dos Bourbons) retira completamente o ensino da música das universidades / Os jesuítas Antonio Eximeno e Esteban de Arteaga são expulsos da Espanha e forçados ao exílio / Wenzel T. Mautsberger, (1773-1830)⁴⁷⁸ compositor

⁴⁷⁵ Jeffery, 1994, p.117-32.

⁴⁷⁶ Room, 2010: p.237

⁴⁷⁷ *Petite méthode de guitare raisonnée* e *Nouvelle méthode de guitare* respectivamente (VALOIS, 2009).

⁴⁷⁸ <http://www.guitaronline.it/molitor_folder/zuthdiss/matiegka.html> acesso em 13/3/2012.

pela Espanha já como militar. Jeffery (1994, p.10). Gásser (2010, p.38-43), afirma ser essa imprecisão já desde 1799.

e professor, publica em Viena as transcrições de três canções de Mozart com acompanhamento de violão pela Artaria & Co. (HACKL, 2006) / Londres começa a ser iluminada com lâmpadas a vapor em substituição das lâmpadas a óleo / O compositor Ignaz Pleyel (amigo de Sor) após fugir para Londres retorna a Paris e funda uma renomada fábrica de pianos (Salazar, 1983, p.332) / Tratado de Fontainebleau assinado entre a Espanha e a França, definindo a ocupação de Portugal. A corte portuguesa foge para o Brasil no ano seguinte. / Nasce o historiador e didata Baltazar Saldoni, amigo de F. Sor, autor de óperas e do *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* (1868-81), no qual constam importantes referências sobre F. Sor⁴⁷⁹ / *La vestale*, ópera de Spontini, é apresentada em Paris no Théâtre des Italiens / Morre o guitarrista francês Charles Doisy. / Charles de Meliant publica em Paris *Premiers Pot-pourris pour lyre et guitare seule*, op. 11 (Valois, 2009, p.102). / Antoine Marcel Lemoine, *Nouvelle méthode de guitare à l'usage des commençans* (1807-1812)

1808⁴⁸⁰ – Sor (30) visita Paris pela primeira vez onde faz concertos com a presença de Rossini, Cherubini e Méhul (Muñoz, 1965, p. 22 e 47) Deste ano à 1813 (Guerra de Independência) serão cruciais para Sor. Conforme Jeffery (1994, p.10), “Invasão, guerra encarniçada, fome, [...] e os mais ultrajantes horrores foram a ordem do dia por seis anos”. Entretanto, Sor faz uma primeira viagem a Paris, onde fez concertos com a presença de Rossini, Cherubini e Méhul (Muñoz, 1965, p.22-3). / De 1804 até esse ano Sor havia sido nomeado chefe de uma pequena Administração real, na Andaluzia. Neste período em

Tropas de Napoleão invadem Madrid e depõem o rei Fernando VII.⁴⁸⁴ / M. Giuliani estréia seu Concerto para guitarra Op.30 /Beethoven compõe a *Sinfonia Nº 6*, Pastoral / Nasce o compositor Ludwig Spohr / Ferdinando Carulli (1770-1841), compositor, didata e guitarrista virtuoso, radica-se em Paris / As tropas de Napoleão invadem a Espanha (2 de maio) e Portugal. O rei Fernando VII da Espanha (filho de Carlos IV) é feito prisioneiro. Inicia-se uma rebelião contra Napoleão (que vai durar até 1814) e José Bonaparte é proclamado rei. Guerra total na Espanha / A família real portuguesa (D. João VI) é

⁴⁷⁹ Assim como Sor, Saldoni foi aluno na Escolania de Montserrat entre os anos de 1818 e 1822 (GÁSSER, 2010, p.23).

⁴⁸⁰ Duas etapas políticas podem ser diferenciadas neste ano e que decidirão o futuro de Sor neste período: colaboração inconstante e tímida com o invasor francês (1808-10). Submissão e colaboração ativa com os invasores (1810-13). Essa última levará Sor ao exílio sem perdão (GÁSSER, 2010, p.45).

Málaga ele dirige concertos com a presença do cônsul norte-americano William Kirkpatrick e compõe canções patrióticas que ficaram famosas na época ⁴⁸¹ / Sor compõe o *Moteto do santíssimo sacramento*. / Os franceses ocupam *la Plaza Mayor* em Madrid e, em 2 de maio (*el Dos de Mayo*), o povo se insurge. Sor refugia-se em diversos povoados da Cataluña ⁴⁸² / Execuções são registradas por Goya. É provável (Jeffery, 1994, p.11) que Sor estivesse presente em Madrid. Meses depois José Bonaparte foge e o Exército espanhol triunfa em Madrid. / Sor compõe canções patrióticas, dentre as quais *Venid vencedores*. / Os franceses retomam Madrid. / Sor vai para Córdoba (Andaluzia). / Compõe o *Himno de la victoria* após a retomada de Madrid / Neste mesmo ano Sor dedica sua *Sonata* Op. 22 para guitarra a Manuel Godoy. ⁴⁸³

1809 – Voluntários espanhóis lutam contra as tropas napoleônicas em La Mancha. Provavelmente Sor tenha participado dessa batalha (Jeffery, idem, p.12). Sor visita Londres pela primeira vez, retornando logo à Espanha (Muñoz, 1965, p.23) / Compõe o *Motete al Santísimo Sacramento* e doa para a catedral de Málaga, após estreia, o moteto *Salutaris hóstia* para 4 vozes e orquestra ⁴⁸⁶ / Fernando Sor Escreve o artigo *Impromptu dans le genre du Boléro* (Gásser, idem p.50). / Sob forte repressão Sor alinha-se aos franceses e por conhecer o idioma

escortada pela Marinha britânica ao Brasil / Morre o jesuíta espanhol, teórico da música, mestre em retórica e matemático Antonio Eximeno. D. Antonio, para quem música e eloquência (retórica) estão em uma mesma categoria filosófica enquanto artes iniciáticas (Subirá, 1953), escreveu o *Del origen y reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y reatauración* (Roma, 1774 e Madri 1796). / F. Goya, contemporâneo de Sor, pinta o quadro *Desastres de la guerra* / A quantidade de instrumentos da orquestra varia consideravelmente, chegando a 35 neste ano e a 58 em 1824 ⁴⁸⁵. Os instrumentos de arco usavam cordas de tripa.

Napoleão ataca a Áustria e perde a batalha de Aspern-Essling. Viena é nesta época uma cidade cosmopolita, com práticas franco-maçônicas e fé católica, que repousa sobre alicerces romanos e sob a dinastia dos Habsburgo (BRION, 1991 p.13) / Beethoven escreve o concerto para piano nº 5 *Imperador* op.73 / Publicado em Paris o *Méthode Complet pour Guitare*, Op. 27 do guitarrista e compositor italiano Ferdinando Carulli (1770-1841) / Morre o compositor Joseph Haydn / Morre Johann. G. Albrechtsberger - amigo de Mozart (Landon, 1996),

⁴⁸¹ A canção de Sor *Vivir en cadenas, qué triste vivir* foi notavelmente popular na época (GÁSSER, 2010, p.44). Por causa de sua postura acentuadamente liberal e em parte de suas canções patrióticas, Sor foi tachado por muitos espanhóis na época de “mal guitarrista”, bêbado e bígamo (Subirá, 1953, p.634).

⁴⁸² Segundo Subirá, (1953, p.551) a Cataluña fora uma morada de músicos esclarecidos.

⁴⁸³ Para OLCINA, (in Gásser, 2010, p.75), Godoy, chamado ‘príncipe da paz’, – amante da rainha Maria Luiza - foi responsável pela invasão e presença francesa na Espanha.

⁴⁸⁴ Fernando VII, assim como Carlos IV, descendia da dinastia dos Bourbons e, portanto era afrancesado, a ponto de Fernando VII abdicar do trono em favor a Napoleão (GÁSSER, p.52). Fernando Sor compromete-se com os partidários franceses prestando juramento de fidelidade aos bonapartistas, “cujas mujeres, modas e ideas de libertad universal lo atraían de manera extraordinária” (MUÑOZ, 1965, p.39).

⁴⁸⁵ Cooper, 1996, p.324.

⁴⁸⁶ Málaga era, nessa época, uma província espanhola ilustrada e musical desde o início do século XVIII.

consegue cargo de comissário na província de Jerez.⁴⁸⁷

1810 – Córdoba e praticamente toda a Espanha estão ocupadas pelos franceses.⁴⁸⁸ As primeiras publicações para violão de Sor aparecem na França publicadas por Salvador Castro de Gistau no *Journal de musique entrangere pour la guitare ou lyre*, e são peças de sua produção na Espanha.⁴⁸⁹ Dentre elas estão a *Sonata Prima* (que viria a ser o *Grande Solo*, Op. 14) e a *Sonata Seconda* (*Sonata*, Op. 15) (Piris, p.39).⁴⁹⁰ / São publicados na Inglaterra por compatriotas hispânicos duas de suas canções patrióticas: *Himno de la victoria* e *Los defensores de la patria* (Jeffery, 1994, p.39) / Publicado em Paris *Air Varié* Op. 3 para violão

1811 – Sor, assim como outros progressistas espanhóis tinham esperanças em uma Espanha reformada. Desde 1810 foi prestado por ele juramento ao invasor José Bonaparte, tempos depois Sor ocupa o cargo de comissário de polícia na província de Jerez (Jeffery, 1994, p.12). Fatos que o qualificarão como afrancesado e serão determinantes para seu exílio.

professor de contraponto de Hummel e Beethoven / Morre o compositor Nicolas M. Dalayrac (aluno de Grétry). / Nasce o compositor Felix Mendelssohn.

Publicado em Paris o *Méthode pour apprendre à accompagner le chant*, Op. 61 de Ferdinando Carulli / Morre o compositor italiano Domenico Cimarosa / Nasce o compositor e pianista Frédéric F. Chopin / Nasce o compositor e pianista Robert Schumann / O historiador e teórico da música Alexandre Étienne Choron e François Joseph Marie Fayolle publicam *Dictionnaire historique des musiciens* / Prosper Bigot, compositor e guitarrista francês publica em Paris seu *Principes et exercices pour la guitare*, uma obra pedagógica que explora o estudo de arpejos. Para Valois (2009, p62), Bigot identifica-se com a obra de Sor e M. Carcassi

A flauta mágica estreia em Londres neste ano em italiano. É provável que sua primeira grande representação na forma original tenha ocorrido em maio de 1819, ou seja, durante a segunda estadia de Fernando Sor na Inglaterra (Piris, 1998, p.55). / Nasce o guitarrista, didata e compositor espanhol Antonio Cano / Nasce o compositor e pianista Franz Liszt / As lojas maçônicas discutem, nessa época, a

⁴⁸⁷ Esta atitude de Sor e de outros compatriotas demonstra e reflete o grau de confusão e esquizofrenia sociopolítica (GÁSSER, 2010, p.76) que reinava na Espanha de Sor e de Goya. Era certamente difícil conjugar o pensamento liberal e ilustrado com direitos e garantias pessoais.

⁴⁸⁸ Provavelmente a invasão e a ocupação francesa representou para espanhóis progressistas como Fernando Sor uma contradição: o sentimento patriótico por um lado e por outro a crença de que a presença dos franceses traria os ideais republicanos e iluministas a um país secular, antiprogressista e mergulhado em corrupção. Daí e talvez se possa justificar, por garantias pessoais, Sor ter-se tornado um adepto – um francófilo - dos (ideais) franceses, um “afrancesado”.

⁴⁸⁹ Estas primeiras obras de Sor para violão, compostas na Espanha, apareciam na forma de manuscritos em revistas e periódicos que foram primeiramente publicados na França, em torno do ano de 1810 (SPARR, 1995).

⁴⁹⁰ A *Sonata prima pour la guitare* e a *Sonata seconda pour la guitare* respectivamente. Estas obras foram publicadas posteriormente por A. Meissonnier (1821-2) e Simrock (1824-5). (CALVET, 1992, p.23-4).

1812 – Centro de todas as suas atividades Sor viaja novamente a Paris, retornando a Barcelona nesse mesmo ano (Muñoz, 1965, p.23)/ Em Valencia Sor exerce cargo de comissário geral de polícia. Sor vai a Paris e depois retorna a Barcelona (Muñoz, 1965, p.23) / Compõe uma cantata a tres vozes, dois coros com acompanhamento e dedica à Duquesa de Albufera (Ledhuy apud Gásser, 2010, p.51) / Sor compõe a canção patriótica “<i>Aonde vas, Fernando incauto</i>”⁴⁹¹.	independência das colônias espanholas na América do Sul. San Martin (maçom) renuncia à carreira militar na Espanha e se junta a Simon Bolívar para libertar a Venezuela (Piris, 1998). / Antoine Meissonnier (1783 - 1857) editor, compositor e virtuose da guitarra, inaugura sua editora em Paris, tornando-se responsável por diversas edições das obras de guitarristas e compositores como F. Carulli, F. Sor, e Mauro Giuliani, dentre outros / Grande parte do patrimônio religioso e cultural do monastério de Montserrat se vê perdido à custa das guerras napoleônicas / É publicada em Londres <i>Doce Canciones con Acompañamiento de Guitarra</i> (1811-12) de F. Moretti. Impresso em Viena por Domenico Artaria (editor) o célebre <i>Estudio per la chitarra</i> Op. 1, de Mauro Giuliani / Morre o guitarrista italiano Felipe Gragnani / Morre o pianista e pedagogo checo Johann Ladislaus Dussek, compositor admirado por Sor e citado em seu método (Sor, 1971, p.21) / Morre Emmanuel Schikaneder autor do libreto de <i>A flauta mágica</i>. / Tropas francesas recuperam Madrid e deixam a Andaluzia. É proclamada a constituição liberal espanhola, mas continuam os conflitos entre liberais e absolutistas (Fernández, 1992, p.602)

SEGUNDA FASE – REFÚGIO E EXÍLIO NA FRANÇA, PARIS, 1813 - 1815

1813 – Expulsão dos franceses da Espanha. Sor, de forma insustentável, abandona a Espanha e vai para o exílio definitivo em uma caravana de afrancesados (Gassér, 2010, p.51-2). Inicia uma carreira internacional como compositor e virtuose da guitarra aos 35	O rei Fernando VII revoga a Constituição espanhola de 1812, reprime o liberalismo e restaura a Inquisição. / Napoleão ainda está no poder na França / Fundada a The Royal Philharmonic Society de Londres / Invenção do cronômetro antecessor do metrônomo por Johann

⁴⁹¹ Nesta letra Sor acusa a monarquia e a aristocracia espanholas de terem levado o país ao fracasso, “*fallado el país*” (Olcina, Emili in Gásser, 2010, p.79).

anos, radicando-se em Paris.⁴⁹² / Conforme Gimeno (2007, p.49-50), antes deste ano Sor conheceu Dionisio Aguado, ainda na Espanha. / Em Paris, cuja moda musical é o *pout-pourri*, Sor foi certamente surpreendido com o entusiasmo que a guitarra causava em várias camadas da sociedade, mesmo o instrumento passando, naquela época, por momento de transição.⁴⁹³ / Sor publica *Dois temas e 12 minuetos* Op. 11, compostos em diferentes períodos: o minuetto Op. 11 N° 3, por exemplo, foi composto no ano de 1803 (Jeffery, 1996, p.25). / Conforme Piris (1989, p.41-2), Sor escreveu relativamente pouco para violão durante sua fase na Espanha. / Até o Op. 23, as obras para violão de Sor não seguem uma ordem cronológica e no período anterior a 1813 não havia sido publicada na Espanha nenhuma obra sua para violão, (Jeffery 1994, p.25), há apenas manuscritos⁴⁹⁴ / A monarquia é restaurada na Espanha e Sor é perseguido por seus patriotas com a alcunha de “afrancesado”⁴⁹⁵. / Segundo Piris (1998, p.76-7), Fernando Sor, mesmo que não comprovado, era maçom e teria recebido sua iniciação à ordem ainda na Espanha.⁴⁹⁶ Frequentavam sua casa em Paris compositores maçons como Méhul, Gossec, Cherubini, Berton, Crescentini e

Maelzel / Morre o compositor André-Modeste Grétry professor do Conservatório de Paris / Henri Montant Berton, professor de harmonia no Conservatório de Paris, Méhul e Cherubini ouvem Sor à guitarra (Piris, 1989, p.46). / O compositor e guitarrista François de Fossa, fugido da Revolução e após refúgio na Espanha, retorna a Paris / Robert Owen escreve *Nova visão da sociedade*, que lança as bases do *Manifesto Comunista de 1848* de K. Marx e F. Engels / Nasce o compositor italiano Giuseppe Verdi / Nasce o compositor alemão Richard Wagner / Mauro Giuliani participa como violoncelista da estréia da 7ª Sinfonia de Beethoven.

⁴⁹² Dentre os mais de mil refugiados encontrava-se o guitarrista e militar francês François de Fossa, GÁSSER (idem, p.51).

⁴⁹³ A transição da guitarra barroca para a guitarra clássica e romântica. Conforme Piris em toda a “Europa o século XVIII foi marcado, em sua primeira metade, por um acentuado declínio da guitarra”. “*Dans toute l'Europe, le 18e siècle avait marqué, surtout dans sa première moitié, un net déclin de la guitare*”. (PIRIS, 1998, p.32)

⁴⁹⁴ A situação editorial na Espanha durante a segunda metade do século XVIII não recebia incentivos comerciais, mesmo com a crescente classe média e com o mercado de amantes de música em ascensão. Muita música desse período foi registrada em forma de manuscritos, geralmente sem registro datas. Apenas no fim do século começaram a surgir as primeiras edições de métodos para guitarra (RUSSEL, 1989, p.350-65).

⁴⁹⁵ O termo afrancesado tem aqui dupla conotação: 1) traidor, por servir ao bonapartismo 2) aquele que admira, pratica e defende os ideais ilustrados de liberdade, igualdade e fraternidade preconizados pelos revolucionários franceses, ou seja, um partidário da Ilustração. Neste caso aplica-se-ia com justiça o termo francófilo. Seu afrancesamento está evidentemente envolvido com a causa patriótica e de independência da Espanha (GÁSSER, 2010, p.75). e lembremos que os reis espanhóis descendiam da dinastia dos borbons, portanto, afrancesados. Obviamente Fernando Sor sabia que em Paris “o constante silvo da guilhotina lembrava a todos [...] que ninguém estava realmente salvo” (HOBSBAWM, 1996, p.45-6).

⁴⁹⁶ Piris (p.76-7) levanta a questão de a ópera *Telemaco* poder já ter sido uma prova iniciática para F. Sor.

Cherubini, todos pertencentes à loja maçônica São João da Palestina. Disso poderia justificar-se seu contato direto com o duque de Sussex e o acolhimento “de braços abertos” de Spontini na Alemanha e também do encontro com Frederick II, que irá recebê-lo em Potsdam. / Em Paris, o poeta e libretista francês Marsollier ao ouvir fragmentos da ópera Telêmaco diz a F. Sor que sua música é muito italiana e não poderia satisfazer o gosto francês (Piris, idem, p.47)

1814 – Publicada em Paris a *Fantasia*, Op. 7 para violão, dedicada ao editor, fabricante de pianos e compositor Ignaz Pleyel. Também são publicadas duas canções patrióticas. / Sor tenta escrever para ópera em Paris, mas não é aceito por seu estilo italianizado de *Telêmaco*. / Fernando VII reassume o poder na Espanha e decreta “expatriação perpétua” aos que de alguma forma colaboraram com o invasor francês ⁴⁹⁷ (Gässer, idem, p.52.)

Napoleão perde a guerra, abdica e refugia-se na ilha de Elba⁴⁹⁸ / o rei Luis XVIII retorna a Paris / A França retira-se da Espanha e Fernando VII retoma a coroa espanhola restaurando o absolutismo / Francisco Goya é acusado pela Inquisição como obsceno por seu quadro *La maja desnuda*.

TERCEIRA FASE – INGLATERRA, LONDRES, 1815 – 1823

1815 – Com a volta dos Bourbons ao poder na França (Luis XVIII), Sor tem ameaçada sua estabilidade e garantias individuais em Paris. Carlos Sor, seu irmão, chega à França e será vigiado pela polícia até 1817 / Sor tem conhecimento de uma vaga na Chapelle Royale e escreve ao Duque de Fleury - citado por Piris (1998) como maçom e amigo de músicos como Cherubini - oferecendo seus serviços. Parece não ter havido resposta do duque (Piris, 1989, p.47). / Sor muda-se nesse mesmo ano para Londres e lá permanece até 1823. / Na fase

Morre o violonista e compositor vienense Leonhard von Call / Queda de Napoleão Bonaparte, a dinastia dos Bourbons retoma ferozmente o poder na França com Luís XVIII. Desencadeia-se violenta repressão política, especialmente aos bonapartistas. / Abolição, em Paris, do comércio oficial de escravos. / Batalha de Waterloo sela o fim do Império Napoleônico. / Nasce o célebre pianista espanhol e professor do Real Conservatório de Madrid José Miró y Anoria (1815-1878)

⁴⁹⁷ Fernando VII havia abdicado em favor de José Bonaparte. Sua segunda volta ao poder significou a restauração do absolutismo na Espanha até o ano de 1823.

⁴⁹⁸ Essa é a época do surgimento dos estados nacionais.

londrina Sor tem uma intensa atividade musical como concertista e como professor de canto, de violão e composição. / É publicado em Paris suas *Six Petites Pièces (Six divertimentos)*, Op. 1 nº 5. / Sor compõe em Londres *Three Canons for Three Voices* com texto em italiano / Sor publica em Londres os *Vinte Estudos* Op. 6 para guitarra

1816 – Sor, ainda envolvido politicamente escreve em Londres os *Seis Divertimentos*, Op. 2 e os dedica a Palácio Fajardo, revolucionário e amigo de Simon Bolívar. / Em maio e julho desse ano, Sor realiza concertos beneficentes em Londres como violonista e cantor, ao estilo vocal de Crescentini⁴⁹⁹ (Jeffery, 1994, p.48). Neste mesmo ano Sor interpreta composições suas com o violinista francês Pierre Baillot (aluno de Giovanni B. Viotti) em Londres. / Seu nome aparece numa revista como associado da Sociedade Filarmônica de Londres (Jeffery, idem, 39). / Publicada em Londres sua *Quatrième Fantasia* Op. 12, *Troisième Fantasia* Op. 10, e *Folies d’Espagne* Op. 15(a)

1817 – Em Londres, Sor é aceito 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 (Piris, p.50). / Escreve obras para piano a duas e quatro mãos e um tratado de canto, em francês, que jamais foi publicado (Muñoz, 1965, p.64) / Sor Participa do 4º concerto da sociedade filarmônica de Londres sob a direção de M. Clementi (Muñoz, 1965, p.24). / Publicado os *Seis Divertimentos* (Op. 1, 2, 8 e

Morre o compositor italiano Giovanni Paisiello, o mais popular compositor de óperas na época de Mozart (Landon, 1996, p.83) / Rossini estreia *O barbeiro de Sevilha* / Cherubini é nomeado superintendente de música da corte de Louis XVIII. / Morre em Paris o guitarrista Antoine Marcel Lemoine, guitarrista e diretor do teatro Molière no ano de 1793

Morre o compositor Etienne-Nicolas Méhul, professor do Conservatório de Paris / Nasce o luthier de guitarras espanhol Antonio Torres Jurado / Alexandre E. Choron funda em Paris a *Institution de Musique Classique et Religieuse* / O compositor italiano de óperas e música sacra Pietro Generali (1773-1832), assume o cargo de diretor do Teatro Principal de Barcelona (Teatro de la S Cruz) (Grove Music Online verbete Generali, Pietro. Acesso em 10/4/2012)

⁴⁹⁹ Girolano Crescentini (1766-1846), renomado mezzo-soprano castratto.

13) / *Quarta Fantasia*, Op. 12 e *Air*, Op. 3 *Varié*

1818 – Publicada as Valsas para piano e Fantasy, Op. 21 (Les Adieux)

1819 ⁵⁰⁰ – Sor publica alguns boleros em Londres e continua a dar concertos. / Neste ano, começa a compor mais intensamente para balé, solos e duos de piano, valsas para piano, ⁵⁰¹ cânones a três vozes, além das arietas italianas e música para violão solo. Para Encina Cortizo (in Gásser, 2010, p.313-339) Sor tem uma produção vocal e camerística significativa alinhando-se à tradição lírica de Martin y Soler, Manuel Garcia e Moretti, além de Mozart. / Fernando Sor por essa época estava envolvido simultaneamente com aspectos pedagógicos do ensino do canto, chegando a escrever um tratado, além de um método de ensino que resultou em seu método para guitarra de 1830 (Jeffery, 1994, p.48).

1820 – Sor compõe onze séries de *Ariettas italianas* sendo cada uma delas constituída por três peças na tradição do *bel canto* (Encina Cortizo in Gásser, 2010, p.313-339) / Sor faz transcrições para voz e violão de árias da ópera *Don Giovanni* de Mozart: *Vedrai carino*,

Baltazar Saldoni, biógrafo de Fernando Sor, entra para o Monastério de Montserrat onde ficará até 1822 (Gásser, 2010, p.23) / Morre Johann Nikolaus Forkel, considerado o fundador da moderna musicologia. Forkel foi pioneiro ao investigar sobre gramática e retórica musical e escreveu uma importante bibliografia acerca de J. S. Bach (Cano, 2000). / Nasce o pensador alemão Karl Marx.

Beethoven, *Variações Diabelli* / Schopenhauer, primeira edição de *O mundo como vontade e representação* / Morre James Watt inventor da máquina a vapor / Paris começa a ser iluminada com lâmpadas a vapor no lugar das lâmpadas a óleo / Publicado em Paris o melodrama *Pygmalion* de J. J. Rousseau (Subirá, 1945, p.519) / *Il barbiere di Siviglia* de Rossini é representada em Paris

Francisco Molino (1775-1847), guitarrista, violinista e compositor radica-se em Paris na década de 1820 atuando como violonista da capela real. Nesse ano Molino escreve seu *Nouvelle Méthode Complet pour Guitare ou Lyre* op.33 (1820-3) (Grove Dictionary online.

⁵⁰⁰ Jeffery (1994, p.57-9) relaciona obras diversificadas de Sor publicadas em Londres no período de 1815-23. Para uma lista mais completa das publicações em Paris desde 1813, cf. Jeffery (p.65). Para consultar a catalogação mais completa da obra de Sor ver Jeffery, (1994, p.145-90).

⁵⁰¹ Valsas e Quadrilhas (JEFFERY, idem, p.66) eram danças bastante cultivadas pela classe média londrina e parisiense da época. O balé na década de 1820 em Londres teve uma importância crescente e disso decorre o fato Sor ter escrito diversas músicas para o gênero a partir dessa época.

Batti, batti e Deh vieni alla finestra. / O violão está em alta em Londres e o museu de artes da capital londrina atribui este fato ao próprio Sor e seus alunos, por sua “técnica sistemática e inteligente” (Jeffery, 1994, p.63-5).

1821 – Publicação em Londres da 1ª edição de *Variations on an air from the Magic Flute, O cara Armonia* Op. 9 (Jeffery, idem p.153) / Sor conhece Felicité-Virginie Hullin, primeira bailarina da trupe de ballet do Opera de Paris e do Teatro Bolshoi, com que viaja para a Rússia em 1823⁵⁰². / Publicado em Paris *Deux Thèmes varies et Douze Menuets* Op. 11 (Jeffery, 1996)

1822 – Sor aparece como um dos membros honorários da Academia Real de Música de Londres em sua primeira lista elaborada nesse ano (Jeffery, p.40). / Faz concertos em Paris com diversas obras compostas em Londres. / Sor Estreia sua ópera bufa *La Feria de Smirna* e três grandes espetáculos de balé, porém sem sucesso. / Retorna a Paris, se casa com a bailarina Felicité Hullin – futura diretora de balé da ópera de Moscou / É publicado em Paris o Op. 9:

Acesso em 28out2011) / Publicado em Madri *Colección de estudios* de Dionisio Aguado / Guerra Civil na Espanha. Novamente é restabelecido o absolutismo de Fernando VII e fortes perseguições aos liberais ocorrem neste período / Na França o contexto político era de repressão social e de retorno ao antigo regime (Massin, 1997, p.637) / Hegel, *Lições de estética e filosofia da arte* (palestras proferidas durante a década de 1820 na Universidade de Berlim) / Publicado os *24 Caprichos* Op.1 de Paganini para violino solo / O violinista D. Joly publica em Paris *L’art de jouer de la guitare* / Jean-Racine Meissonnier (1794-1856) publica *Méthode de guitare ou lyre* / Morre o guitarrista português Antonio Abreu / Schubert compõe *Erk König*, Op. 1, um *lied* sobre poema de Goethe.

Weber estreia em Berlim a ópera alemã *O franco atirador* (*Der Freischütz*) / Morre Napoleão Bonaparte. / O guitarrista e compositor F. Moretti publica em Madrid, *La Gramática razonada musical* / Nasce o poeta e escritor francês Charles Baudelaire

Morre o pintor, escritor, crítico musical, compositor e esteta alemão, Ernest. T. A. Hoffmann. / Nasce o guitarrista virtuose Giulio Regondi, para quem Sor dedicou *Souvenir d’Amitié*, Op. 46 / Fundação do Royal Academy of Music de Londres. / Louis-Ange Carpentras publica em Paris *Ouverture de la Gazza ladra* [Rossini], *arrangée pour guitare seule ou Lyre* (Valois, 2009, p.165) / Prosper Bigot publica em Paris *Fantaisie sur l’air soyez sensible des Mystères d’Isis*,

⁵⁰² Ophee (s.d., p.18) refere-se à bailarina Felicité Hullin como esposa de Sor.

Variações sobre um tema de Mozart. / O balé *Cendrillon*⁵⁰³ é sucesso na Europa. / Nesta época, aos 44 anos, Sor está no auge da fama como compositor e violonista em Londres. / O ballet *Cendrillon* é representado em Londres no King's Theater / Publicado em Paris *Thème Varié* Op. 15(c)

op. 3 / *Das klinget so herrlich* de Mozart é arranjado por Prosper Bigot para guitarra / Publicado o *Méthode complete pour la Guitare*, Op.27 de F. Carulli.

QUARTA FASE, PARIS, BERLIM, VARSÓVIA, MOSCOU, ST. PETERSBURGO – 1823 – 1826/7

1823 – Publicada em Paris *Cinquième Fantaisie sur l'Air de Paisiello* Op. 16 e *Introduction et Thème Varié* Op. 20 para violão / Sor deixa Londres rumo à Rússia com a bailarina Félicité Hullin e sua Companhia de Ballet, passando por Paris, Viena, Polônia e Varsóvia. / Sor dá um concerto beneficente em Paris e segue para a Rússia chegando no outono deste mesmo ano. / De passagem pela Alemanha, tem contatos com os editores Simrock de Bonn e Peters de Leipzig, com quem deixa seu Op. 1 a 20, bem como algumas arietas italianas / Sor é recebido por G. Spontini (diretor de música em Berlim) e dá um concerto de violão e voz com sua filha de oito anos (Piris, op. cit. p.63). / Primeira apresentação do balé *Cendrillon* no Ópera de Paris (com mais de 100 apresentações) e do balé *Hercules y Omphala* em Moscou. / Antoine Meissonnier publica em Paris o Op.

Beethoven, *Variações Diabelli* / Beethoven comparece a um recital de Liszt (11 anos) / O rei Fernando VII frustra e reprime o movimento liberal na Espanha que propiciaria anistia aos exilados, entre eles Fernando Sor (Jeffery, 1994, p.77-8) / Henry publica em Paris *Nouvelle méthode pour guitare ou lyre* / Morre o compositor e guitarrista francês Jean Baptiste Phyllis que em seu método atribui a si a paternidade *da Lyre-Guitarre à six Cordes* (Valois, 2009, p.53) / Morre Jean-Baptiste Phyllis (amigo de Sor em Paris) autor do *Nouvelle méthode pour la lyre ou guitare* (1799). Esse método constitui, conforme Valois (idem, 2009), um dos mais avançados de sua época, especialmente no quesito notação e descrição de execução /

---

⁵⁰³ *Cendrillon* é um balé-pantomima baseado na alegoria de Cinderela e foi representada mais de uma centena de vezes no Ópera de Paris durante a década de 1820 e em outras capitais europeias como Bruxelas, Londres e Moscou. É um balé em três atos composto para 39 instrumentos de orquestra. Formalmente *Cendrillon* inclui um conjunto de danças populares da época como Marcha, *Polacca*, *Quadrille* e Valsa. (GÁSSER, 2010, p.131-148).

16 a 20, dentre as obras publicadas estão as variações sobre a ária de Paisiello “Nel cor più non mi sento” e as transcrições de *A flauta mágica* de Mozart Op. 19. Sor chega a Moscou, em novembro. / Sor transcreve para guitarra a abertura de *La chasse du jeune Henri*, de Méhul.

1824 – Sor em Moscou conquista a aristocracia russa ⁵⁰⁴. Faz concertos e é nomeado mestre de música da corte em São Petersburgo sob o czar Alexandre I. Sor permanece no país até 1826. / Os balés *Alphonse e Leonore* (ballet em três atos) e *Cendrillon (a magical ballet)* estreiam no teatro Bolshoi com produção de Hullin-Sor (Ophee, s.d., p.15). / Sor faz dois concertos no Stephan Stepanovitch Apaskine (Rússia), conhece o compositor e pianista irlandês John Field (1732-1837) que vive na Rússia. / Sor conhece o violonista russo Mikhail Vyssotsky a quem dedica um dueto intitulado *Souvenir de Russie*, Op. 63 ⁵⁰⁵. / o editor alemão Simrock (Bonn) publica alguns opus / Sor participa de um concerto em Moscou com o pianista John Field e o harpista K. Schulz (Ophee, s.d., p.17-8)

Morre o destacado violinista italiano Giovanni Battista Viotti, inovador da técnica do violino, professor de Pierre Baillot / Beethoven conclui a *Sinfonia N° 9* / Morre o poeta e escritor Lord Byron / Morre Luís XVIII, seu irmão Carlos X assume o trono, com censura à imprensa em Paris / O pianista e compositor Johann Cramer (aluno de Clementi) inaugura sua editora de música em Londres (Cramer & Co.) Cramer é citado por Sor em seu método / Na Espanha o rei Fernando VII declara anistia / Aubery du Boullay *Méthode pour la Guitare*, op. 42 / Guillaume Pierre Antoine Gatayes, *Méthode pour la Guitare simple et facile à concevoir* / F. Moretti publica em Madrid seu *Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música sujetándolas a una sola escala* (Fernández, 2009) / F. Moretti publica em Madrid *Colección de contradanzas y walses n.º. 2 e 3* para guitarra de seis cordas

⁵⁰⁴ Sor causou forte impressão sobre violonistas russos como Visotsky, Morkov e Sychra. Sua autoridade como músico e violonista virtuoso os influenciou e sua música acabou por servir de modelo para a composição de variações (Ophee, s.d., p.26-8).

⁵⁰⁵ Um conjunto de variações sobre duas melodias do folclore russo (Ophee, s.d, p.19).

1825 – *Cendrillon* é selecionado para a inauguração do Teatro Petrovsky de Bolshoi, em Moscou. Sor e sua esposa Hullin tornam-se centro de atenção do público / Sor recebe condecoração papal do toão de ouro pela composição do moteto *Vexilla Regis* ⁵⁰⁶ / Meissonnier publica em Paris a *Grande Sonata*, Op. 22 de Fernando Sor

Morre o compositor italiano Antonio Salieri / Beethoven *Grosse Fugue*, Op. 133 / Publicado em Madri o método *Escuela de la guitarra* de D. Aguado / Morre na Espanha Francisco Queralt, um dos últimos representantes da tradição contrapontística na Cataluña (Subirá, 1953, p.554) / Publicado em Paris *Trois Rondo Brillants*, op.2 de Dionísio Aguado / Louis-Ange Carpentras *Art de pincer la guitare*, op. 16 / Charles de Marescot, guitarrista e editor francês, publica em Paris *Méthode de guitare divisée en deux parties* / G. G. Mure edita e publica em Paris o seu *Méthode complète de guitare ou lyre* / Ferdinando Carulli publica *Méthode complète pour parvenir à pincer de la guitare*, op. 241 / Matteo Carcassi (1792-1853), publica em Paris a 2ª edição do *Méthode Complète pour la guitare*, op. 59. / Jean-Baptiste Mathieu publica em Paris seu *Méthode de guitare*

QUINTA FASE - PARIS, 1826/7 - 1839

1826 – Sor compõe um réquiem e uma marcha fúnebre para o enterro do Czar Alexandre I. / Estreia em Moscou o balé pantomima *Hercule y Omphale*, ⁵⁰⁷ para a coroação do Czar Nicolás I da Rússia. / Sor decide regressar a França e passa a residir em Paris. Seu balé *Cendrillon* é representado em Moscou com grande sucesso. Morre a protetora de Sor, a Imperatriz Elisabeth da Rússia. / Sor retorna

Morre o musicólogo Heinrich C. Koch / Morre o inventor Thomas Jefferson / Fundação do Museu Louvre em Paris e do National Galery of London / Nasce o compositor vienense Johann Strauss / F. Fétis cria sua *La Revue Musicale* em Paris que se propõe registrar diversos eventos da prática musical da época (Jeffery, p.100) / Publicado em Paris com tradução do compositor e guitarrista francês François de

⁵⁰⁶ Segundo Ophee (s.d, p.25-6) um oficial do Vaticano (Giuseppe Baini) – “um fanático admirador de Palestrina” – mesmo reconhecendo oficialmente a notabilidade e moralidade da música de Sor, recusou a petição. Essas informações podem ser obtidas atualmente nos arquivos do Vaticano.

Entretanto, acreditamos poder ter ocorrido uma retaliação pelo fato de Sor, desde seu período na Espanha ter tido fortes contatos com a franco-maçonaria e provavelmente ter sido adepto da ordem. Cf. também J. Chailley (1994, p.61), sobre as condenações impetradas pela Igreja Romana aos maçons.

⁵⁰⁷ Balé em 3 atos com libreto em francês e 448 páginas de música (GÁSSER, idem, p.203). Com enredo mitológico, a música deste balé é considerada pelos especialistas como a melhor já escrita por Sor, causando sensação na Alemanha por seu estilo de abertura mozartiana (um modelo seguido por Sor) e elaboração polifônica (JEFFERY, 1994, p.81).

definitivamente a Paris,⁵⁰⁸ que vive um clima social e político agitado. / Sor tem contatos com o guitarrista Dionisio Aguado e atuam em duo em vários programas de concerto. Nesta fase Sor dedica-se quase que exclusivamente ao violão. / Entre este ano e 1839 Sor realiza em Paris um total de 35 concertos (Jeffery apud Valois, 2009, p.81) / Sor faz concerto em Paris na Ecole Royale de Musique

1827 – No período de 1823-27 o editor Meissonnier publica em Paris um conjunto de opus para violão, dentre os quais os *Doze Estudos* Op. 29 (Jeffery, 1994, p.82, lista do Op. 16 ao 29). / Sor estreia em Paris seu novo balé *Le Sicilien*, inspirado em um enredo de Molière / Sor volta a Londres e compõe o balé *Le dourmeur éveillé*, baseado nas *Mil e uma noites*. / Publicada em Paris sua *Deuxième Grande Sonate* Op. 25; *Introduction et Variations sur 'Que ne suis-je la fougère* Op. 26; *Introduction et Variations sur 'Gentil housard'* Op. 27 e *Introduction et Variations sur 'Malbroug'* Op. 28

1828 – Sor compõe nesta época a ópera bufa *La bella Arsenia*, que só será estreada em Bruxelas seis anos após sua morte (1845) /

Fossa o *Méthode Complète pour la Guitare* de D. Aguado. / Publicado o *Grande Méthode Complète pour la Guitare* Op. 46 de Francesco Molino / Morre em Londres o compositor Carl Maria Von Weber / Morre prematuramente o compositor e violinista espanhol, educado em Paris, Juan C. de Arriaga / Publicado o *Méthode complete*, op.293 para guitarra de F. Carulli. / Charles Lintant publica em Paris *La Petite Méthode de guitare ou lyre* / D. Aguado inventa em Paris o tripodison (um suporte para o violão), entusiasmando guitarristas como A. Ledhuy⁵⁰⁹ / A Sociedade Filarmônica de Londres estreia a Sinfonia nº 9 de Beethoven (Weber, 2011).

Morre em Viena o pianista e compositor L. V. Beethoven / Victor Hugo escreve *Cromwell*, um manifesto romântico contra o formalismo clássico. / Publicado em Paris *Le menuet affandangado* op.15 e *Le fandango varié* op.16 de Dionísio Aguado. / Mendelssohn estreia *Sonho de uma noite de verão* / Adolphe Ledhuy⁵¹⁰ publica em Paris com edição de A. Meissonnier seu *Méthode de guitare* / A. Meissonnier publica em Paris o *Catalogue des ouvrages de musique et vocale instrumentale composant le fonds* onde aparecem listadas obras de F. Sor (SPARR, 2009) / Joseph Niépce inventa o processo que produziu a primeira foto bem sucedida em 1827. Sua exposição à luz durou apenas oito horas.

Morre o compositor Franz Schubert / Hummel, virtuose do piano, elabora o primeiro grande método para esse instrumento

⁵⁰⁸ Sor manifesta desejo de terminar seu exílio e de retornar à Espanha, escrevendo uma carta ao rei Fernando VII, mas esta carta parece nunca ter sido respondida (JEFFERY, idem, p.106).

⁵⁰⁹ Adolphe Ledhuy et Henry Bertini, *Encyclopédie pittoresque de la musique* (Paris: 1835; réimpression, Heidelberg : Chanterelle, 1994), 127. Apud VALOIS, p.143.

⁵¹⁰ Adolphe Ledhuy compõe *Etude pour la guitarre (à son ami F. Sor)*. (JEFFERY, 1994, p.189).

Definitivamente radicado em Paris, Sor ministra aulas e começa a elaborar seu *Método para guitarra*. / Estreiam em Londres seus balés *Hassan et le Calife*, *Le Dourmeur Evillé* e *Le Sicilien*. / F. Sor compõe o duo *Les deux amis*, Op. 41 dedicado ao amigo D. Aguado / Sor faz um concerto de caridade no qual F. Liszt interpreta as variações sobre temas de Rossini e Auber. / Sor começa a compor doze duos para violão 1828-39. / Sor Torna-se seu próprio editor em um acordo feito com o editor Pacini, rompendo com Meissonnier.⁵¹¹ / Sor dá um concerto em Paris interpretando sua *Fantasia* nº 7 Op. 30, publicada neste mesmo ano / Publicado em Londres as "*Vingt-quatre leçons*", Op. 31 e os "*Vingt-quatre exercices*," Op. 35⁵¹². / Publicados em Paris *7e Fantaisie* Op. 30 e *L'Encouragement* Op. 34

1829 – Sor (ou possivelmente seu irmão Carlos) realiza um concerto solo e alguns duos com o violonista e amigo Dionisio Aguado (Jeffery, p.85). / Publicado em Paris *Les deux amis*, Op. 41, duo que Sor dedica ao amigo e guitarrista D. Aguado / Sor começa a ministrar aulas de guitarra em Paris / Publicado em Paris *La Sentinelle* e a *Fantasia on 'Ye banks and braes o'bonnie Doune'* Op. 40 / Sor faz concerto com o compositor e cantor Auguste Panseron, professor do Conservatório de Paris / Concerto em Paris com o pianista Albert Sowinski (Jeffery, 1994, p.85-7) / Concerto em Paris no qual Sor executa a parte da guitarra de *La Sentinelle* (1816), obra para tenor, piano, violino, guitarra e violoncello composta por M. Giuliani em parceria com Hummel (Jeffery, idem).

1830 – O *Méthode pour la Guitare* de Sor é publicado pelo próprio

(*klavierschule* ou Escola de teclado – Massin, 1997, p.624) / Morre o pintor espanhol Francisco Jose de Goya Y Lucientes / W. Goethe publica o *Fausto* / O virtuose da guitarra e do violino Victor Magnien (1804-1885) é considerado por Fétis na sua *Revue musicale* um dos melhores guitarristas de Paris

Morre o compositor F. J. Gossec, ex-aluno de J. P. Rameau, militar e professor do Conservatório de Paris. F. Sor teve contato com ele em sua primeira estada em Paris. Gossec, um partidário da Revolução, fez a primeira orquestração da *Marseillaise* / Rossini, estreia em Paris sua ópera *Guilherme Tell* / Morre na Itália o guitarrista e compositor Mauro Giuliani. / É representada, após o trabalho de restauração de Mendelssohn em Leipzig, a *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach. / Jean-Racine Meissonier (1794-1857), guitarrista e editor francês publica o *Méthode de guitare ou lyre, divisée en deux parties* / F. R. Toreinx, historiador francês, publica em Paris *Histoire du romantisme* (Chailley, 1991, p.287)

N. Coste fixa-se em Paris e tem aulas de guitarra com F. Sor /

⁵¹¹ Mais detalhes sobre datas de publicações e números de opus da obra para violão de Sor, após seu retorno a Paris, cf. Jeffery, 1994, p.89.

⁵¹² A obra pedagógica para guitarra de Sor inclui seis conjuntos de estudos: os Op. 6, 29, 31, 35, 44, e 60. Cf. (OPHEE; SAVINO, 1997).

compositor em Paris. Conforme Jeffery (1994, p.93), B. Saldoni afirmou ter Sor destruído as primeiras chapas de impressão do método / Para Muñoz (1965, p.26), F. Sor teve de “[...] *dar más importancia a esta* [música virtuosística de Chopin, Liszt e Paganini] *que a su música, no obstante ser esa técnica la que los entendidos* [...] *de manera concluyente ya habían dito: ‘imposible superarla’* [...]”.⁵¹³ / Sor encontra-se com Hummel em julho deste ano em meio a uma grande turbulência sócio-política em Paris e faz concertos com Liszt, Bertini, o cantor Manuel Garcia⁵¹⁴, o pianista Miró e Rossini (Piris, p.74). / Por volta dessa data, Sor escreveu obras para harpalira (*harpolyre*), instrumento de 21 cordas, distribuída em 3 braços e inventado por J. F. Salomon⁵¹⁵.

Comoção sócio-política, revolução liberal antiabsolutista e guerra civil em Paris. O fim da Dinastia dos Bourbons marca o fim da aristocracia na e leva a burguesia pela primeira vez ao poder na França / Berlioz, faz em Paris sua *première* da *Sinfonia Fantástica* / Mendelssohn, *Canção sem palavras* / Chopin, Liszt e Paganini alcançam durante a década de 1830 elevados índices de aceitação e reconhecimento público e se tornam referências técnicas e composicionais do artista virtuoso do piano e do violino / Morre o compositor e guitarrista Wenzel Thomas Matiegka / morre o compositor Charles S. Catel que elaborou um *Traité d'Harmonie* / E. Delacroix pinta a tela *A liberdade guiando o povo* / Boehm desenvolve nesta década um sistema de digitação para os instrumentos de sopro-madeira. / Prudent Louis Aubéry du Boulley, compositor e pedagogo francês, publica em Paris sua *Grammaire musicale* / O Grand Ópera de Paris torna-se uma lucrativa sociedade empresarial a partir desta data sendo alugado para exploração comercial / *Les Huguenots* de Meyerbeer estreia em Paris / (Rosen, 2000, p.790) / Morre o geômetra francês Fourier.

1831 – Sor estuda alaúde e executa a parte solista de dois concertos de J. Straube (séc. XVII) acompanhado por M. Carcassi no mandolin, Urhan na viola d’amore, Franchinme no baixo e Fétis no clavecino (Muñoz, 1965, p.27). / Publicada em Paris as “*Vingt-quatre petites*

O guitarrista e compositor Antoine Lhoyer fixa residência em Paris / Morre J. F. Salomon, inventor do *harpolyre* e professor de canto e guitarra da Escola Politécnica de Paris / Morre Ignaz Pleyel, compositor, fabricante de pianos, ex-aluno de Haydn e amigo de Sor /

⁵¹³ Esta contradição exposta por Ricardo Muñoz (1965), configura e prenuncia, a nosso ver, o fim de uma geração histórica e esteticamente próxima do Classicismo em pugna com as novas forças emergentes do Romantismo, mesmo sendo Paganini, neste caso, um compositor de mesma geração cronológica de Fernando Sor. Muñoz chama atenção (p.26-7) para o fato de Sor, por esta época, revelar-se “algo desorientado”. Conforme Massin (1997, p.663), por volta de 1830 “[...] começaram a manifestar-se certas distinções no interior da vida musical que refletiam diferenças de gosto, de estética [...]” “[...] eram os primeiros indícios de uma cultura de massa [...]”

⁵¹⁴ Contemporâneo e amigo de Fernando Sor em Paris, o renomado cantor, compositor e autor de diversas operetas espanholas durante a primeira década do século XIX, Manuel Del Pópulo Vicente Garcia (1775-1832) viveu seus anos de juventude na Espanha seguindo, como Sor, também para o exílio. Garcia tornou-se, após o exílio, um aplaudidíssimo cantor em toda a Europa, fundando uma renomada escola de canto. (Subirá, 1953, p.628-632)

⁵¹⁵ O *harpolyre* é um dos vários instrumentos inventados e idealizados no século XIX a partir da guitarra (JEFFERY, 1994, p.98).

pieces progressives," Op. 44. / Publicado em Paris *Voyons si c'est as* Op. 45 nº 3 e *Souvenir d'Amitié, Fantasia* Op. 46 / Sor faz um concerto em Paris com o jovem pianista espanhol José Miró y Anoria (1815-1878) com a presença de Aguado e Manuel Garcia

Morre o filósofo F. Hegel / Fundação do Real Conservatório Superior de Música de Madri. / Estreia no Opera de Paris *Robert Le diable* de Meyerbeer. / F. Moretti traduz do italiano e publica em Madrid o *Tratado del contrapunto fugado* / Morre o guitarrista, compositor e editor francês Pierre Jean Porro. Conforme pesquisas mais recentes (Sparr, 1995), Porro publicou obras de Sor em Paris como os *Etudes et Variations Espagnoles par Sors* em seu já mencionado *Journal de Guitare* (1784-1811)⁵¹⁶ / O compositor e pianista Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) edita seu método para piano. Kalkbrenner é citado por Sor em seu método (Camargo, 2005, p.65) / San Martin (libertador da Argentina e ex-aluno de Sor – Muñoz, 1965) se estabelece em Paris até seu falecimento em 1850 e seu amigo F. Sor já está estabelecido na capital francesa desde fins da década de 20.

1832 – Sor retorna a Londres e realiza alguns concertos. A música de Mauro Giuliani, falecido em 1829, é, porém, recebida com grande entusiasmo pelos ingleses sendo a corrente pró Giuliani bastante forte. / Sor regressa a Paris. / É publicado em Londres, a cargo do organista A. Merrick, uma tradução para o inglês de seu *Méthode pour la Guitare* (1830) / Publicado em Paris seu *Est-ce bien ca?* Op. 48 nº 3

Nasce o compositor e guitarrista espanhol Julian Arcas⁵¹⁷ (1832-1882) / Morre o compositor e didata italiano Muzio Clementi. / Morre Carl F. Zelter, fundador da *Sinkakademie* de Berlim, amigo de Goethe e professor de F. Mendelsshon a quem Zelter apresentou a obra de J. S. Bach / Morre o cantor e compositor Manuel Garcia

1833 – Entusiastas da guitarra em Paris fundam uma entidade chamada “Circuito Guitarrístico”. Participaram dela o próprio Sor, Aguado, Carcassi, Coste, Legnani, Zanni de Ferranti, dentre outros / Publicado em Paris sua *Fantasie* Op. 54 bis; os *Trois duos* Op. 55 nº

Fundada em Londres, em homenagem a Mauro Giuliani, a *Giulianiad Guitar Magazine* / L. Cherubini publica em Paris seu *Tratado de contraponto e fuga*. / Publicação dos *12 études* op.10 para piano de Chopin / Morre na Espanha o rei Fernando VII, marcando o fim do

⁵¹⁶ Há controvérsias quanto a data de publicação dos *Etudes et Variations Espagnoles*. SPARR (1995) supõe a data de 1805, período que Sor ainda vivia na Espanha. O *Grand Solo* Op. 14 também seria outra obra de Sor publicada por Pierre Porro. A constatar tal pesquisa, ela parece contradizer a versão de Jeffery (1994, p.25) que afirma não haver (ou não ter encontrado) publicações de obras de Sor durante seu período na Espanha, a não ser manuscritos (SPARR, 1995, p. 39-43). Sobre as publicações espanholas de Salvador Castro de Gistau consulte Apêndice, Cronologia, ano 1810.

⁵¹⁷ Arcas é considerado um elo entre as gerações de Sor-Aguado e a de Francisco Tárrega (WADE, 2001, p.93)

3 e a *Fantasia* Woo / Sor toca em um dos Concertos Historiques organizado por F. Fétis em Paris (Jeffery, 1994, p.85-7). / Sor toca um concerto no qual H. Berlioz foi o regente (idem)

1834 – Fétis comenta sobre Sor: - “o Sr. Sor é reconhecidamente um artista superior, mas eu repito, porque a guitarra?” (Piris, 1998, p.73). Para Fétis, “Sor foi sempre um músico fino que tocou um instrumento indigno” (1832) (Jeffery, 1994, p.103) / Estreia em Londres os balés *The fair sicilian/The conquered coquette* de Sor (Jeffery, idem, p.85-7)

1835 – Sor compõe uma *romanesca* para violino e violão datada de julho desse ano, uma mazurca para piano, apenas publicada na *Encyclopédia* de Ledhuy e Bertini, várias composições de música militar para dois pianos, além de seis canções francesas (Piris, 1998, p.74-5). / Sor escreve um artigo autobiográfico e o artigo “Le bolero” publicado na *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, dirigida e organizada por seu amigo e guitarrista A. Ledhuy (Jeffery, op.cit. p.106).

absolutismo espanhol. Assume o trono sua filha Isabel II / Nasce o compositor e pianista Johannes Brahms / Fétis traduz para o francês o *Gradus ad Parnassum* de Fux (1944, p.9.) / Morre Joseph Niépce, que com Louis Daguerre foram pioneiros da técnica fotográfica.

/ Publicado em Paris o *Nouvelle Méthode de Guitare*, Op. 6 de Dionisio Aguado. / Fétis assiste a um concerto do guitarrista belga Zani de Ferranti, não gosta e trata com desdém o violão (Piris, p.73). / P. Baillot, violinista e professor do Conservatório de Paris publica *Art du violon* / Morre o pedagogo da música Alexandre Étienne Choron / O congresso de Stuttgart aprova a afinação padrão do Lá = 440 Hz (Mimmo Peruffo <http://www.aquilacorde.com/old_site/articles.htm> Acesso em 16/6/2011)⁵¹⁸.

Publicada por Delloye (ed) em Paris a *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* de Adolphe Ledhuy e Henri Bertini⁵¹⁹ / Publicada em Paris a 1ª edição da *Biographie Universelle des Musiciens* de F. J. Fétis⁵²⁰. / Morre ainda muito jovem em Paris o compositor Vincenzo Bellini / F. Fétis organiza em Paris os Concerts Historiques. / Guerra na Espanha entre liberais e partidários do regime absolutista / Código Morse (código binário) por Samuel Morse, inventor do telégrafo elétrico / O periódico *La Revue Musicale* de Fétis passa a chamar-se *La Revue et gazette musicale de Paris* (Chailley, 1991, p.297)

⁵¹⁸ Conforme Cooper (1996, p.321) o início do século XIX foi marcado pela multiplicação de diapasões e a ampliação da extensão de indicações de andamento. Antes da invenção do metrônomo o pulso (humano) em mínimas, 80 batidas/minuto, era usado como guia.

⁵¹⁹ Obra considerada das principais fontes de informações bibliográficas a respeito de Fernando Sor. Nela consta inclusive um verbete autobiográfico com seu nome, escrito pelo próprio compositor. Adolphe Ledhuy (ou Adolphe Le Dhuy) compositor e guitarrista francês, teve uma relação amigável com Sor e, em colaboração com o pianista Henri Bertini, publicou a *l'Encyclopédie Pittoresque de la Musique*. (JEFFERY, 1994, p.106)

⁵²⁰ FÉTIS (2006, Tomo VIII - p.66), cita Joseph Haydn e Ignaz Pleyel como compositores que influenciaram a música instrumental de Sor e lhe serviram de modelo.

1836 – em abril deste ano Sor realiza um concerto beneficente e interpreta duos com Dionísio Aguado, que usa o Tripodison.⁵²¹ Sor interpreta com Aguado "*Fantaisie villageoise*", Op. 52. / Sor compõe "*Introduction a l'etude de la guitare*," Op. 60 / Com Aguado, Sor assiste em Paris um concerto de Zani de Ferranti e ficam entusiasmados (Jeffery, 1994, p.104) / Sor faz concerto com o pianista Charles Mansui

1837 – Morre a filha de Sor, Caroline, em Paris. Conforme Muñoz (1965, p.71), Sor compõe uma missa de réquiem em sua memória. Conforme Jeffery (1994, p.107-8), as informações sobre Caroline são bastante divergentes / Publicado em Paris seu *Introduction to the study of the Guitar*, op.60, um conjunto de 25 peças que têm servido de estudo para várias gerações de violonistas / Publicado em Paris *Trois petits Divertissement* op.61 para duo de guitarras / Publicado em Paris a *Marche Composée pour la Musique Militaire*

1838 – Último concerto de Sor em Paris em duo com Napoleón Coste / Sor estava moralmente esgotado e enfermo. Conforme Muñoz (1965, p.29), Sor sempre utilizou em suas audições uma guitarra Lacôte.⁵²² Ele tinha, provavelmente, dois exemplares deste instrumento / Publicado em Paris *Souvenir de Russie* Op. 63 /

Publicados *La Guitare Enseignée par Une Méthode Simple* e *La Guitare Fixée sur Tripodison* de D. Aguado. Neste mesmo ano é publicado em Paris sua *Fantaisie Elegiaque*. / Estreia em Paris a ópera em cinco atos *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer / Étienne Jean Baptiste Pastou, professor de guitarra e violino e a partir de 1836 do Conservatório de Paris Pastou funda *l'École de la lyre harmonique*. / Morre em Paris o compositor espanhol refugiado em Paris Melchor Gomis autor do *Méthode de solfège et chant* / Morre o compositor e organista espanhol Joaquim Tadeo de Murguía / Morre Ampère, físico e matemático francês.

Morre o compositor Johann N. Hummel / Morre o compositor de óperas e professor de Berlioz no Conservatório de Paris Jean F. Le Sueur. / Morre o compositor e pianista irlandês John Field, amigo de Sor. Conforme Chailley (1991, p.309) Field em sua época renunciou o estilo de Chopin / Publicados os *12 études* op.25 para piano de F. Chopin / Morre o guitarrista e compositor Mikhail Vyssotsky a quem F. Sor dedicou seu duo Op. 63, *Souvenir de Russie* /

Morre Johann N. Maelzel, inventor e engenheiro alemão, conhecido pela fabricação do metrônomo / Baltazar Saldoni estreia em Madrid sua ópera espanhola *Ipermestra* / Morre em Nova York (EUA) o libretista italiano e colaborador de Mozart, Lorenzo da Ponte

⁵²¹ Uma invenção de Dionísio Aguado. Um pedestal onde se apoia o violão liberando as mãos do violonista, facilitando a execução (Cf. AGUADO, 1994, p.21).

⁵²² Guitarra Lacôte. René ou M. Lacote. Escola francesa de luteria de guitarras. Sor usou e havia aprovado a guitarra romântica deste fabricante (SOR, 1830, p.9), que, por volta de 1830, já com seis cordas simples configurava um instrumento de transição entre as guitarras de cinco e seis *ordenes* e o violão moderno. Informações sobre esse luthier disponível em: Disponível em: <<http://www.historicalguitars.co.uk/Romanticguitar.html>> acesso em 22/3/2012.

Publicado em Paris o duo para guitarras *Divertissement* Op. 62.

†1839 ⁵²³ – Fernando Sor (61) morre em Paris em 10 de julho. Foi enterrado no bairro de Montmatre ao norte de Paris (Muñoz, 1965, p.75). No ano de 1842, foi escrito um testamento com a ajuda de um amigo muito próximo de Sor de nome José Pereira de Lira. / Segundo Jeffery (1994, p.96), após a morte de Sor, Napoleón Coste (amigo e ex-aluno de Sor) publicou uma edição baseada no *Methode pour la Guitare* (1830) que, entretanto, configura não mais que uma paródia do original ⁵²⁴. / 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 européia, além de grandes revoluções político-sociais. Sua época funda, por assim dizer, o mundo moderno. / Após sua morte, em 24 de julho, uma informação sobre seu obtuário aparece na revista alemã *Allegemeine musikalische Zeitung*: - “Ele foi o fundador de uma nova era para seu instrumento; como o mundo musical francês diz, ele criou uma linguagem em que as mais profundas e, ao mesmo tempo, as mais graciosas ideias musicais podem ser expressas na guitarra”. ⁵²⁵

1ª apresentação póstuma da *Sinfonia em dó maior* de Franz Schubert, / Morre em Paris o compositor Ferdinando Paër mestre-capela de Napoleão / Dionisio Aguado retorna definitivamente a Madri / Morre o musicógrafo francês Guillaume André Villoteau que acompanhou Napolão em suas expedições arqueológicas pelo Egito (Valois, 2009, p.53) / Morre o guitarrista e compositor italiano Federico Moretti / Nasce o pensador norte-americano Charles S. Pierce.

⁵²³ Para as obras para violão publicadas entre 1826-39, cf. Jeffery, 1994, p.92.

⁵²⁴ *Méthode complèt pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, par N. Coste.*

⁵²⁵ “He was the founder of a new era for his instrument; as the musical world of France puts it, he created a language in which the most profound and, at the same time; most graceful musical ideas could be expressed on the guitar”. (Allgemeine musikalische Zeitung (No. 30, July 24, 1839) apud Sasser, 1960, p.75).

ANEXO 1 MARSCH DER PRIESTER

Zweiter Aufzug

Das Theater ist ein Palmenwald, die Bäume sind silberweiß, die Blätter von Gold, 40 Stütze von Blauem auf einem jeden Stütze steht eine Pyramide und ein großes schwarzes Horn mit Gold geätzt. In der Mitte der großen Pyramiden, nach der großen Pyramide.

Erster Auftritt

Sarastro, vorher anderen Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmzweig in der Hand. Ein Marsch mit Bläsern und Trommeln beginnt den Zug.

Nº 9. MARSCH DER PRIESTER

Flauto
Corni di Bassetto
In F
Fagotti
Corni in F
Tromboni
Alto e Tenore
Trombone Basso
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e
Basso

9

⁹⁾ Im Fortschritt, mit Bassenden Instrumenten.

20

Nº 10. DER DREIMALIGE AKKORD

Adagio
Flauto
Obol
Corni di Bassetto
Fagotti
Corni in F
Trombe in B
Tromboni
Alto e Tenore
Trombone Basso

Sarastro (nach einer Pause).
In, in dem Wehstempel eingeweiht
Sind wir, die wir die Welt zu
Mit seiner Seele erhebt sich das
heilige Vermächtnis das der
unserer Zeit ist. - Tanno, die Könige
Sind, die die Welt zu
mit Tugendvollem Harn nach einem
stand, den wir alle mit Mühe und Fleiß
Denn diesen Tugendhaften zu berechnen,
seinem nützlichen Schicksal
und im Heiligtum des größten Lodes
Ist, was wir heute mit dem Hand an
heute das unsere mit dem Hand an
Re beitet Tugend?
Erster Priester (seht auf).
Tugend!
Zweiter Priester.
Auch Verschwiegenheit?
Verschwiegenheit.
Dritter Priester.
Ist wohlthätig?

Sarastro.
Wohlthätig! - Haltet ihr für ein würdig so
folgt meinen Beispielen (Sie haben einmal
neue Hörs) Gedacht über die Ringel
men der Menschheit. - Mag immer das
urteil selbst Tadel über uns Eingeweihte
auszusagen: „Weisheit und Verstand erstreckt
sich auf die Welt, aber die Weisheit der
Vorurteil soll schwanden; und es wird schwin-
nen, selbst Tanno selbst die Größe unse-
rer, das sarkas, in verdunkelte Mächten, haben die
Götter den hohen Ringelge bestimmt; dies
Mutter Grundes, warum ich sie der stolzen
Mutter Grundes, warum ich sie der stolzen
sein, hofft durch Blauwerk und Abrechen
das Volk zu

Sprecher (seht auf).
Großer Sarastro, deine weisheitvollen
Reden Tanno auch die harten Pains
so schwer waren, bekämpfte? - Verzeih,
dass ich so frei bin, für deinen Zweifel
ling. Wenn nun, im Schmerz darüber
haren Kämpfe unterliegen? - Er ist Prinz.
Noch mehr, - er ist König!

Sprecher.
Wenn er nun aber in seiner frühen Ju-
gend heils erlosch?
Dann ist er Ostris und Iais gegeben,
und wird der Götter Frieden früher blü-
hen! Man führt Tanno, der die weis-
dehnt! Man führt Tanno, der die weis-
Reisefahrten in den Vorhof des Tempels
zu (ein Sprecher, der vor ihm niederfällt).
zum Vortrage der Weisheit durch mu-
sen, vollziehe dein heiliges Amt und
ne durch deine Weisheit beide was Pflicht
der Götter erlosch, was, wäre die die Macht
(Sprecher geht mit ihnen hinausgehen zusammen).
Der Priester geht mit ihnen hinausgehen zusammen).

¹⁰⁾ Im Fortschritt, „Götter“

ANEXO 2 BEWAHRET EUCH VOR WEIBERTÜCKEN – DUETT

Nº 11. DUETT

117

Allegretto

Flauti

Oboi

Clarineti in C

Fagotti

Corni in C

Trombe in C

Timpani in C, G

Tromboni

Violino I

Violino II

Viola

Zweiter Priester
(Tenor)

Sprecher
(Baß)

Violoncello e Basso

Bewahret euch vor Wei-ber - tü-cken: dies ist des Bun - des er - ste Pflicht. Manchwei-ser
Bewahret euch vor Wei - ber - tü - cken: dies ist des Bun - des er - ste Pflicht. Manch wei-ser

6

Corn in C

Mann ließ sich be - rü-cken, er fehl-te, er fehl-te und versah sich's nicht. Ver - las - sen sah er sich an
Mann ließ sich be - rü-cken, er fehl-te, er fehl-te und versah sich's nicht. Ver - las - sen sah er sich an

ANEXO 4 DAS KLINGET SO HERRLICH

286 90

287 91

288 92

289 93

290 94

291 95

292 96

293 97

294 98

295 99

296 100

297 101

298 102

299 103

300 104

301 105

302 106

303 107

304 108

305 109

306 110

307 111

308 112

309 113

310 114

311 115

312 116

313 117

314 118

315 119

316 120

317 121

318 122

319 123

320 124

321 125

322 126

323 127

324 128

325 129

326 130

327 131

328 132

329 133

330 134

331 135

332 136

333 137

334 138

335 139

336 140

337 141

338 142

339 143

340 144

341 145

342 146

343 147

344 148

345 149

346 150

347 151

348 152

349 153

350 154

351 155

352 156

353 157

354 158

355 159

356 160

357 161

358 162

359 163

360 164

361 165

362 166

363 167

364 168

365 169

366 170

367 171

368 172

369 173

370 174

371 175

372 176

373 177

374 178

375 179

376 180

377 181

378 182

379 183

380 184

381 185

382 186

383 187

384 188

385 189

386 190

387 191

388 192

389 193

390 194

391 195

392 196

393 197

394 198

395 199

396 200

397 201

398 202

399 203

400 204

401 205

402 206

403 207

404 208

405 209

406 210

407 211

408 212

409 213

410 214

411 215

412 216

413 217

414 218

415 219

416 220

417 221

418 222

419 223

420 224

421 225

422 226

423 227

424 228

425 229

426 230

427 231

428 232

429 233

430 234

431 235

432 236

433 237

434 238

435 239

436 240

437 241

438 242

439 243

440 244

441 245

442 246

443 247

444 248

445 249

446 250

447 251

448 252

449 253

450 254

451 255

452 256

453 257

454 258

455 259

456 260

457 261

458 262

459 263

460 264

461 265

462 266

463 267

464 268

465 269

466 270

467 271

468 272

469 273

470 274

471 275

472 276

473 277

474 278

475 279

476 280

477 281

478 282

479 283

480 284

481 285

482 286

483 287

484 288

485 289

486 290

487 291

488 292

489 293

490 294

491 295

492 296

493 297

494 298

495 299

496 300

497 301

498 302

499 303

500 304

501 305

502 306

503 307

504 308

505 309

506 310

507 311

508 312

509 313

510 314

511 315

512 316

513 317

514 318

515 319

516 320

517 321

518 322

519 323

520 324

521 325

522 326

523 327

524 328

525 329

526 330

527 331

528 332

529 333

530 334

531 335

532 336

533 337

534 338

535 339

536 340

537 341

538 342

539 343

540 344

541 345

542 346

543 347

544 348

545 349

546 350

547 351

548 352

549 353

550 354

551 355

552 356

553 357

554 358

555 359

556 360

557 361

558 362

559 363

560 364

561 365

562 366

563 367

564 368

565 369

566 370

567 371

568 372

569 373

570 374

571 375

572 376

573 377

574 378

575 379

576 380

577 381

578 382

579 383

580 384

581 385

582 386

583 387

584 388

585 389

586 390

587 391

588 392

589 393

590 394

591 395

592 396

593 397

594 398

595 399

596 400

597 401

598 402

599 403

600 404

601 405

602 406

603 407

604 408

605 409

606 410

607 411

608 412

609 413

610 414

611 415

612 416

613 417

614 418

615 419

616 420

617 421

618 422

619 423

620 424

621 425

622 426

623 427

624 428

625 429

626 430

627 431

628 432

629 433

630 434

631 435

632 436

633 437

634 438

635 439

636 440

637 441

638 442

639 443

640 444

641 445

642 446

643 447

644 448

645 449

646 450

647 451

648 452

649 453

650 454

651 455

652 456

653 457

654 458

655 459

656 460

657 461

658 462

659 463

660 464

661 465

662 466

663 467

664 468

665 469

666 470

667 471

668 472

669 473

670 474

671 475

672 476

673 477

674 478

675 479

676 480

677 481

678 482

679 483

680 484

681 485

682 486

683 487

684 488

685 489

686 490

687 491

688 492

689 493

690 494

691 495

692 496

693 497

694 498

695 499

696 500

697 501

698 502

699 503

700 504

701 505

702 506

703 507

704 508

705 509

706 510

707 511

708 512

709 513

710 514

711 515

712 516

713 517

714 518

715 519

716 520

717 521

718 522

719 523

720 524

721 525

722 526

723 527

724 528

725 529

726 530

727 531

728 532

729 533

730 534

731 535

732 536

733 537

734 538

735 539

736 540

737 541

738 542

739 543

740 544

741 545

742 546

743 547

744 548

745 549

746 550

747 551

748 552

749 553

750 554

751 555

752 556

753 557

754 558

755 559

756 560

757 561

758 562

759 563

760 564

761 565

762 566

763 567

764 568

765 569

766 570

767 571

768 572

769 573

770 574

771 575

772 576

773 577

774 578

775 579

776 580

777 581

778 582

779 583

780 584

781 585

782 586

783 587

784 588

785 589

786 590

787 591

788 592

789 593

790 594

791 595

792 596

793 597

794 598

795 599

796 600

797 601

798 602

799 603

800 604

801 605

802 606

803 607

804 608

805 609

806 610

807 611

808 612

809 613

810 614

811 615

812 616

813 617

814 618

815 619

816 620

817 621

818 622

819 623

820 624

821 625

822 626

823 627

824 628

825 629

826 630

827 631

828 632

829 633

830 634

831 635

832 636

833 637

834 638

835 639

836 640

837 641

838 642

839 643

840 644

841 645

842 646

843 647

844 648

845 649

846 650

847 651

848 652

849 653

850 654

851 655

852 656

853 657

854 658

855 659

856 660

857 661

858 662

859 663

860 664

861 665

862 666

863 667

864 668

865 669

866 670

867 671

868 672

869 673

870 674

871 675

872 676

873 677

874 678

875 679

876 680

877 681

878 682

879 683

880 684

881 685

882 686

883 687

884 688

885 689

886 690

887 691

888 692

889 693

890 694

891 695

892 696

893 697

894 698

895 699

896 700

897 701

898 702

899 703

900 704

901 705

902 706

903 707

904 708

905 709

906 710

907 711

908 712

909 713

910 714

911 715

912 716

913 717

914 718

915 719

916 720

917 721

918 722

919 723

920 724

921 725

922 726

923 727

924 728

925 729

926 730

927 731

928 732

929 733

930 734

931 735

932 736

933 737

934 738

935 739

936 740

937 741

938 742

939 743

940 744

941 745

942 746

943 747

944 748

945 749

946 750

947 751

948 752

949 753

950 754

951 755

952 756

953 757

954 758

955 759

956 760

957 761

958 762

959 763

960 764

961 765

962 766

963 767

964 768

965 769

966 770

967 771

968 772

969 773

970 774

971 775

972 776

973 777

974 778

975 779

976 780

977 781

978 782

979 783

980 784

981 785

982 786

983 787

984 788

985 789

986 790

987 791

988 792

989 793

990 794

991 795

992 796

993 797

994 798

995 799

996 800

997 801

998 802

999 803

1000 804

ANEXO 5 KÖNTE JEDER BRAVE MANN

98

334 Fl. I

Fl. I

Fl. II

Cor.

schwinden, und er leb-te oh-ne sie in der besten Harmonie, in der be- sten, be- sten Harmo- nie!

schwinden und er leb-te oh-ne sie in der besten Harmonie, in der be- sten Harmo- nie!

343

Nur der Freundschaft Har- mo- nie mildert die Be- schwerden; oh-ne die-se Sympa- thie ist kein Glück auf Er- den.

Nur der Freundschaft Har- mo- nie mildert die Be- schwerden; oh-ne die-se Sympa- thie ist kein Glück auf Er- den.

Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden.

Zwanzigster Auftritt

Zwei Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern, jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Leinwand, in der Hand.

Nº 18. CHOR der PRIESTER.

Adagio

Flauti
Oboi
Fagotti
Corni
Trombe in D
Tromboni Alto
e Tenore
Trombone Bassi
Violino I
Violino II
Viola
Tenore I II
Basso
Violoncello
Basso

Adagio
Vento

O l'alta e o. ci. ra, ve. la. to. Vo. ma!
Die Alt' - re Nacht
verschwindet der Glanz der
Bau!

11

Son - so, Bald fühl' der edle Jüngling seine Lo - ben bald in er neuere Monato ganz ge - hen.

20

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

ANEXO 7 GLUCK-ALCESTE - MARCHA CENA III ATO 1

SCENE III

*Temple d'Appollon avec la Statue de ce Dieu,
grand Pretres et Pretresses, Peuple qui entre successivement.*

Moderato

Flute *p*

1^{re} Viol. *p*

2^e Viol. *p*

Alto *p*

Basse *Panto mime*

The musical score is written for five instruments: Flute, 1st Violin, 2nd Violin, Alto, and Bass. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The Flute, 1st Violin, and 2nd Violin parts start with a piano (p) dynamic. The Alto and Bass parts also start with a piano (p) dynamic. The Bass part is marked 'Panto mime'.

ANEXO 8 MARCHE DES PRÊTRES - SIMON MOLITOR

ANEXO 9 MARSCH - MATTEO BEVILACQUA 1772-1849

*Marche from the Magic
Flute, arranged by Simon
Molitor (preceding page).
Matteo Bevilacqua (this
page), and Fernando Sor
(next page).*

MARSCH FÜR DIE GUITARRE AUS DER OPER : DIE ZAUBERFLÖTE . Von W. A. MOZART . IN WIEN BEY JOH. CAPPEL .

10 R.

GFA SOUNDBOARD

Vol. XXXI, No. 4

ANEXO 9 IL FLAUTO MAGICO POR BIRCHALL (1813?)

Provavelmente serviu de modelo para a transcrição de Sor

O dolce harmonia Op.19 N° 4

82

O cara armonia!

DUETTO E CORO.

in the Opera of

IL FLAUTO MAGICO.

Composed by Mozart.

Price 1/6.

London, Printed & Sold by R. Birchall, N°133, New Bond Street.

(Questo Coro vien accompagnato con un' Instrumento d'acciajo.)

Coro.

Piano
Forte