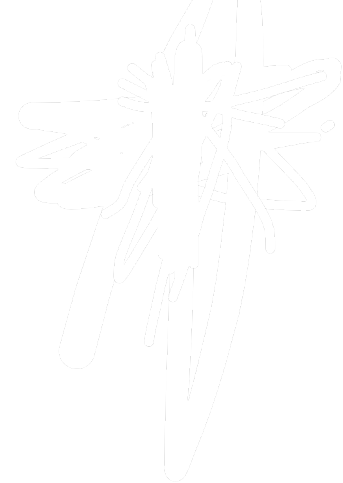


HENRIQUE DA SILVA CARVALHO



***SONATA OP. 15b* de FERNANDO SOR:**
Uma análise mecânica e edição

Trabalho de Conclusão de Curso

SÃO PAULO

2022



HENRIQUE DA SILVA CARVALHO

***SONATA OP. 15b* DE FERNANDO SOR:**

Uma análise mecânica e edição

Trabalho de Conclusão de apresentado ao
Departamento de Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Bacharel em
Violão erudito.

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden

SÃO PAULO

2022

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Carvalho, Henrique da Silva
SONATA OP.15 DE FERNANDO SOR: Uma análise mecânica e
edição / Henrique da Silva Carvalho; orientador, Edelton
Gloeden. - São Paulo, 2022.
65 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Análise mecânica. 2. Edição. 3. Instrumento
musical. 4. Violão. 5. Técnica. I. Gloeden, Edelton . II.
Título.

CDD 21.ed. - 780



“Uma pergunta pode ser mais importante do que qualquer resposta”.

Waldir Carrasco



AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por ter me dado as condições mentais e espirituais durante todo esse período tão conturbado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Edelton Gloeden, pela orientação, ensinamentos, paciência e apoio.

Aos meus pais, que sempre estiveram ao meu lado, me apoiando ao longo de toda a minha trajetória.

Ao professor Alexandre Ribeiro, por todo apoio, por me ensinar as primeiras notas, ensinar a como trabalhar com a música, criando diversas oportunidades para que eu pudesse participar dos concursos e festivais, por emprestar seus instrumentos, e hoje tê-lo como amigo.

Ao professor Fábio Zanon, por me ensinar tanto, mostrar cada detalhe e pensamento, por cada oportunidade profissional, pela paciência, por me incentivar a participar de festivais, concursos, concertos, etc.

Ao professor Everton Gloeden, por cada ensinamento, pela paciência, por incentivar e me mostrar os caminhos para que eu chegasse até e além desse momento (de conclusão de curso de bacharelado em música).

Ao professor João Luiz Rezende, por me incentivar, por cada ensinamento, por ter me dado a oportunidade de tocar no exterior pela primeira vez, cada conversa e ligação.

Ao professor Benjamin Verdery, por cada aula, conversa, por me incentivar a trilhar esse caminho da música.

Aos meus colegas, pelo constante apoio, aprendizado, companhia e ajuda durante todos esses anos.

Aos amigos compositores, Sérgio Assad, Celso Machado, João Luiz, entre outros, por me incentivar a continuar esse trabalho árduo com a música.

RESUMO

CARVALHO, Henrique da Silva. *Sonata Op. 15b*: uma análise mecânica e edição. 2022, 65p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho propõe uma análise dos aspectos mecânicos básicos e sua aplicação na obra *Sonata op. 15b* de Fernando Sor (1778-1839), seguido de uma edição. A base teórica para a realização deste trabalho foi a dissertação de mestrado de Cauã Borges Canilha, sob orientação do Prof. Dr. Edelson Gloeden. Os autores sistematizaram de forma pedagógica um análise mecânica de aspectos básicos, organizadas em parâmetros e recursos. Para o estudo, fez-se necessário o conhecimento do autor da obra analisada, suas intenções musicais, o contexto estilístico e seus paradigmas técnicos. Para este estudo, utilizamos a tradução em português do *Método para Guitarra*, de 1830, de Fernando Sor, realizada por Guilherme de Camargo (2005), através da dissertação de mestrado intitulada: *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*. Novos conceitos e sinalizações mecânicas foram adotadas a partir destes trabalhos, como de pestanas bisagras e notações verticalizadas. Houve também algumas propostas de expansão de alguns conceitos. Esse trabalho apresenta também análise formal desta obra de Fernando Sor, baseada nas aulas de Análise II e nos materiais disponibilizados e complementares, apresentados nas referências bibliográficas. A análise aqui apresentada tem como base autores que escreveram sobre forma clássica e harmônica, como Caplin e Riemann, além das orientações do Prof. Dr. Paulo de Tarso, através de suas aulas.

Palavras-chave: Violão clássico; Fernando Sor; *Sonata op. 15b*; Análise formal; Análise mecânica.



Abstract

CARVALHO, Henrique da Silva. *Sonata Op. 15b*: a mechanical analysis and edition. 2022, 65p. Complete of course degree (Bachelor of Music) - Departament of Music, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This paper proposes an analysis of the basic mechanical aspects and their application in the work "Sonata op. 15b" by Fernando Sor (1778-1839), followed by an edition. The theoretical basis for this work was the master's thesis by Cauã Borges Canilha, under the supervision of Prof. Dr. Edelson Gloeden. The authors systematized in a pedagogical way basic mechanical notations applied to the guitar, organized in parameters and resources. For the mechanical study, it was necessary to know the author of the piece analyzed, his musical intentions, the stylistic context, and his technical paradigms. For this study, we used the translation into Portuguese of Fernando Sor's 1830 "Guitar Method" by Guilherme de Camargo (2005), through his master's thesis entitled: 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. New concepts and mechanical signaling were adopted from these works, as of bisagra lashes and notations vertically. There were also some proposals to expand some concepts. This work also presents a formal analysis of this work by Fernando Sor, based on the classes of Analysis II and on the available and complementary materials, presented in the bibliographical references.

Keywords: Classical guitar; Fernando Sor; *Sonata Op 15b*; Formal Analysis; Mechanical analysis.



LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ECA Escola de Comunicações e Artes

USP Universidade de São Paulo

Op. Opus

p. página

fig. figura

p polegar

i indicador

m. médio

a anular

① corda solta

①. primeira corda

② segunda corda

③ terceira corda

④ corda

⑤ quinta corda

⑥ sexta corda

DD Disposição diagonal

DI Intermediária

DL Disposição Linear

L Longitudinal

T1 Transversal 1

T2 Transversal 2

T3. Transversal 3

Índice de figuras

Figura 1 - Exemplo de notação para indicar pestana inteira.....	17
Figura 2 - Exemplo de notação para indicar meia pestana.	18
Figura 3 - Exemplo de ocorrência e notação de dedo-guia direto, sinalizado no lado direito do dedo.....	19
Figura 4 - Exemplo de notação de posição com numerais romanos.....	20
Figura 5 - Exemplo de mudança de posição parcial.	21
Figura 6 - Exemplo de apresentação longitudinal.	22
Figura 7 - Exemplo de apresentação T1.	22
Figura 8 - Exemplo de T2.	23
Figura 9 - Exemplo de ocorrência de eixo.....	24
Figura 10 - Exemplo de passagem com dedo eixo... ..	25
Figura 11 - Exemplo de notação de ponto de apoio.....	25
Figura 12 - Exemplo de abertura entre os dedos 3 e 1 indicada pela chave pontilhada... ..	26
Figura 13 - Exemplo de contração entre os dedos 2 e 1.	27
Figura 14 - Exemplo de sobreposição inversa em <i>Sonata Op.15</i> sinalizada pelo arco pontilhado sobre a indicação dedilhado.....	28
Figura 15 - Exemplo de notação de apagamento realizado pelo polegar de mão direita.	29
Figura 16 - Notação de apagamento geral (todas as cordas) pelo polegar de mão direita.	29
Figura 17 - Exemplo de antecipação de polegar.....	30
Figura 18 - Exemplo de disposição diagonal.....	31
Figura 19 - Exemplo passagem em disposição linear.....	32
Figura 20 - Exemplo de passagem em disposição intermediária.....	32



SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ANÁLISE MECÂNICA E EDIÇÕES DE OBRAS PARA VIOLÃO:	
PASSO A PASSO	16
2.1 Requisitos Básicos.	17
2.2 Procedimento inicial para edição... ..	17
2.3 Preparação da Pauta para análise mecânica.	19
2.4 mão esquerda.	19
2.5 Mão direita... ..	29
2.6 Análise de situações específicas na <i>Sonata op.15b</i>	33
2.7 Revisão final da edição.	36
PARTE 3: APLICAÇÃO DA ANÁLISE MECÂNICA NA <i>SONATA OP 15b</i>.....	37
PARTE 4: EDIÇÃO	49
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58
APÊNDICES	60

INTRODUÇÃO

Desde a vivência como intérprete, venho observando a necessidade do performer contemporâneo em articular-se musicalmente nos mais diversos estilos e, frequentemente, partir livremente em diferentes abordagens em uma única apresentação. A obra escolhida para este trabalho é do compositor, Fernando José Macário Sor, que provavelmente escreveu esta obra nos primeiros anos de sua carreira, quando ainda residia em Barcelona. Não se sabe ao certo o dia de seu nascimento. Segundo Saldoni, “Sor foi batizado em 14 de fevereiro de 1778.

Desde jovem, sempre mostrou aptidão para a música, fosse ao violão ou ao violino de seu pai.” (1868, p. 261 tradução nossa)¹ Tal dedicação fez com que seus pais logo procurassem um professor. Iniciou sua formação musical no monastério de Montserrat, onde estudou por cinco anos sob a orientação do Padre Anselmo, Viola, harmonia, contraponto, canto, orquestração e composição.

A *Sonata Op.15b*, em um movimento, como vimos escrita provavelmente nos primeiros anos de sua carreira, onde teve seu primeiro contato com a aprendizagem de música, tanto na linguagem instrumental, quanto na composição musical propriamente dita. Como podemos ver na edição facsimilar de Brian Jeffrey, há poucas indicações de articulações e fraseados, e nenhuma indicação de dinâmica, como era muito comum nas edições da época. Segundo Stanley Yates, a *Sonata Op. 15b*:

Embora [tenha] várias edições desta obra, que foram publicadas durante a vida de Sor, duas versões essencialmente distintas emergem: uma versão presumivelmente publicada inicialmente como “*Sonata seconda*” pelo expatriado espanhol Salvador Castro de Gistau em Paris entre c. 1802 e 1814; e uma versão revisada, publicada pela primeira vez por Antoine Meissonnier como “*Sonate*” em algum momento entre c.1816 e 1821, também em Paris. Uma versão (aparentemente geralmente desconhecida para os estudiosos

¹ *Es bautizado em lá catedral de Barcelona, com los nombres de José, Fernando Y Macario, el célebre guitarrista y compositor D. Fernando Sor (...). Lá partida de bautismo que nosotros tenemos original, no dice el día de su nacimiento, olvido por cierto bien extraño; però segunda lá costumares-te de aquel entonces em dicha capital, probablemente nacería Sors el día anterior Al de su bautizo. Antes de dar las noticias originales que tenemos de Sors, dadas por los que estuvieron larga temporada en su compañía, y unidos á él por una íntima amistad, copiaremos lo que dice el Sr. Fétis de este notable guitarrista y compositor, inserto en la Gaceta musical de Madrid del 19 de agosto de 1855, núm. 29, pag 230:*

modernos) também sobrevive; apareceu em uma “*Collection de Morceaux Choisis des Meilleurs Autuers Espagnoles et Italiens pour Guitarre ou Lyre, Rédigée par un Espagnol*” como “*Sonata di Sor*”, em Paris em algum momento entre c.1814 e 1821 (editor desconhecido). (2001, Tradução nossa).²

E um dos objetivos deste trabalho é mostrar uma conexão que existe entre conceitos mecânicos básicos abordados na literatura e a música de Sor. A análise mecânica publicada por Canilha & Gloeden³ dos 25 Estudos Melódicos e Progressivos op. 60 de Matteo Carcassi é a referência bibliográfica central para o desenvolvimento deste trabalho. Utilizaremos a metodologia indicada para a definição e notação dos procedimentos mecânicos na *Sonata op 15b*.


Para entender os exemplos técnicos de Sor, iremos utilizar seu método para violão publicado em 1830. Este método contextualiza o período que o compositor viveu, dando ênfase à nova forma de composição para o instrumento, a técnica empregada, a forma de digitar, o posicionamento no instrumento, entre outros. Recorremos à versão traduzida para o português deste método, realizada por Guilherme de Camargo em sua dissertação de mestrado. Para a realização da análise da obra, utilizamos a edição urtext e fac-similar publicada por Jean Antoine Meissonnier (1783-1857) e editada por Brian Jeffery. Há maiores informações das partituras nas referências bibliográficas deste trabalho.

Fernández (2020)⁴ comenta que para o compositor Fernando Sor, o violão é equiparado à orquestra e ao piano, um instrumento autossuficiente que não tem como princípio limitações. Vasques e Gloeden (2016) analisam algumas obras de Sor no que se refere aos aspectos estilísticos, encontrando características operísticas, sinfônicas e pianísticas, nos informando também sobre a imitação dos sons orquestrais no violão presente no método de Sor.

² “Although multiple editions of this work published during Sor's lifetime survive, two essentially distinct versions emerge: a presumably early version published as “*Sonata seconda*” by the Spanish expatriate Salvador Castro de Gistau in Paris between c. 1802 and 1814; and a revised version, first published by Antoine Meissonnier as “*Sonate*” at sometime between c.1816 and 1821, also in Paris. A transitional version (apparently generally unknown to modern scholars) also survives; it appeared in a “*Collection de Morceaux Choisis des Meilleurs Autuers Espagnoles et Italiens pour Guitarre ou Lyre, Rédigée par un Espagnol*” as “*Sonata di Sor*,” in Paris sometime between c.1814 and 1821 (publisher unknown).”

³ CANILHA C. B.; GLOEDEN E. *25 Estudos melódicos e progressivos Op. 60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica* – 2a ed. – São Paulo: Edição independente, 2020

⁴ Inventando la guitarra – Clase 4. Parte I. A partir de 49’. Disponível em Inventando la guitarra - Clase 4 - I Parte - YouTube



Este trabalho pretende contribuir com a análise mecânica, auxiliando intérpretes que desejam uma execução consciente e funcional da *Sonata op 15*, contando com uma nova edição e sua respectiva análise mecânica.

PARTE 1

ANÁLISE MECÂNICA E EDIÇÕES DE OBRAS PARA VIOLÃO: PASSO A PASSO

Os trabalhos sobre análise mecânica de obras para violão foram iniciados na Pós-graduação do Departamento de Música da ECA/USP por Canilha & Gloeden, e sem demora estão sendo levados à Graduação. Os alunos desta instituição são altamente incentivados a realizar este tipo de estudo, pois os *25 Estudos Melódicos e Progressivos op.60* de Matteo Carcassi (1792-1853) fazem parte do programa e repertório a ser estudado, material encontrado na edição de Canilha e Gloeden (2020).

Ao adquirir experiência na realização da análise mecânica na elaboração deste trabalho, temos a intenção de ajudar violonistas a realizar seus próprios estudos, incentivando-os na criação de novas edições e publicações deste gênero. Este capítulo abordará as etapas que envolvem a elaboração de edição e análise mecânica.

Com isso, também podemos abordar alguns conceitos técnicos colocados por Carlevaro sobre a mão esquerda como segue abaixo:

“A localização correta de cada dedo deve ser consequência do movimento da mão; e esta, por sua vez, deve ter seu ponto de partida na ação do braço. Desta forma, os dedos não trabalham isoladamente senão que, pelo contrário, atuam formando uma unidade com a mão e o braço. Antes da atitude de movimento de um dedo é imprescindível pensar na atitude do braço, porque dele depende quase sempre o movimento e a localização dos dedos. A atuação de um só dedo deve ser consequência da disposição de todo o complexo motor (mão - punho - braço). E mais ainda, o que comumente se atribui a um problema claramente digital, exclusivamente dos dedos, se torna algo muito mais complexo e equilibrado que parte diretamente da mente, fazendo participar todo o braço e a mão, para que, como consequência final, atue o dedo. Desta forma, além de possibilidades técnicas, se alcança um maior controle, se consegue um relaxamento muscular e se evita o cansaço prematuro. (CARLEVARO, 1979, p; 77, tradução de Cauã Canilha).⁵

⁵ “La ubicación correcta de cada dedo debe ser consecuencia de la actitud de la mano; y esta, a su vez, debe tener su punto de partida en la acción del brazo. Es decir, que los dedos no trabajan aisladamente

1.1 Requisitos básicos:

1. Escolher uma obra que seja compatível ao nível do estudante;
2. Fazer a leitura da obra, atentando quanto a sua forma e estilo;

1.2 Procedimento inicial para edição:

1. Produção de uma cópia da obra escolhida sem digitação em um software de notação musical como Finale, MuseScore, Sibelius, entre outros.
2. Realizar a digitação da mão esquerda incluindo pestanas inteiras e parciais;

Para indicar o uso de pestanas e meias pestanas, utilizaremos a inicial C referente à nomenclatura ceja/cejilla em espanhol, seguido do número da posição (fig. 1). Se for meia pestana (quando apenas a primeira falange é articulada) o C é cortado ou 1/2 como na figura 2.

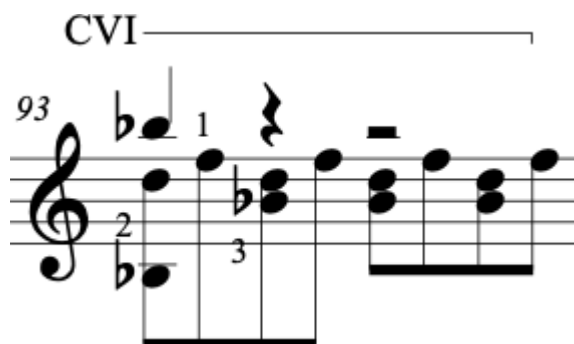


Fig. 1 - Exemplo de notação para indicar pestana inteira

sino, por el contrario, actúan formando una unidad con la mano y el brazo. Antes de la actitud de movimiento de un dedo es imprescindible pensar en la actitud del brazo, porque de él depende casi siempre el movimiento y la ubicación de los dedos. La actuación de un solo dedo debe ser consecuencia de la disposición de todo el complejo motor (mano-muñeca-brazo). Es más aún, lo que comúnmente se atribuye a un problema netamente digital, exclusivamente de los dedos, se torna en algo mucho más complejo y equilibrado que parte directamente de lamente, haciendo participar todo el brazo y la mano, para que, como consecuencia final, actúe el dedo. En esta forma, además de las posibilidades técnicas, se logra un mayor control, se consigue el “relax” muscular y se evita el cansancio prematuro”.

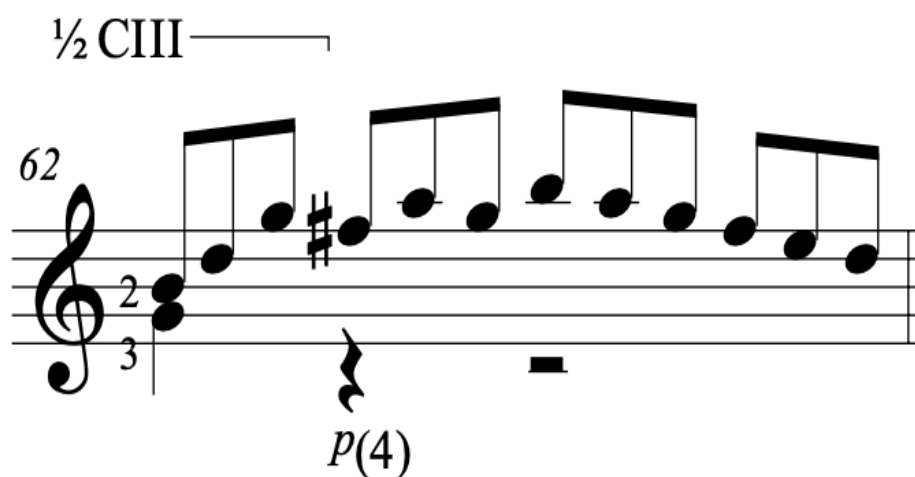


Fig. 2 - Exemplo de notação para indicar meia pestana.

3. Realizar a digitação da mão esquerda anotando os dedos-guia direto; Tanenbaum (1992, pg. 47) caracteriza o dedo-guia como uma técnica de mão esquerda em que um dedo permanece em contato com uma corda para facilitar uma mudança de posição:

Dedo guia direto

Para identificar uma ocorrência de dedo guia direto, deve refletir-se o dedo que toca uma determinada nota, utilizando logo em seguida outra nota na mesma corda. O dedo guia direto pode ser aplicado na realização de uma mudança de posição ou não, como no exemplo abaixo. A notação será um traço à direita da digitação do dedo indicado (fig. 3).

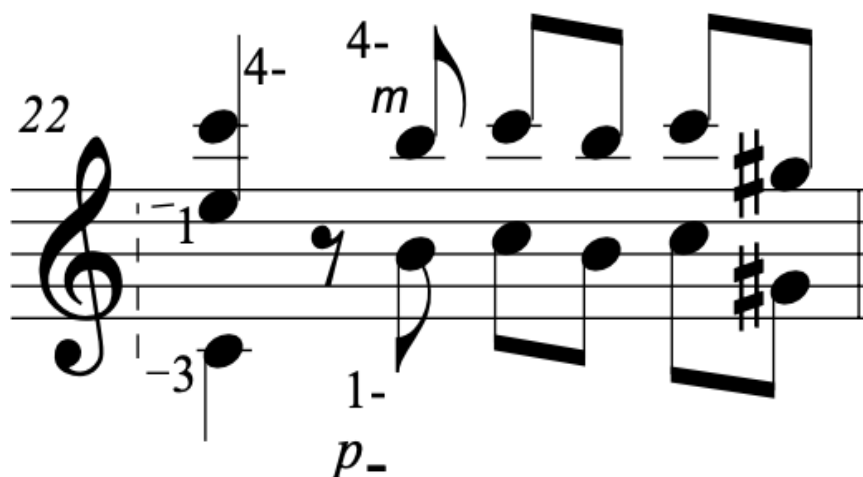


Fig. 3 - Exemplo de ocorrência e notação de dedo-guia direto, sinalizando no lado direito do dedo 4.

1.3 Preparação da pauta para análise mecânica

1. Retirar da partitura as indicações referentes à dinâmica e andamento;
2. Ampliar os espaços entre os pentagramas para inserção das notações referentes à análise mecânica;

1.4 Mão esquerda

É importante citar que as indicações de mão esquerda são colocadas preferencialmente na parte superior da pauta para facilitar na visualização de cada indicação.

1. Iniciar os parâmetros⁶ de mão esquerda com a notação da posição⁷, sejam eles normais e/ou parciais;

⁶ Parâmetros neste trabalho estão relacionados às localizações e às colocações das mãos no instrumento. (CANILHA; GLOEDEN, 2020, p. 21).

⁷ “O dedo que marca a posição é o dedo 1, ainda que este não se encontre no diapasão”. (CARLEVARO, 1979, p. 94).

A notação usada se dará pela grafia de números romanos sobre o pentagrama, como mostra a figura 4.

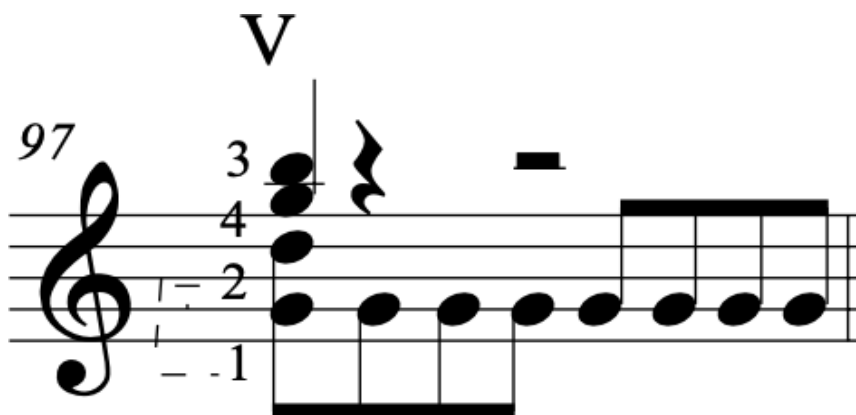


Fig. 4 - Exemplo de notação da posição com números romanos.

Quando a posição for parcial, ou seja, quando não houver mudança de posição total, o polegar fica fixo e apenas o punho e dedos se deslocam⁸. A posição parcial é aplicada quando a permanência na posição adjacente é muito curta, dessa forma, diminuimos o número de mudança total de posição. A notação da posição parcial é dada pelo traço nas laterais do número romano em questão (fig. 5).

⁸ Em CANILHA; GLOEDEN (2020, p. 42), a posição parcial é também conhecida como translado parcial.

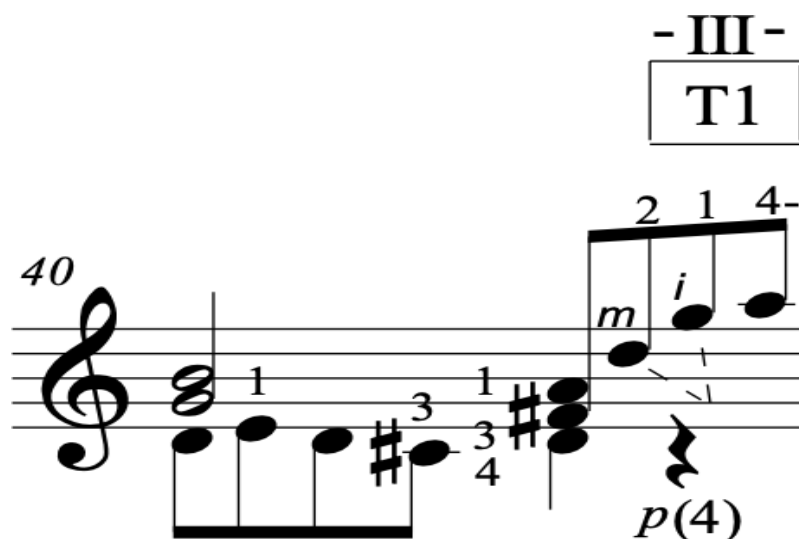


Fig. 5 - Exemplo de mudança de posição parcial.

2. Abaixo das posições, colocar a notação das apresentações, divididas em longitudinais e transversais.

Carlevaro (1979, p. 77) define apresentação de mão esquerda como “*a forma como se dispõe os dedos em relação ao diapasão*”.⁹ De acordo com a descrição de Canilha e Gloeden (2020, p. 30), as apresentações de mão esquerda são divididas em longitudinal e transversal, segundo os autores esta divisão em apenas duas categorias, foi elaborada tendo em vista as necessidades didáticas e de sistematização.

Longitudinal

Apresentação que abarca quatro casas, obedecendo o alcance natural da mão, na qual cada um dos dedos está em uma casa adjacente. A notação é composta pela letra L dentro de um quadrado, situada abaixo do número da posição.

⁹ “Denominamos presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos em relación al diapasón [...]”

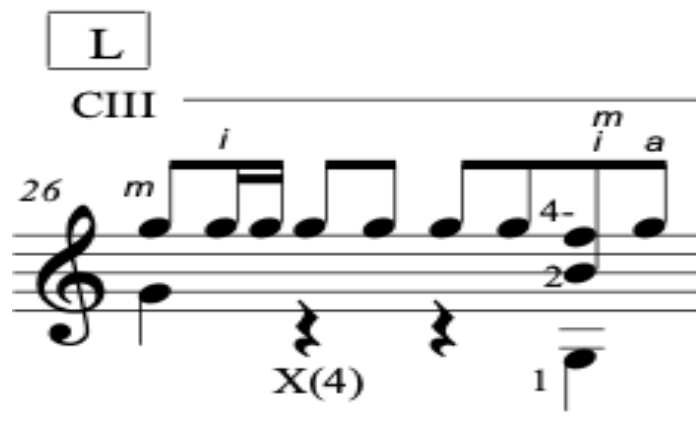


Fig. 6 - Exemplo de notação em apresentação longitudinal.

Transversal

Apresentação em que dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa. É uma apresentação reduzida, fazendo-se necessária uma ligeira movimentação do cotovelo de forma a se afastar do corpo, objetivando a adaptação do dedo à nova apresentação. Seguindo esta linha de raciocínio, preferimos subdividir a apresentação transversal em três diferentes graus:

T1 – Quando houver a redução do alcance de uma casa;

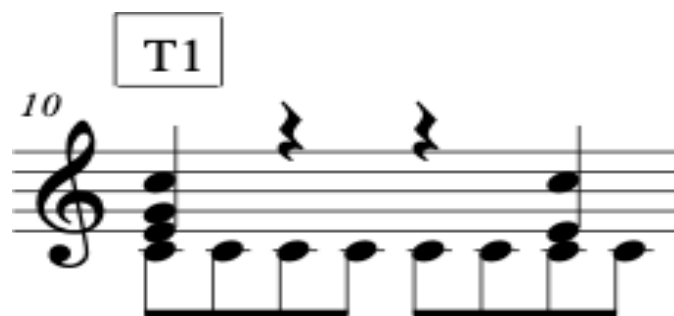


Fig. 7 - Exemplo de apresentação T1.

T2 – Quando houver a redução do alcance em duas casas, ocorrendo duas sobreposições;

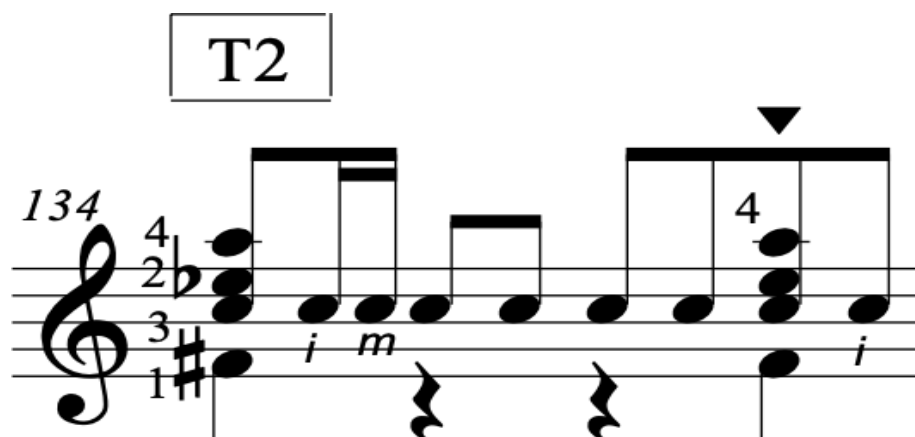


Fig. 8 - Exemplo de T2.

Em Canilha e Gloeden (2020, p. 31) é relatado a possibilidade de um maior grau de transversalidade, conhecido como T3. Ocorre quando há redução do alcance em três casas, situação em que os dedos 1, 2, 3 e 4 ficam em uma mesma casa. Em casos assim, as sobreposições são substituídas por uma pestana. Em *Sonata op.15b* não há ocorrência de T3.

3. Colocar a notação dos pivôs de mão esquerda: pivôs (eixo, ponto de apoio e pivô misto);

Canilha e Gloeden (2020, p. 39) discorrem resumidamente sobre os pivôs, que são dedos fixos que dão suporte para a realização de movimentos. Apesar de Carlevaro já discorrer sobre o assunto (eixo e ponto de apoio), Canilha e Gloeden adicionam o pivô

misto, criando uma notação para este tipo, levando em consideração as notações já presentes na literatura violonística. Não há situação na *Sonata op.15b* de pivô mistos.

Eixo

Para Carlevaro (2006, p. 18), o eixo faz parte de uma mecânica de mão esquerda com a função de facilitar mudanças de apresentação, realizando um pequeno giro mediante um dedo comum. A notação será um triângulo branco acima da nota a que o eixo se refere. No caso de um acorde, o triângulo branco será posicionado acima da digitação a que o eixo se refere. Na figura abaixo (fig. 9), percebemos que o dedo 1 é eixo e é quem auxilia na mudança da apresentação T1 para T2.

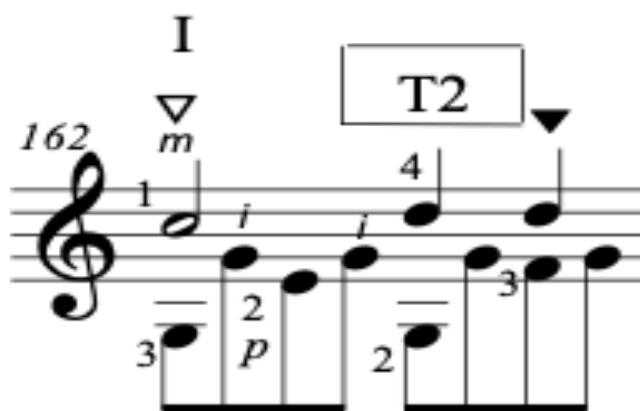


Fig. 9 – Exemplo ocorrência de eixo.

A partir do conceito de Carlevaro, ampliamos o conceito de eixo definindo algumas situações em que há o giro de mão esquerda mediante um dedo, porém o dedo não será comum nas duas apresentações (fig. 10).

Fig. 10 - Exemplo de passagem com dedo eixo.

Ponto de apoio

O ponto de apoio é um dedo fixo que auxilia na abertura ou contração dos dedos, facilitando a parte mecânica da peça, como nos expõe Carlevaro (1979, pg. 147). Diferente do eixo, no ponto de apoio não há giro de mão. Na figura 11, o dedo 1 atua como ponto de apoio, de forma a auxiliar a mudança entre um acorde e outro, mediante um dedo comum. A notação será indicada pelo triângulo preto.



Fig. 11 – Exemplo de passagem com ponto de apoio.

4. Notação das expansões de parâmetros:¹⁰ aberturas, contrações e sobreposições inversas;

Abertura

O conceito utilizado por Canilha e Gloeden (2020, p. 33) é o mesmo utilizado por Fernández (2000), ou seja, a abertura ocorre em qualquer situação em que há no mínimo um espaço livre entre dois dedos adjacentes. Assim como Canilha e Gloeden, utilizaremos a chave pontilhada abrangendo os dedos digitados.

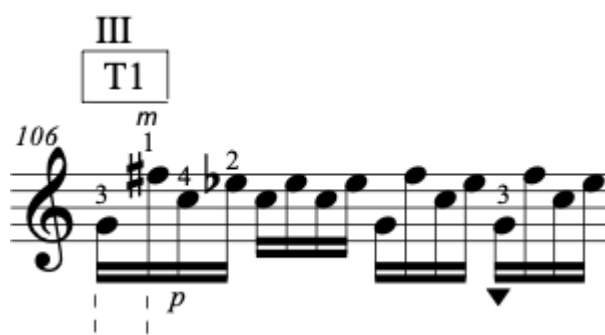


Fig. 12 - Exemplo de abertura entre os dedos 3 e 1 indicada pela chave pontilhada.

¹⁰ “Os parâmetros podem sofrer expansões, quando ampliam ou diminuem suas capacidades “naturais” (como quando uma abertura de mão esquerda é utilizada para expandir seu alcance horizontal). (CANILHA e GLOEDEN 2020, p. 22).

Contração

Canilha e Gloeden (2020, p. 35) nos mostra que o termo contração é uma forma de sobreposição, podendo ser encontrado na literatura como tal. O dedo é o principal encarregado pela redução do alcance natural de quatro trastes, nos remetendo a uma situação de “aperto”, ou seja, essa ação difere daquilo que acontece em uma apresentação transversal, em que o trabalho é realizado pelo cotovelo, objetivando adaptação e comodidade.

A contração é representada pelas linhas pontilhadas ligando o dedilhado indicado, do mesmo modo como acontece na figura 13, em que os dedos 2 e 1 são reduzidos a três trastes em uma posição longitudinal.

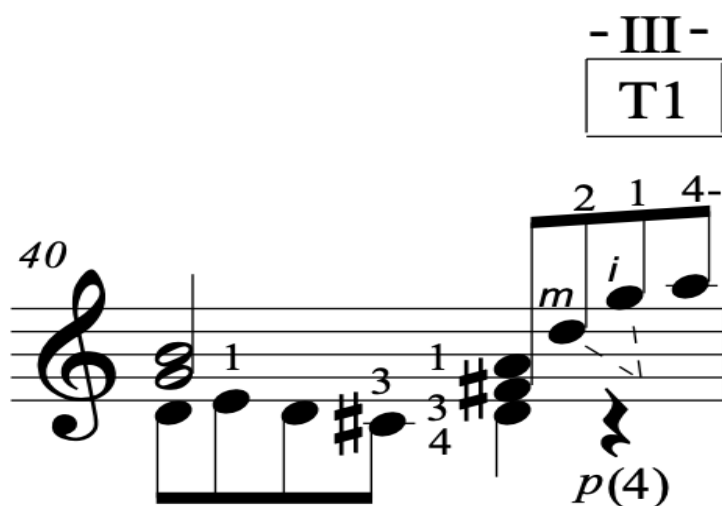


Fig. 13 - Exemplo de contração entre os dedos 2 e 1.

Sobreposição Inversa

Há sobreposição quando um ou mais dedos ocupam a mesma casa em cordas distintas, nos lembrando os graus de transversalidade, com os dedos de menor número nas cordas mais graves. Na sobreposição inversa, os dedos de maior número ocupam as cordas mais graves.

Na *Sonata Op.15b* temos apenas um caso de sobreposição inversa. Decidimos utilizar esta digitação para que o dedo 2 não necessite ser reposicionado, sinalizada pelo arco pontilhado sobre a indicação de dedilhado.

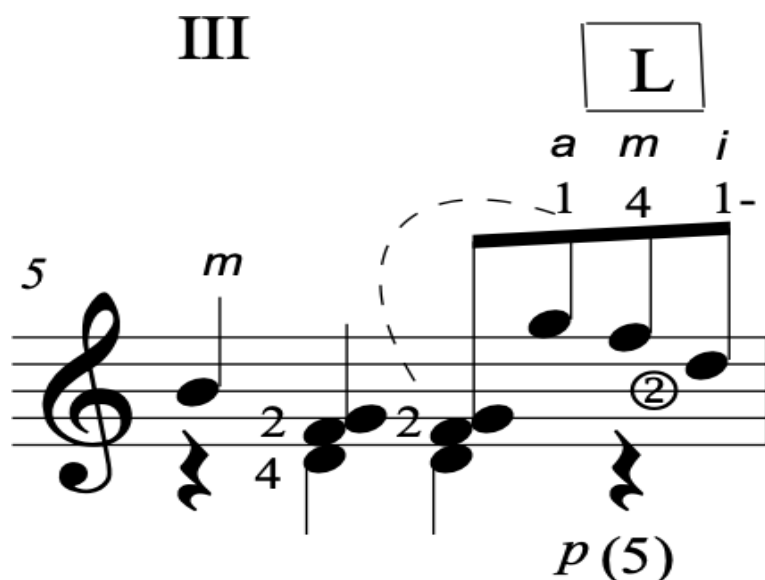


Fig. 14 - Exemplo de sobreposição inversa na *Sonata Op.15b*.

5. Fazer uma revisão, visando correções e melhorias de ordem estética e visual.

1.5 Mão direita

As indicações da mão direita são colocadas preferencialmente na parte inferior da pauta, para diferenciar na visualização da mão esquerda. Vale ressaltar que, podemos usar o punho para facilitar essas mudanças de disposições.

1. Colocar notações de apagamentos de polegar;

Sugerimos que através do contato da polpa do polegar com a corda, o som desta seja abafado e interrompido. O apagamento se faz necessário por questões musicais, principalmente por razões rítmicas, harmônicas e de fraseado. As notações usadas se assemelham as de Canilha e Gloeden (2020), com x (p) indicando apagamento de pausas e x (0) indicando apagamento de corda, como na fig.15 e 16.

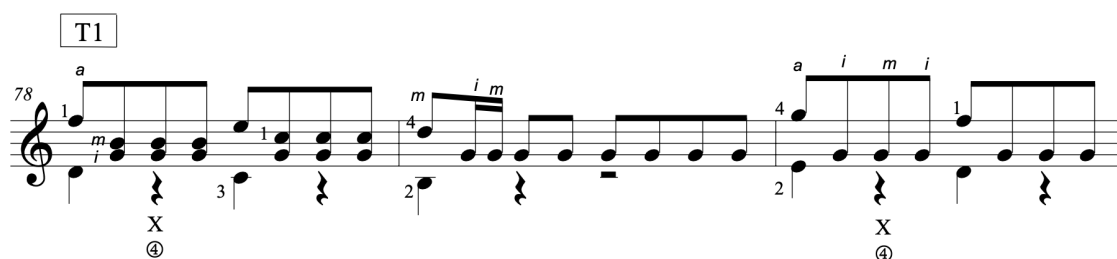


Fig. 15 - Exemplo de notação de apagamento realizado pelo polegar de mão direita.

This image displays a musical staff starting at measure 30, illustrating various damping techniques. Above the staff, boxes labeled 'I', 'II', 'L', '1/2 CV', 'T1', and 'CIII' indicate specific techniques. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4), slurs, and accents. Below the staff, there are several boxes labeled 'DL' (Damping Left), 'DD' (Damping Double), and 'p(x)' (piano damping), along with a circled '3' and a circled '4'.

Fig. 16 - Notação de apagamento geral (todas as cordas) pelo polegar de mão direita.

2. Colocar notações de antecipação de polegar;

A antecipação acontece quando colocamos previamente o polegar na corda que está prestes a ser tocada. Tendo como base análise de Canilha & Gloeden (2020, p. 59), percebemos que esse termo é empregado por diversos autores como *planting*, *plant*, *prepared-stroke*, etc. Tennant (1995, p. 35) *através da antecipação controlamos a colocação do dedo e reduzimos ruídos inconvenientes, além permitir maior controle da articulação*. Assim, a notação será o polegar juntamente com a numeração da corda entre parênteses. Na figura 17, como exemplo antecipamos o polegar na terceira corda a fim de facilitar o processo mecânico evitando erros e movimentos desnecessários.

Fig. 17 – Exemplo de antecipação de polegar.

4. Colocar as notações das disposições: diagonal, linear e intermediária;

Em Canilha e Gloeden (2020, p. 52) encontramos a seguinte descrição: “Disposição é a maneira como os dedos i-m-a estão distribuídos entre as cordas.” Segundo eles, há três tipos de disposição de mão direita”:

Diagonal: quando i-m-a são colocados em cordas adjacentes, comum em arpejos:

Linear: Quando i-m-a estão todos alinhados em apenas uma corda. Esta disposição é convencionalmente encontrada em tremolos. No caso dessas passagens que contém essa disposição são intercaladas com diagonal e intermediária. Na figura 19, a disposição linear acontece mesmo sem a atuação do dedo anular. A disposição linear é sinalizada pela abreviação DL.

Intermediária: acontece quando os dedos i-m-a encontram-se divididos em duas cordas. Na figura 20, percebemos que após o acorde em disposição diagonal, o dedo indicador se encontra na segunda corda, ao passo que médio e anelar estão na primeira corda, formando a disposição intermediária indicada pelas iniciais DI.

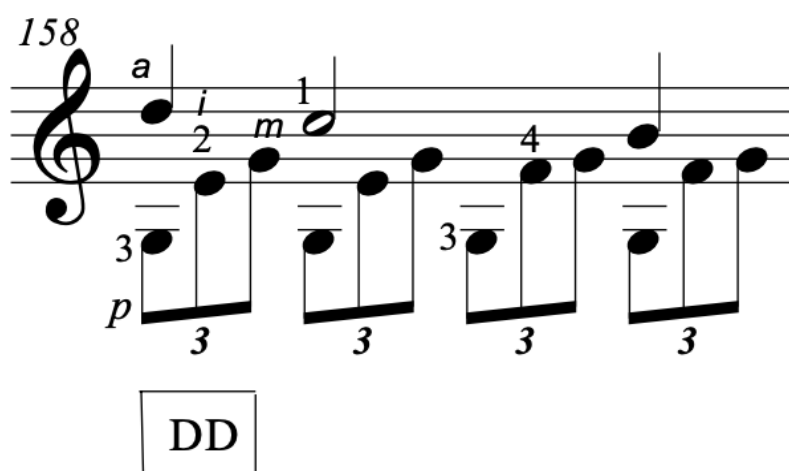


Fig. 18 - Exemplo de disposição diagonal.

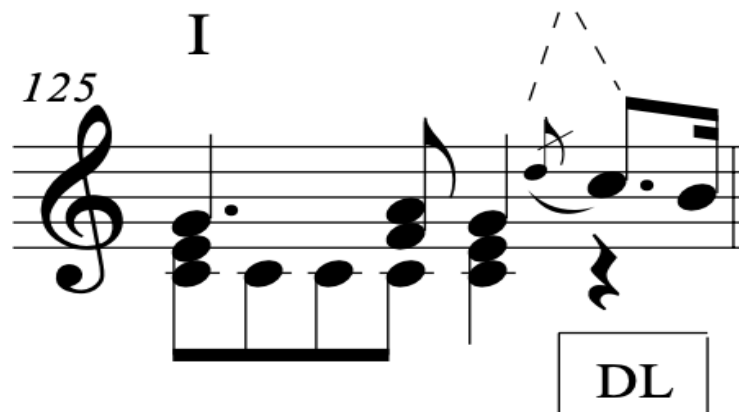


Fig. 19 – Exemplo de passagem em disposição linear.

L

T1

$\frac{1}{2}$ CIII

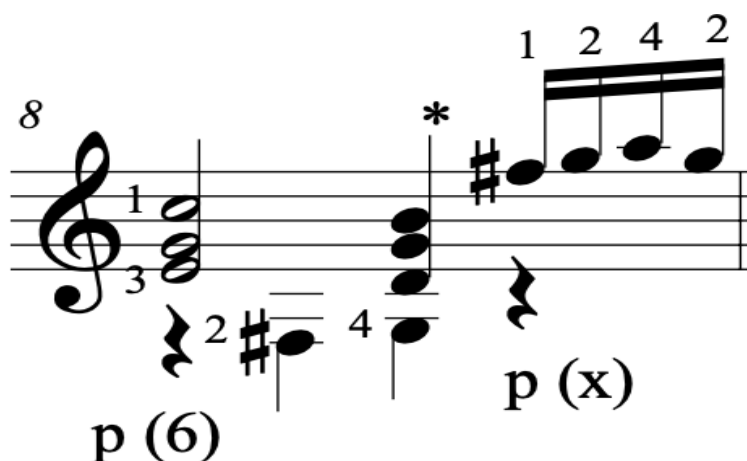
Fig. 20- Exemplo de passagem em disposição intermediária.

7. Fazer a revisão final e detalhada de todos os procedimentos realizados.

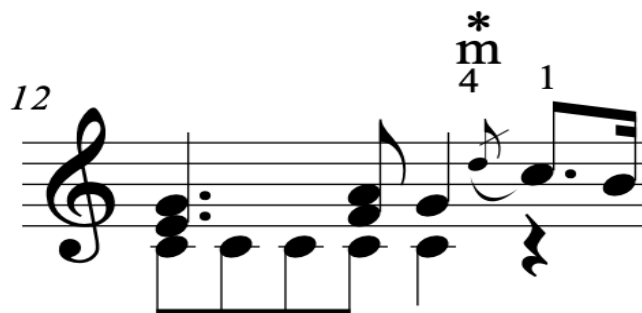
1.6 Análises de situações específicas

Serão marcadas com um asterisco (*) passagens nas quais houverem situações não contempladas pela notação, ou seja, notações passíveis de dúvidas, e eventuais sugestões, direcionando as informações contidas ao término da partitura (Canilha e Gloeden, p. 24, 2020).

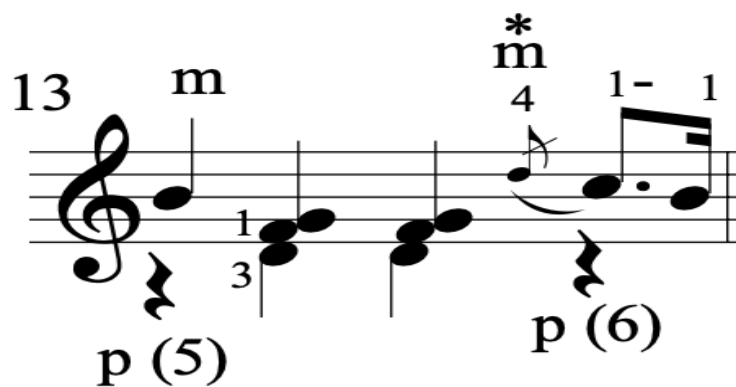
Comp. 8: Fazer abafamento com a 3 e 4 corda e/ou abafar com o lado esquerdo do polegar.



Comp. 12: Fazer o apagamento tocando a pequena nota ré com o médio apoiado na terceira corda.



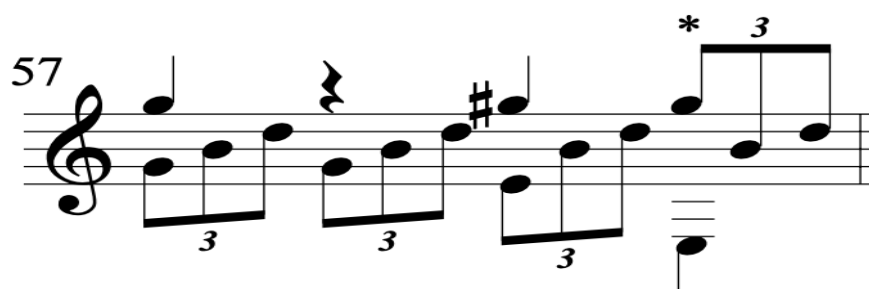
Comp. 13: Idem



Comp. 121: Idem



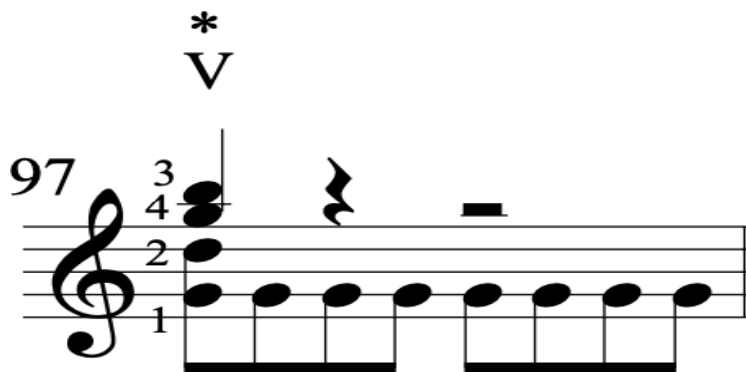
Comp. 57: 4 tempo, logo depois que tocar a 6 corda, levantar o dedo 1 para facilitar o encaixe da pestana do compasso seguinte.



Comp. 93: Ao sair da pestana flexione o dedo 1, para tocar a nota fá da segunda corda.

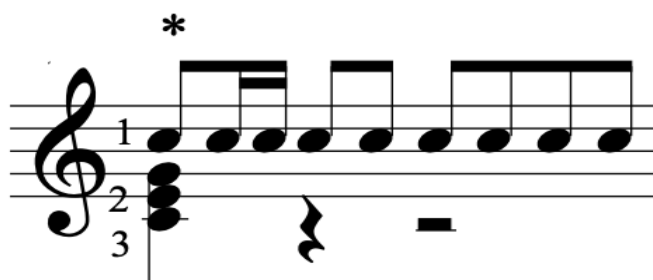


Comp. 97: Opção de digitação, pôde-se utilizar a nota fá sustenido, última nota do compasso 96, como dedo-guia para encaixar o acorde do compasso 97 com a seguinte digitação:



Comp. 129: A partir deste ponto até o compasso 136, haverá alternância entre as disposições DD e DI.

129



1.7 Revisão final da edição

Para a finalização da edição, fazer a revisão verificando as possíveis alterações feitas durante a análise mecânica.

PARTE 3

APLICAÇÃO DA ANÁLISE MECÂNICA NA *SONATA OP.15b*

Score

Sonata Op. 15b

Análise Mecânica:

Edelton Gloeden e Henrique Carvalho

Fernando Sor

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, p(5), p(6), p(X)). Above the staff, there are boxes containing letters (I, II, III, L, T1, T2, DL, DD) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 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, 100). These boxes are connected by lines, indicating a sequence of mechanical actions. The score also includes various musical notations such as *a*, *m*, *i*, *1-*, *2-*, *3-*, *4-*, *5-*, *6-*, *7-*, *8-*, *9-*, *10-*, *11-*, *12-*, *13-*, *14-*, *15-*, *16-*, *17-*, *18-*, *19-*, *20-*, *21-*, *22-*, *23-*, *24-*, *25-*, *26-*, *27-*, *28-*, *29-*, *30-*, *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-*, *100-*. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-9, and the third system contains measures 10-14. The score is written in a single staff, with the treble clef and common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, p(5), p(6), p(X)). Above the staff, there are boxes containing letters (I, II, III, L, T1, T2, DL, DD) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 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, 100). These boxes are connected by lines, indicating a sequence of mechanical actions. The score also includes various musical notations such as *a*, *m*, *i*, *1-*, *2-*, *3-*, *4-*, *5-*, *6-*, *7-*, *8-*, *9-*, *10-*, *11-*, *12-*, *13-*, *14-*, *15-*, *16-*, *17-*, *18-*, *19-*, *20-*, *21-*, *22-*, *23-*, *24-*, *25-*, *26-*, *27-*, *28-*, *29-*, *30-*, *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-*, *100-*.

18

I T1

L

CI CIII

CIII

m *a* *m* *i*

4 1 1

2 3 4

p

V IV -V- IV -V- I II I II I II I II I

22

DL

m *i* *m*

4- 4- 1-

1- 3- 2- 3- 2- 3- 1-

p

L T1 I L T1 I

CIII

26

m *i* *a* *m* *i* *m*

4- 4- 4- 4- 4- 4-

2 3 2- 2 2 3 3

X ④

DD

I II 1/2 CV T1 II T1 V III V

L L L L L L

30

m *i* *a* *m* *i* *m*

2 1 4- 4- 2 4- 3 4- 3 1-

3 1 3 1 2 3 4 3 2 1 0

p (3) *p* *p* (x) *m* *i* *p*

DL DD DL DD

[illegible][illegible]

5

[illegible]

72

T1 I II L III T1 I

CHH

a m *m i* *m* *3-*

p - i *p - i*

[illegible]

I
T1

78

L

$\frac{1}{2}$ CII

I
T1

III

81

L

CVI \rightarrow $\frac{1}{2}$ CVI

T1

CVIII

85

L

VI \rightarrow $\frac{1}{2}$ CVI

T1

CVIII

89

93

L CVI

V T1

L CVIII

VI T1

97

V

III T2

I

100

I T1

III

II T2

103

L 1/2 CI

IV T2

L 1/2 CIII

III
T1

L
CIII

III
T1

106

L
CIII

II

II

I

T1

L

109

L
CIII

II

I
T1

DD

113

I

III
L

I
T1

II
L

I

T1

DL

DD

DI

DD

117

L

II

I
T1

DD

121

125

I

III L

II

T1

i m

DL

DD

DL

DD

DL

130

I

L

CI

I T1

L

4

1

2

1

2

2

2-

i

1

134

IV T2

L

$\frac{1}{2}$ CIII

IV T2

L

CIII

4

2

3

1

2

3

i m

m i

m

DD

138

I

T1

4

1

4

a

m

m

m

a

i

m

DI

DD

p i p i

143

I

II

I L

T1

4

1

2

3

4

a

m

i

m

DI

DL

46

167

II L

III T2

I T1

II L

III T2

I T1

DI

DD

171

T2

I T1

T2

T1

T2

T1

T2

T1

T2

DD

DL

DD

174

T1

T2

T1

T2

T1

DL

DD

DL

DD

CVIII

p (X)



PARTE 4

EDIÇÃO

Score

Sonata Op. 15b

Edição:
Edelton Gloeden e Henrique Carvalho

Fernando Sor

The image displays a musical score for a piece titled "Sonata Op. 15b" by Fernando Sor. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff in common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, m, a, i). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 14, 18, 22, and 26 clearly marked. The score includes several fingering indications (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The piece is in a key with one sharp (F#), likely D major or A minor. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

30 $\frac{1}{2}$ CV CIII

35 CIII

40 $\frac{1}{2}$ CV

44 CIII

48 $\frac{1}{2}$ CIII $\frac{1}{2}$ CVII

52 $\frac{1}{2}$ CIII

56 $\frac{1}{2}$ CV

3

51

$\frac{1}{2}$ CII

81 *a* *i* *m* 4- 4 3- *a* 2 3

CVI $\frac{1}{2}$ CVI CVI CVIII

85 *a* *i* *p*

89

CVI CVIII

93 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

97 *m* *i* *p* *p*

100 2 3 4 4 3 2

103 $\frac{1}{2}$ CI $\frac{1}{2}$ CIII

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

106 *m* *p* CIII

109 CIII *m* $\frac{1}{2}$ CIII

113 CIII

117 *i* *m*

121

125 *i* *m*

130 CI

134 $\frac{1}{2}$ CIII CIII

54

167

171

174

CVIII

Handwritten musical score for Sonata Op. 15, page 7. The score is written for piano (p) and includes measures 167 through 174. The notation is in treble and bass clefs, with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs) indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The measure number 174 is written above the first staff of the final system. The measure number 171 is written above the first staff of the second system. The measure number 167 is written above the first staff of the first system. The measure number CVIII is written above the final measure of the piece.

CONCLUSÃO

O primeiro contato com a obra de Fernando Sor, foi no projeto social onde iniciei meus estudos musicais no Guri Santa Marcelina. No primeiro momento, fui apresentado a algumas de suas peças, as quais aprendi, e apresentei posteriormente em apresentações semestrais. Sendo possível discutir questões de performance, sob um ponto de vista da prática violonística. A priori, as partituras pareciam completamente idiomáticas, mas com trechos um tanto desconfortáveis. Pois, Sor usava um violão menor que o tradicional, também não usava unhas e raramente usava o dedo anelar da mão direita, usando muito mais o polegar e indicador, sendo um diferencial no resultado final das peças, principalmente nos arpejos, onde Sor faria p-m ou p-i.

O contato com os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op. 60 de Matteo Carcassi (1792 - 1853) no início do curso e, assim, consequentemente com o trabalho do violonista e pesquisador Cauã Canilha, me despertou o interesse e a tentativa de unir os dois assuntos dentro deste trabalho, e posteriormente realizar a análise mecânica nas peças novas que foram e estão sendo escritas para mim.

Isso tudo, me fez pensar na contribuição para os jovens que irão dar início na leitura dessa obra *Sonata Op.15b* de Fernando Sor, como tantas outras, que irão facilitar no seu aprendizado. Pois temos o estudo mecânico escrito na análise apresentada acima, mostrando cada posicionamento das mãos, beneficiando na leitura, sendo propícia para a prática diária.

Sendo que, para chegar em bom nível performático, é necessário o estudo nos diversos campos que compõe a música: contexto histórico, construção harmônica, forma e estilo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

BARCELÓ, Ricardo. La digitación guitarrística: recursos pouco usuales. Madrid: Real Musical, 1955.

CANILHA, C. B. ; GLOEDEN, E. 25 Estudos melódicos e progressivos op.60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica. 2a ed. – São Paulo: Edição independente, 2020.

CARLEVARO, Abel. Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

ROMERO, Pepe. Guitar Style e Technique: A comprehensive study of technique for the classical guitar. New York: Bradley Publications, 1982

TENNANT, Scott. Pumping Nylon: The classical guitarist's technique handbook. Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1994.


Partitura

SOR, Fernando. The Complete Works for Guitar in Facsimiles of the Original Editions, Vol. 2, (Brian Jeffery, ed.), London, Tecla, 1982;

SOR, Fernando. The New Complete Works for Guitar Vol. 2 for Guitar, (Brian Jeffery, ed.), London, Tecla, 2004;

Trabalhos publicados online

BARCELÓ, Ricardo. O sistema posicional na guitarra. Origem e conceito de posição. O caso de Fernando Sor. 2009. 400 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009. Disponível em: < Repositório Institucional da Universidade de Aveiro: O sistema posicional na guitarra: origem e conceitos de posição: o caso de Fernando Sor (ua.pt)> Acesso em 14 set. 2021.



CAMARGO, Guilherme de. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “método para guitarra” de Fernando Sor. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <A GUITARRA DO SÉCULO XIX EM SEUS ASPECTOS TÉCNICOS E ESTILÍSTICO-HISTÓRICOS A PARTIR DA TRADUÇÃO E ANÁLISE DO MÉTODO PARA GUIT (guilhermedecamargo.com.br)> Acesso em 14 novembro. 2022.

Méthode Pour La Guitare – Exemples et figures, Paris: L'auteur, 1830. Disponível em: <IMSLP246101-PMLP58779-Sor_Methode_Exemples.pdf> acesso em 21 jul. 2021.

VASQUES, Juliana L.; GLOEDEN, E. Fernando Sor e a guitarra do séc. XIX: aspectos estilísticos. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <o estilo operístico da guitarra - Baixar pdf de Docero.com.br> Acesso em 14 novembro. 2022.

YATES, Stanley. “Sor' s Guitar Sonatas: Form and Style”, 2002. Disponível em: <Sor Sonatas (stanleyyates.com)> acesso em 14 set. 2021.

APÊNDICE:

ANÁLISE DA SONATA OP. 15 DE FERNANDO SOR (1778-1839)

O tema inicial da sonata é apresentado na forma clássica do tonalismo: apresenta o antecedente¹¹ em 4 compassos e o consequente² nos quatro seguintes

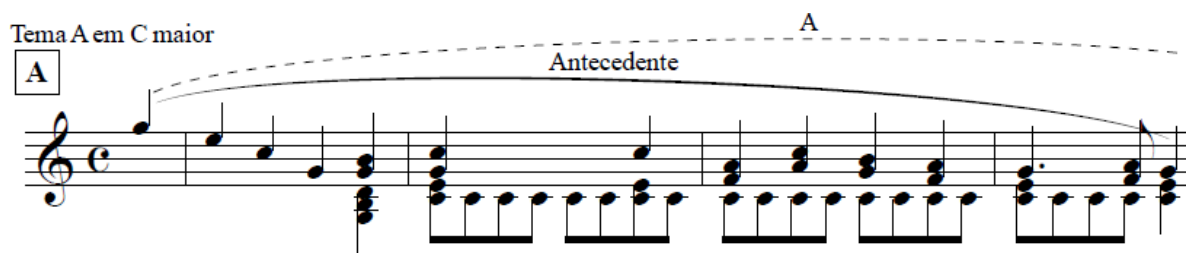


figura 1 - antecedente

Como podemos observar, o antecedente é exposto logo em seguida da apresentação de um primeiro motivo, que é construído em cima de um arpejo descendente de um acorde de dó maior (tônica) a partir da nota sol. Após a apresentação do arpejo, Sor utiliza um baixo pedal na nota dó enquanto constrói um pequeno fragmento de melodia composto por terças. É importante notar que há uma cadência plagal no quarto compasso (S-T).



figura 2 - consequente

¹¹ Segundo o autor William Caplin, em seu livro *Classical Form*, o tema inicial é composto por 8 compassos $(2 \times 2) + 4$, sendo os 4 primeiros, proposta (o que se chama de antecedente ou primeira frase) e os 4 últimos, servem como contra-proposta, ou consequente.

Já o consequente, tem início por um motivo inicial construído por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, o mesmo não é utilizado novamente nos próximos quatro compassos que se apresenta o consequente. Logo em seguida, Sor passa a utilizar apenas colcheias e semínimas para dar segmento à música. É importante reparar que a cadência que acontece no final dos quatro compassos é feita na região da dominante.

Sendo assim, Sor estabelece nos primeiros 8 compassos o centro tonal que deseja trabalhar em sua obra, já que no antecedente afirma a tônica (dó maior) por meio de uma cadência plagal (S-T) e no consequente, afirma novamente por meio de uma semi cadência (T-D).

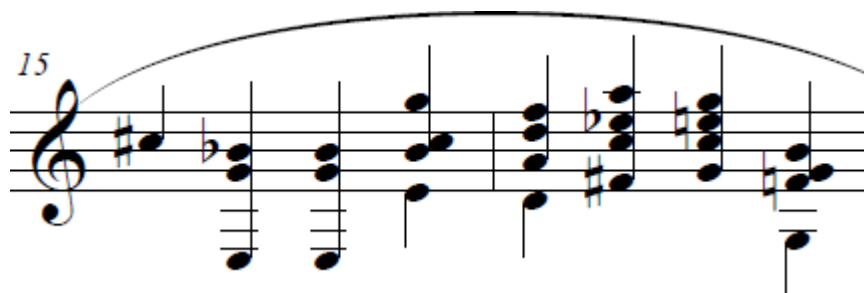
Segundo Caplin, os primeiros 8 compassos na forma sonata podem ser chamados de Apresentação, que constitui a primeira de três fases na construção de um tema. Em seguida temos Continuação e Cadência.

Logo após a apresentação, Sor segue na construção de sua sonata, repetindo a ideia básica.¹² Em seguida, desenvolve o tema a partir da ideia apresentada no consequente, no entanto, não repete novamente os 4 compassos do mesmo, mas sim, começa um novo desenvolvimento utilizando materiais diferentes, tanto motivos, quanto harmônicos.

Depois da reapresentação do antecedente que ocorre do compasso 9 ao 12, a sonata continua em sua tonalidade inicial e é afirmada algumas vezes através de cadências até o compasso 22, onde ocorre a última cadência em tempo forte em dó maior (T).

A partir do compasso 13, o material da sonata passa a mudar, entre 14 e 15 é observado um progressão de acordes com ritmo harmônico sempre em semínimas e entre 16 e 19, é utilizada uma técnica de escrita muito conhecida do estilo clássico chamada Baixo de Alberti (vide figuras 5 e 6).

No compasso 23, logo após a cadência em dó maior no tempo forte do compasso, inicia-se a ponte modulatória em direção à tonalidade de sol maior, onde entraremos no que chamamos de tema B.



¹² Segundo Caplin, logo depois da apresentação da primeira sentença, é apresentada a repetição da ideia básica, ou seja, o antecedente é apresentado novamente para a partir daí ser iniciado o segundo estágio dos três (continuação)

figura 5 - progressão de acordes nos compassos 14 e 15

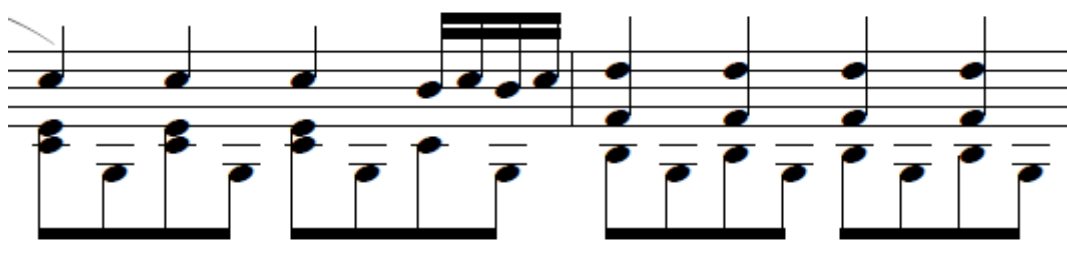


figura 6 - baixo de Alberti dos compassos 16 ao 19

Na ponte modulatória que é também uma preparação para o tema B, sor utiliza quatro compassos de oitavas paralelas e em seguida cai diretamente no acorde de sol maior, que é reforçado já que as últimas nota dos quatro compassos de oitavas paralelas são dois fás sustenidos iniciando assim o processo de modulação que termina a afirmação da nova tônica apenas no compasso 34, em que aparece uma CAI (cadência autêntica imperfeita) do acorde de ré maior sem a terça (fa#) para sol maior.

23

modulação

27

C: V
G: I

31

np np CAP Tema B

C: V I V I V II
G: I IV I IV I VI I

figura 7 - Ponte modulatória para o tema B

Tema B

O tema B tem uma estrutura muito parecida com a de seu antecessor (tema A), pois a sua apresentação é feita de forma idêntica. Os 4 primeiros compassos servem de proposta e os quatro seguintes servem como contra-proposta. Além dessas semelhanças, há também uma repetição do antecedente com algumas variações sutis, como por exemplo: ao invés de tercinas de colcheia, Sor utiliza semicolcheias para repetir o motivo melódico que se segue após os dois primeiros compassos.

Depois de fazer o que Caplin chama de repetição da ideia básica, Sor faz a continuação de seu tema, para isso ele usa um material não muito diferente do que foi usado até o seguinte momento na peça. Os motivos rítmicos são muito parecidos, a utilização de colcheias, semínimas pontuadas e até mesmo semínimas para fazer progressões de acordes, que constituem um material já utilizado anteriormente na obra, continuam aparecendo. No

entanto, um novo material rítmico passa a ser utilizado: a colcheia seguida por um par de semicolcheias, o que traz uma nova sensação pro ouvinte, uma sensação de virtuosismo do intérprete e até mesmo, nos dias atuais nos traz uma sensação de música espanhola, já que este motivo rítmico é muito usado por guitarristas de flamenco e música tradicional espanhola.

A partir do compasso 54, começa o desenvolvimento da obra. Nesta seção, o compositor passa a ter maior liberdade harmônica, que por sua vez ganha um caráter de instabilidade com a utilização de acordes distantes do campo harmônico da tônica, que passa por diversas modulações e que tem como objetivo chegar à reexposição do tema A para a finalização da peça.

Nos quatro primeiros compassos do desenvolvimento, há um pequeno trecho de estabilidade harmônica em que Sor utiliza um arpejo feito por tercinas, utilizando apenas os acordes de tônica e dominante no campo harmônico de sol maior. Embora o motivo rítmico se estenda por um período de tempo considerável, indo até o compasso 60, a harmonia passa a ter acordes mais interessantes.

Por exemplo, nos compassos 58 e 59, o acorde de sol, passa a ser sutilmente um acorde de mi maior com sétima, com o sol ganhando um sustenido e com a inserção da nota mi no acorde. Este mesmo acorde de mi é seguido por um acorde de lá menor, o que faz do acorde de mi uma dominante individual da relativa da subdominante de sol. Logo em seguida, Sor faz uma progressão muito interessante, na qual insere um acorde de dó menor em segunda inversão que no momento em que é apresentado, parece inusitado e fora de contexto. No entanto, sutilmente esse acorde é transformado em um fá sustenido diminuto, com a mudança apenas da nota sol que está no baixo, que passa a ser fa# e a manutenção da nota lá que permanece na nota da voz mais aguda. Esse acorde faz uma função dominante de sol e depois disso volta-se para a tônica, e que por algum momento, volta a ser estável.

Dos compassos 61 ao 67, o motivo rítmico de tercinas ainda é utilizado, porém, não mais como arpejo para acompanhar a melodia principal, mas sim, como material central na do trecho. Quanto a harmonia, continua sem surpresas e tudo o que acontece é dentro do campo harmônico da tônica, e assim segue até o compasso 67-68, onde há uma CAP em sol maior.

A partir deste momento, caminhamos para o momento de transição, onde o autor tem a intenção de sair do tema B e começa um processo de transição, rumo à uma modulação para reapresentar o tema A, que reaparece com algumas diferenças, chamamos isso de reexposição. O tema B se encerra no compasso 78, onde há uma CAI em sol maior no terceiro tempo e o que sucede essa cadência é uma pausa de semínima, o que dá uma característica de encerramento.

Do compasso 79 a 85, há um pequeno trecho em dó maior que tem como função principal modular para Si^b maior, que por sua vez tem a função de iniciar a ponte de transição para voltar ao tema A.

No compasso 86 chegamos em si bemol maior. Os elementos utilizados na construção deste trecho já foram apresentados, sendo ritmicamente apenas colcheias e harmônica/melodicamente construído sobre arpejos do acorde e vai até o compasso 97, onde atinge o acorde de sexta germânica e que inicia um novo processo modulatório que tem como objetivo nos levar novamente à SOL maior e que é finalmente atingido no compasso 110. É importante notar que todo esse trecho modulatório lembra muito o desenvolvimento em que havia um motivo rítmico arpejado com o intuito de acompanhar a melodia, se compararmos os

dois materiais, vemos que a maior diferença entre as duas é que a primeira é construída sobre tercinas de colcheias e a segunda sobre semicolcheias.

Após a chegada em sol maior no compasso 110, há um pequeno motivo que se repete progressivamente até chegar finalmente na reexposição do tema A. Esse motivo já foi apresentado parcialmente no compasso 9. A figura do *grupeto* do último tempo do mesmo compasso é repetida 5 vezes e é sempre sucedida de uma nota e de um acorde de sol que nesse momento volta a fazer função dominante. As notas que são usadas após os *grupos* formam uma escala ascendente até a nota mi, esta por sua vez, é o início do tema A reapresentado.

A tão esperada re-exposição na forma sonata é o que leva ao final da peça e como já foi dito, acontece na região do primeiro tema. No entanto, ela não é reapresentada exatamente igual ao tema A, há elementos que já foram utilizados nos outros temas, como por exemplo nos compassos 154 a 159, onde as tercinas de semicolcheias utilizadas no desenvolvimento são novamente apresentadas, porém na tonalidade de DÓ maior em não mais em SOL, que é como apareceu primeiro. Um outro exemplo ocorre nos compassos 161 a 166, onde o desenho do arpejo é muito parecido com o que é utilizado no começo da ponte de transição, entre muitos outros exemplos que poderia dar, pararei neste.

Daí em diante, a peça caminha para a sua finalização, que acontece com uma forma muito comum no período clássico que é o acorde de tônica repetido três vezes seguidas após uma cadência perfeita (seja ela CAI ou CAP).

Por fim, vemos a tabela que resume a estrutura geral da obra.

Exposição	<p>Tema A: c. 1- 8, em Dó maior. Transição: c. 12 - 23. c. 23 - 31, Ponte modulatória em direção à tonalidade de sol maior. Tema B: c. 32 - 78, em sol maior</p>
Desenvolvimento	<p>c. 54 - 68, nesta seção, o compositor passa a ter maior liberdade harmônica, que por sua vez ganha um caráter de instabilidade com a utilização de acordes distantes do campo harmônico da tônica. Transição: c.79 - 85, há um pequeno trecho em dó maior que tem como função principal modular para SIb maior. C.86 - 97, chegamos em SIb maior, onde atinge o acorde de sexta germânica e que inicia um novo processo modulatório que tem como objetivo nos levar novamente à SOL maior. C. 110, volta para sol maior, logo depois temos uma progressão até chegar à reexposição do tema A.</p>
Recapitulação	<p>Tema A: c. 111 - 118, No entanto, ela não é reapresentada exatamente igual ao tema A, há elementos que já foram utilizados nos outros temas, como por exemplo nos compassos 154 a 159, onde as tercinas de semicolcheias utilizadas no desenvolvimento são novamente apresentadas, porém na tonalidade de DÓ maior.</p>