

## A perspectiva timbrística na interpretação do repertório para violão do século XIX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

*Jéfrey Antônio de Andrade*  
*Universidade Federal de Minas Gerais*  
*jefreyfil@hotmail.com*

**Resumo:** O violão é um instrumento que oferece uma distinta gama de possibilidades timbrísticas, e desde seu surgimento, no século XIX, compositores exploravam essa faceta em suas composições, buscando coloridos orquestrais através da imitação timbrística de outros instrumentos. O objetivo deste artigo é estudar os métodos de autores da época e selecionar exemplos do repertório para servir como ponto de partida na interpretação do repertório para violão do século XIX. Os métodos de Fernando Sor, Dionísio Aguado, Emílio Pujol e Paschual Roch foram analisados e comparados, considerando similaridades, diferenças, questões estéticas, técnicas e idiomáticas. Concluímos que a investigação do "violão como pequena orquestra" é valiosa para uma interpretação musical embasada. Ao avaliar os perfis melódicos, rítmicos, padrões de composição e a relação entre métodos e obras analisadas, é possível obter uma compreensão mais profunda e refinada para aplicação prática.

**Palavras-chave:** Violão, Timbre, Interpretação, Século XIX, Fernando Sor

**Title:** The Timbral Perspective in the Interpretation of 19th Century Guitar Repertoire.

**Abstract:** The guitar is an instrument that offers a distinct range of tonal possibilities, and since its emergence in the 19th century, composers have explored this aspect in their compositions, searching for orchestral colors through the timbral imitation of other instruments. The aim of this article is to study the methods of authors from that time and select repertoire examples to serve as a starting point for interpreting 19th-century guitar repertoire. The methods of Fernando Sor, Dionísio Aguado, Emílio Pujol, and Paschual Roch were analyzed and compared, considering similarities, differences, aesthetic, technical, and idiomatic aspects. We conclude that investigating the concept of the "guitar as a small orchestra" is valuable for a well-founded musical interpretation. By evaluating melodic, rhythmic and compositional patterns, and the relationship between the employed methods and analyzed works, a deeper and more refined understanding for practical application can be obtained.

**Keywords:** Guitar, Timbre, Interpretation, 19th century, Fernando Sor

## Introdução

Este artigo visa investigar a relação entre interpretação musical ao violão e o timbre, concentrando-se no repertório do século XIX e em destacados compositores e violonistas, como Fernando Sor (1778-1839), Dionísio Aguado (1784-1849) e Mauro Giuliani (1781-1829). O violão é um instrumento de sonoridade peculiar e distintiva, que oferece uma vasta gama de timbres e nuances sonoras, conferindo-lhe um destaque especial nesse aspecto. Conforme apontado por Aguado (1845, p. 46), a principal riqueza do instrumento reside nas diferentes sonoridades possíveis de serem reproduzidas, dependendo da posição em que são atacadas. São inúmeras as formas de explorar os diferentes timbres do violão, como a forma e ângulo de ataque das cordas, a utilização das unhas ou não, o formato das unhas, a utilização de toque apoiado ou não, a região em que se ataca a nota no instrumento, bem como as articulações empregadas, entre outros elementos.

A escolha de focar no século XIX nesta pesquisa se justifica pelo fato de que grande parte desse repertório foi influenciado por composições orquestrais, e suas interpretações eram concebidas nessa perspectiva. Os músicos buscavam maneiras de imitar os timbres dos diversos instrumentos da orquestra, adaptando-os às possibilidades do violão, o que deu origem ao historicamente conhecido conceito do violão como pequena orquestra.

Ao longo dos anos, a consideração dos aspectos timbrísticos foi reduzida a meras reproduções intuitivas de “cores” sonoras, sem uma fundamentação teórica sólida nas práticas interpretativas em questão. Portanto, busca-se fortalecer o conhecimento nessa área, a fim de enriquecer e embasar as abordagens timbrísticas nas performances atuais. OPHEE (1986) chama atenção ao fato de que

enquanto uma grande quantidade de experimentação e pesquisa vem sendo dedicada por violonistas ao estudo de práticas interpretativas para a música da Renascença e do período Barroco, aparentemente, a performance de música do século XIX, hoje, não está embasada em prática similar de pesquisa de estilo, mas sim na tradição edificada nos primeiros anos do século XX. (OPHEE, 1986, tradução nossa)

Apesar do argumento de Ophee ser de quase quarenta anos atrás, ainda hoje observamos um número menor de publicações e pesquisas acerca da música dos períodos clássico e romântico em relação aos outros períodos citados. Diante disso, o presente estudo tem como objetivo aprofundar o entendimento da relação entre o violão do século XIX e o timbre, com o intuito de aplicar esse conhecimento nas práticas musicais contemporâneas.

## O violão, o timbre e a imitação de instrumentos

Com o intuito de proporcionar uma contextualização histórica aprofundada da prática de performance do repertório violonístico do século XIX, nos fundamentamos em alguns métodos para o instrumento nos quais os respectivos autores evidenciam preocupação particular com a qualidade do som, com o timbre e fornecem orientações sobre formas de imitação da sonoridade de outros instrumentos de uma orquestra. Esses métodos são: o “*Metodo para Guitarra*” de Fernando Sor, publicado em 1830; o “*Nuevo Metodo para Guitarra*” de Dionisio Aguado, publicado em 1845; o “*A Modern Method for the Guitar*”, de Pascual Roch (1860-1921), publicado em 1921; e “*Escuela Razonada de la Guitarra*”, de Emilio Pujol (1886-1990) publicado em 1956. Cumpre salientar que, embora os métodos de Roch e Pujol tenham sido escritos já no século XX, optamos por utilizá-los como referências adicionais, haja visto que ambos foram desenvolvidos com base na escola de uma das figuras mais proeminentes do violão no período romântico, Francisco Tárrega (1852-1909), cuja carreira alcançou notoriedade na segunda metade do século XIX.

Com base nos exemplos de imitação de instrumentos contidos nos métodos, empreendemos uma investigação em obras do período em busca de passagens análogas, com o propósito de estabelecer um paralelo substancial e reafirmar as concepções previamente expostas. Essa abordagem visa proporcionar um fundamento sólido para a identificação de possíveis composições ou trechos musicais onde as proposições timbrísticas dos métodos possam ser aplicadas na prática. Nesse sentido, amparamo-nos em obras dos autores dos métodos clássicos Fernando Sor e Dionísio Aguado, e de Mauro Giuliani, que embora não tenha elaborado nenhum método, suas composições revelam inequivocamente suas intenções orquestrais incorporadas ao violão.

De acordo com Aguado (1843, p.48, tradução nossa), “com mais ou menos propriedade, o violão se presta a imitar o efeito de alguns instrumentos”. Essa afirmação revela que as imitações no violão não têm a intenção de reproduzir fielmente a sonoridade de outros instrumentos, devido às limitações óbvias para tal feito, mas sim expandir o potencial timbrístico do violão a partir de uma visão orquestral. Segundo Sor (1830, p. 34, tradução nossa), “a imitação de instrumentos não é jamais efeito exclusivo da qualidade do som. É preciso que a passagem seja arranjada como o seria em uma partitura para os instrumentos que desejo imitar”. Isso indica que, além de buscar os timbres desejados para essas imitações, a

passagem deve ser escrita de maneira idiomática ao instrumento imitado e em uma tessitura que corresponda ao seu alcance.

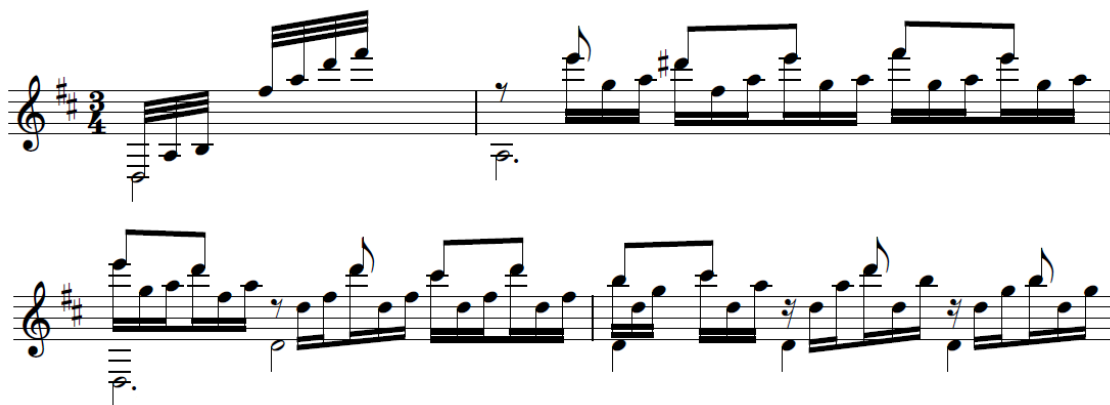
## Harpa

Em seu método, Dionísio Aguado apresenta sua abordagem para a imitação de uma harpa:

Pulsando as cordas com a mão direita sobre os últimos trastes, aprofundando a mão e por conseguinte o pulso. Os sons que resultam são parecidos com os da harpa, porque as cordas estão pulsadas com um terço da sua longitude. Neste caso, quanto mais em direção à tarraxa a mão esquerda forme os acordes, mais se assemelharão aos sons daquele instrumento, em especial se pulsando com a poupa dos dedos. Os acordes em arpejos são mais propósitos a este objetivo. (AGUADO, 1845, p.49, tradução nossa)

Como exemplo, Aguado apresenta um trecho da obra *Morceau de Concert, op. 54* de Fernando Sor (Figura 1<sup>1</sup>).

Figura 1 - Fernando Sor - *Morceau de Concert, op.54*, compassos 98 a 101.



Fonte: edição do autor

Para Paschual Roch, “pulsando as cordas com a mão direita em qualquer ponto do espaço que mede do traste 12 ao 18, os sons se parecem bastante com este instrumento.” (ROCH, 1921, p.69, tradução nossa). Como exemplo prático, o autor sugere o trecho da Figura 2.

<sup>1</sup> Optamos por reescrever a maioria dos trechos musicais visando maior qualidade das imagens, visto que muitas publicações originais não apresentam qualidade satisfatória.

**Figura 2 - Exemplo de imitação de harpa extraído de *A Modern Method for the Guitar*, de Paschual Roch (1921, p.69).**

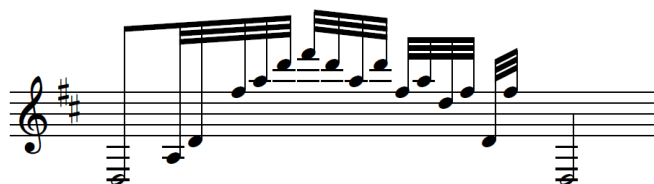


Fonte: edição do autor

Por sua vez, Fernando Sor<sup>2</sup> apresenta sua perspectiva para imitação da harpa da seguinte maneira:

Para imitar a harpa, construo o acorde de modo a abarcar uma grande distância, como no exemplo décimo terceiro [Figura 3], e ataco as cordas na metade da distância entre o décimo segundo traste e o cavalete, tomando grande cuidado para manter os dedos que as atacam um pouco forçados para baixo [...]; bem entendido, a passagem será no estilo da música para harpa, como no décimo quarto exemplo [Figura 4]. (SOR, 1830, p.34, tradução nossa)

**Figura 3 - Exemplo 13 (Harpa), extraído do *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.34).**



Fonte: edição do autor

<sup>2</sup> Em seu método, Fernando Sor advoga pelo pulsar das cordas com os dedos da mão direita sem o auxílio das unhas, uma prática que atualmente é pouco comum. Portanto, é essencial considerar esse aspecto em todas as abordagens relacionadas à produção sonora sugeridas pelo autor. Neste contexto, vale ressaltar que o objetivo não é estabelecer se o intérprete deve ou não utilizar as unhas para pulsar as cordas, mas sim apresentar as diversas possibilidades defendidas pela prática vigente na época.

**Figura 4 - Exemplo 14 (reduzido; Harpa), extraído do *Método para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.34).**



Fonte: edição do autor

No geral, podemos perceber grande similaridade na forma que Aguado, Roch e Sor simulam a harpa, buscando arpejos que abarcam grandes distâncias e pulsando a mão direita próxima aos últimos trastes do braço do violão.

A *Fantasia Elegíaca op.59* de Sor apresenta, logo na introdução (Figura 5), um trecho muito semelhante ao exemplo encontrado em seu método, no qual um acorde é arpejado abrangendo uma extensão de pouco mais de duas oitavas, o que nos sugere a imitação da harpa:

**Figura 5 – Extraído de Fernando Sor, *Fantasia Elegíaca op.59*, compassos 1 a 2.**



Fonte: edição do autor

Em seu *Estudo 11 Op. 6* (Figura 6), Sor apresenta acordes arpejados com grandes distâncias intervalares, que guarda grande semelhança com um exemplo de seu próprio método e de seu *Morceau de Concert Op. 54*, também citado como exemplo no método de Aguado.

Figura 6 - Fernando Sor, *Estudo n° 11, op. 6*, compassos 1 a 8



Fonte: edição do autor

## Trompete

Dionisio Aguado descreve sua abordagem para evocar o som de um trompete da seguinte forma:

Se em vez de pressionar uma corda qualquer próximo da divisão anterior, como temos ensinado, se pisa ao meio do traste e em seguida se pulsa, as vibrações passam da referida divisão, e longe de sair o som claro, a corda trasteja [...], produzindo um som semelhante ao trompete. (Aguado, 1845, p.49, tradução nossa)

De maneira detalhada, Fernando Sor reitera sua abordagem em relação ao trompete:

O trompete tem frases que se dão raramente a outros instrumentos, todas comumente nas alturas indicadas no exemplo nono [Figura 7]; de forma que fazendo pequenas frases no gênero do exemplo décimo [Figura 8], atacando fortemente a primeira corda próximo ao cavalete, para dela extrair um som um pouco nasal, e colocando o dedo da mão esquerda, que deve fazer a nota, no meio da distância entre o traste que a determina e o precedente, obterei um som estridente, de duração muito curta, que imitará o som áspero desse instrumento. (SOR, 1835, p. 29, tradução nossa)

De forma semelhante a Aguado, Sor também sugere diminuir a pressão do dedo da mão esquerda logo após o ataque da nota, gerando um leve trastejamento.

Figura 7 - Exemplo 9 (Trompete), extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.29).



Fonte: edição do autor

Figura 8 - Exemplo 10 (Trompete), extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.29).



Fonte: edição do autor

Já Paschual Roch busca tal sonoridade através de “harmônicos simples, pulsando com a unha do dedo polegar a dois dedos de distância da ponte, mantendo o dedo que a pressiona nas divisões para que cessem a vibração.” (ROCH, 1921, p.73, tradução nossa).

Figura 9 – Exemplo para imitação de trompete extraído de *A Modern Method for the Guitar*, de Paschual Roch (1921, p.73).



Fonte: edição do autor

Podemos observar uma abordagem semelhante entre Aguado e Sor em relação à posição da mão esquerda. Ambos sugerem pressionar a corda no meio da escala do instrumento entre um traste e outro, a fim de se obter um rápido trastejamento, simulando o som áspero do ataque de um trompete, seguido pela fixação da nota. Por outro lado, Roch propõe a imitação por meio de harmônicos naturais, que também possuem um ataque áspero e, em seguida, tornam-se mais claros. No entanto, essa abordagem requer que a passagem já esteja escrita com harmônicos, o que limita sua utilização. Quanto ao ataque da mão direita, Sor e Roch concordam que este deve ser feito próximo ao cavalete a fim de se extrair um som nasal e estridente, como o do trompete. Aguado, por sua vez, não fornece sugestões sobre onde as cordas devem ser pulsadas.

A opção de Sor e Aguado pelo trastejamento era provavelmente um recurso comumente utilizado na prática interpretativa da época. No entanto, a técnica violonística contemporânea busca alcançar a máxima perfeição e clareza das notas. Diante desse contexto, o intérprete se depara com a necessidade de tomar uma decisão interpretativa com base naquilo que considera melhor: seguir a sugestão do compositor e/ou métodos da época, adotando uma



abordagem mais voltada para a performance historicamente informada, mesmo que isso contrarie os padrões estéticos atuais, ou buscar apenas o timbre sugerido sem recorrer ao trastejamento, priorizando a perfeição das notas de acordo com a sensibilidade predominante na atualidade.

Uma evidência clara do interesse de Sor pela imitação de instrumentos em suas composições pode ser encontrada em suas obras *Op. 37, Serenade* (Figura 10<sup>3</sup>) e *Op. 49, Divertissement Militaire* (Figura 11). Nessas peças, o compositor insere explicitamente na partitura as indicações “son de trompette” e “trompette”, respectivamente.

**Figura 10 – Fernando Sor, *Serenade*, Op. 37, compassos 325 a 332.**



Fonte: <http://fernandosor.free.fr/SorOpusAngl.html>

**Figura 11 - Fernando Sor, *Divertissement Militaire*, op. 49, Allegretto, violão 1, compassos 1 a 10.**



Fonte: <http://fernandosor.free.fr/SorOpusAngl.html>

As figuras rítmicas apresentadas nos ritmos dos trompetes são bastante comuns entre si, tanto nos exemplos encontrados nos métodos e obras, quanto na literatura do instrumento, e são basicamente notas e fórmulas rítmicas repetitivas e incisivas, na maioria das vezes sobre colcheias, semicolcheias ou fusas. Segundo Berlioz, “antes de Beethoven e Weber, todo compositor, incluindo Mozart, persistiam em confiná-lo (o trompette) ou a um papel de preenchimento ou soando duas ou três formulas rítmicas repetidamente (...)”. (BERLIOZ, 1844, p. 190, tradução nossa)

## Trompa

Fernando Sor apresenta sua proposta para imitação da trompa da seguinte maneira:

<sup>3</sup> Aqui optamos por não reescrever os exemplos musicais pois, apesar da baixa qualidade das imagens, a intenção é apresentar as indicações textuais de Sor nas publicações originais.

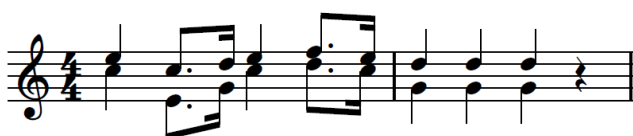
...as trompas poderiam executar bem o exemplo sexto [Figura 12]; mas como tal melodia não é de forma alguma natural para a segunda trompa, que será obrigada a usar a mão direita para produzir o Si, nós o escrevemos de acordo com o sétimo exemplo [Figura 13]. Visto que essa frase já está no estilo e, por assim dizer, no dialeto dos instrumentos que desejo imitar, por si só direciona a ilusão dos ouvintes; a qualidade do som, lembrando o da trompa tanto quanto possível, aumenta a ilusão a ponto de acrescentar tudo o que falta à realidade. Devo evitar produzir um som prateado<sup>4</sup> e enganosamente brilhante; para consegui-lo, não prendo nenhuma nota com a mão esquerda na corda à qual ela originalmente pertence, mas na contígua a ela, de forma que não toco nenhuma corda solta. Na passagem do exemplo oito [Figura 14], não empregaria jamais a primeira corda; faria Mi com a segunda, Dó com a terceira, etc. e as atacaria um pouco mais longe do cavalete que a sexta parte da distância total da corda. (SOR, 1830, p.29, tradução nossa)

**Figura 12 - Exemplo 6 (Trompa), extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.29).**



Fonte: edição do autor

**Figura 13 - Exemplo 7 (Trompa), extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.29).**



Fonte: edição do autor

**Figura 14 - Exemplo 8 (Trompa), extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.29).**



Fonte: edição do autor

É evidente a notável preocupação de Sor em compor passagens que imitem as características da trompa de forma idiomática, evitando notas que não sejam naturalmente de fácil execução. Para alcançar essa semelhança com as trompas, Sor utiliza frases baseadas em intervalos de terças, quintas e sextas, comuns nesse instrumento. Além disso, ele sugere evitar o uso das cordas soltas, visando obter um timbre mais uniforme e menos brilhante, e incentiva a utilização de digitações na mão esquerda que permitam o uso de uma única corda, sempre que

<sup>4</sup> Por som prateado, Sor provavelmente se referia ao que normalmente chamamos atualmente de som metálico.

possível. Quanto ao ataque da mão direita, Sor recomenda que seja realizado na sexta parte da distância total da corda a partir do cavalete, próximo ao corte da boca do violão.

Os compassos 95 e 96 da *Grande Abertura* de Mauro Giuliani (Figura 15) são compostos por intervalos de terças, quintas e sextas, e são bastante semelhantes aos exemplos para trompa do método de Sor.

Figura 15 – Extraído de Mauro Giuliani, *Grande Abertura*, compassos 95 e 96.



Fonte: edição do autor

A *Rossiniana n° 1* de Giuliani (Figura 16) apresenta entre seus compassos 33-38 uma sequência alternando motivos descendentes em intervalos de terças e sextas semelhante a uma escrita para trompas.

Figura 16 – Extraído de Mauro Giuliani, *Rossiniana n° 1*, compassos 33 a 38.



Fonte: edição do autor

## Clarinete

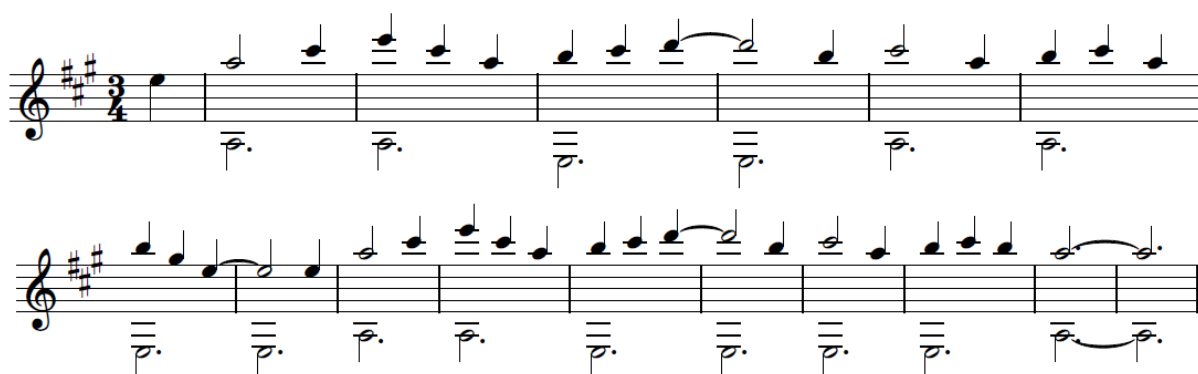
No título aqui citado como clarinete, Roch descreve originalmente em seu método em espanhol como “*clarinete o dulzaina*”, sendo este último um antigo instrumento de sopro da família do oboé. Na tradução para o inglês do método, o título aparece como “*clarinet or oboe effect*”. Com isso, o autor sugere uma mesma imitação para instrumentos diferentes, embora os timbres de clarinete e oboé sejam claramente bastante distintos.

O efeito desejado, segundo Roch, se alcança da seguinte maneira:

...inclina-se a mão até a ponte, onde o dedo mínimo deve se apoiar. Pulsa-se, ou melhor dizendo, engancha-se as cordas com o dedo i junto a referida ponte e vibra-se cada nota prolongando seu som. Pulsando no local indicado, o som que resulta é estridente... (ROCH, 1921, p.74, tradução nossa)

No exemplo apresentado por Roch (Figura 17), o trecho entre os compassos 1 e 8 é praticamente idêntico ao trecho dos compassos 276 a 283 de *Gran Jota*, de Francisco Tárrega, excetuando-se alguns ornamentos no segundo caso. Nos compassos restantes, as frases tomam direções diferentes, mas fica claro que Roch criou seu exemplo para o clarinete baseado na obra de Tárrega, seu mestre. As notas com hastes para cima representam o clarinete.

**Figura 17 - Exemplo para imitação de clarinete extraído de *A Modern Method for the Guitar*, de Paschual Roch (1921, p.74).**



Fonte: Edição do autor

Como visto acima, Roch defende o uso de um som estridente como diretriz geral para a imitação de um clarinete. No entanto, ao analisar a sonoridade desse instrumento, fica claro que esta indicação não pode ser seguida literalmente. O instrumento em questão pode apresentar diferentes timbres de acordo com a região das notas, sendo em seu registro grave um som doce, escuro e aveludado, tornando-se brilhante e estridente quando se aproxima da região aguda. Tendo em mente que o violão é um instrumento transpositor de oitava, os exemplos de Roch e Tárrega soam uma oitava abaixo no clarinete, o que corresponde a sua região média, onde o timbre tende a ser mais doce do que estridente. Diante disso, surgem duas abordagens possíveis: seguir a indicação de Roch em busca de um timbre estridente ou buscar um timbre escuro e doce (obtido com um toque frontal de unhas sobre os últimos trastes do violão, efeito bastante usado atualmente e que lembra o clarinete em seu registro grave/médio) que corresponda à região dos exemplos.

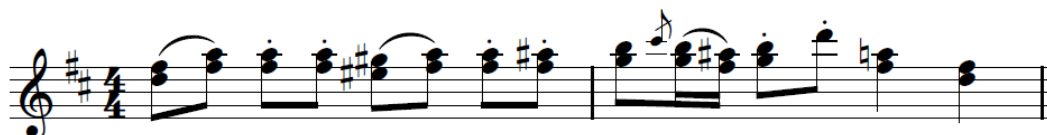
## Oboé

Sobre a imitação do oboé, Fernando Sor relata:

Seria impossível imitar uma passagem cantante para o oboé, e eu nunca imaginei arriscar senão pequenas passagens em terças, entremecendo notas ligadas e destacadas, por exemplo [Figura 28]. Como o oboé tem um som extremamente nasal, não só eu ataco as cordas o mais próximo possível do cavalete, mas curvo meus dedos, e uso o pouco de unha que tenho para atacá-las: é o único caso em que creio poder servir-me delas sem inconveniente. (SOR, 1830, p.30, tradução nossa)

Mais uma vez, observamos a insistência de Sor em relação à escrita idiomática, no caso do oboé com passagens em terças articuladas com ligados e *staccato* (Figura 18). É importante frisar a rara indicação do autor para o uso de unhas, que tende a facilitar a obtenção de um som mais nasal e metálico.

Figura 18 - Exemplo para oboé, extraído de *Método para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.30).



Fonte: Edição do autor

Pujol compartilha uma visão semelhante à de Sor quando se trata de criar uma alusão a este instrumento, e afirma: “outro efeito de sonoridade imitativa é o do timbre nasal do oboé ou corne inglês, pulsando a corda junto à ponte” (PUJOL, 1956, p.143, tradução nossa). Como exemplo, Pujol sugere um trecho não especificado no *Allegretto* da segunda *Sonata* de Sor, *op.25*. Ao analisar a obra, podemos concluir que o trecho abaixo (Figura 19), com frases em terças e alguns ligados, é o mais próximo em relação ao exemplo fornecido no método do próprio Sor:

Figura 19 - Extraído de Fernando Sor, *Sonata, op.25*, compassos 218 a 225.



Fonte: Edição do autor

No trecho abaixo (Figura 20) Sor emprega seqüências em intervalos de terças, as quais se assemelham ao exemplo presente em seu método (Figura 18), embora com poucas notas ligadas e nenhuma indicação de *staccato*. Podemos inferir que o autor se inspirou no oboé ao criar a passagem e que as notas destacadas presentes no exemplo do método podem também ser executadas aqui. Tal interpretação é válida, uma vez que essas indicações com frequência eram implicitamente esperadas na escrita musical da época.

Figura 20 – Extraído de Fernando Sor, *Morceau de Concert*, op.54, compassos 117 a 124.



Fonte: Edição do autor

### Flauta/sons harmônicos

Em relação à imitação da flauta, Sor diz que, em alguns casos, pode ser reproduzida por harmônicos. No entanto, essa abordagem pode apresentar limitações, uma vez que a viabilidade dessa execução depende de o trecho já estar escrito especificamente com harmônicos, podendo tornar-se desafiadora em determinadas situações.

Quanto aos sons harmônicos, não acho que possam sempre imitar a flauta, pois ela não pode produzir sons tão graves quanto os do violão; e para imitar um instrumento é requisito que o instrumento imitador esteja na mesma tessitura. É preciso atentar para os sons aos quais correspondem os harmônicos; porque, se quero imitar uma flauta, não o conseguirei jamais executando a passagem tal como se indica no exemplo décimo primeiro

[Figura 21], mas executando-a na altura do exemplo décimo segundo [Figura 22]; não como o violão normalmente produz as notas, mas como elas são no teclado. (SOR, 1830, p. 32, tradução nossa).

**Figura 21 - Exemplo nº11 para flauta, extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.33).**



Fonte: Edição do autor

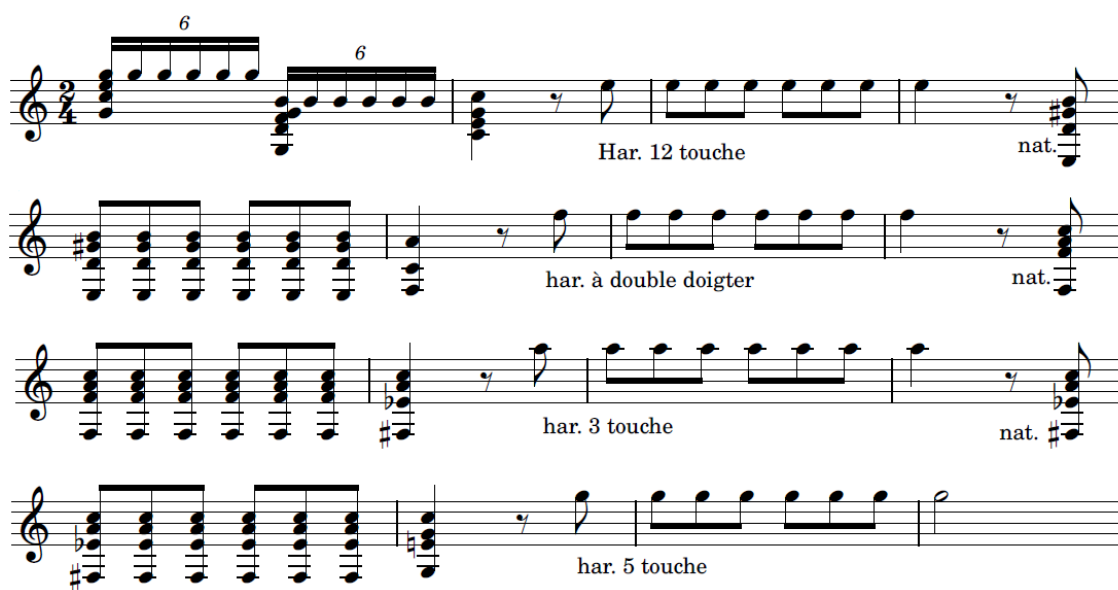
**Figura 22 - Exemplo nº12 para flauta, extraído de *Metodo para guitarra*, de Fernando Sor (1830, p.33).**



Fonte: Edição do autor

Nos exemplos acima, é possível constatar novamente a preocupação de Sor em escrever os trechos musicais dentro da tessitura do instrumento que está sendo imitado, levando em consideração ainda o fato de o violão ser um instrumento transpositor de oitava. Essa atenção ao registro adequado é uma característica marcante da abordagem de Sor em relação à imitação de outros instrumentos. Um exemplo prático que pode nos auxiliar no entendimento dessa abordagem pode ser encontrado nos compassos 256 a 271 da *Sonata Op. 25*, do próprio autor (Figura 23).

**Figura 23 – Extraído de Fernando Sor, *Sonata, op. 25*, compassos 256 a 271.**



Fonte: Edição do autor

## Violino, viola e baixo (Cello)

Para Aguado, o violão apresenta uma similaridade natural com um conjunto de cordas: “a primeira e algumas vezes a segunda corda (do violão), podem representar o violino; a segunda, terceira e até mesmo a quarta corda podem representar a viola; a quinta e sexta cordas podem representar o baixo (cello)” (AGUADO, 1845, p.46, tradução nossa).

Em determinados casos, a própria estrutura de um trecho pode nos remeter a certas formas de orquestração, onde a escrita já é idiomática a determinados instrumentos, como é o caso de um quarteto de cordas. Essa concepção torna-se evidente nos exemplos a seguir.

Aguado sugere o trecho da Figura 24 para exemplificar essa abordagem para um quarteto de cordas, onde o primeiro violino seria responsável pelas notas com haste para cima (melodia), o acompanhamento interno notado em colcheias seria executado pelo segundo violino (nota superior) e viola (nota inferior), enquanto o violoncelo faria os baixos.

**Figura 24 – Exemplo (reduzido) para violino, viola e baixo (cello) extraído de *Nuevo Metodo para Guitarra* de Dionisio Aguado (1845, p. 46).**



Fonte: Edição do autor

A mesma configuração, que se alinha de forma coesa à configuração tradicional de um quarteto de cordas, também pode ser observado no *Estudo Op. 35 n°13*, de Fernando Sor (Figura 25).

**Figura 25 – Extraído de Fernando Sor, *Estudo n°13, op.35*, compassos 18.**



Fonte: Edição do autor



Nos compassos 88 a 93<sup>5</sup> da *Grande Abertura* de Giuliani (Figura 26), é possível identificar uma textura musical semelhante, com o violino executando a melodia principal, o violoncelo sustentando a nota Dó em todos os tempos e o segundo violino e a viola preenchendo as partes intermediárias.

Figura 26 – Extraído de Mauro Giuliani, *Grande Abertura*, compassos 88 a 93.



Fonte: Edição do autor

## Outras sonoridades

Além dos exemplos previamente discutidos, os autores também apresentam algumas outras abordagens sonoras, relacionadas ou não ao som de outros instrumentos. No entanto, devido à sua amplitude e diversidade, optamos por não os incluir nesta discussão específica. Essas abordagens incluem sons abafados, apagados (Sor, Aguado e Roch), pizzicato (Pujol e Roch) e sons percussivos, como tambor (Aguado, Roch e Pujol) e tamboril ou caixa (Pujol e Roch). Além disso, a natural limitação de espaço deste artigo nos impede de aprofundar a análise desses outros exemplos de maneira adequada.

## Conclusão

Ao final deste estudo, concluímos que a pesquisa sobre o tema conhecido como "violão como pequena orquestra" pode contribuir significativamente para uma interpretação musical

<sup>5</sup> Este trecho também pode ser relacionado com a escrita para piano, com textura semelhante ao *Baixo de Alberti*

fundamentada e embasada. Trata-se de uma música que remonta a mais de 150 anos, e existem diversas referências que nos fornecem indícios das práticas da época. Tanto para intérpretes historicamente informados, que buscam uma abordagem mais autêntica, quanto para os intérpretes contemporâneos, é válido explorar os aspectos timbrísticos abordados neste estudo e aplicá-los em seus próprios contextos musicais, mesmo que adaptados a diferentes períodos históricos.

Podemos perceber a importância atribuída à qualidade da produção sonora, especialmente pelos compositores de violão do período clássico. Fernando Sor se destaca com uma amostra significativa, sendo responsável por uma maior quantidade de exemplos tanto em seu método quanto em sua obra musical. Ao analisar os perfis melódicos, rítmicos e os padrões de escrita presentes, bem como a relação entre os métodos e as obras, podemos obter uma compreensão mais aprofundada e aprimorada de sua aplicação prática.

É imprescindível ressaltar o caráter romântico e poético da expressão "violão como pequena orquestra", uma vez que não se estabelecem relações diretas e objetivas entre os recursos timbrísticos do violão e os instrumentos de uma orquestra. É evidente que a proposta não consiste em criar uma imitação literal, mas sim em fazer referências, criar ilusões ou sugestões de sonoridade orquestral, explorando, assim, as potencialidades sonoras do violão.

## Referências

AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Paris: Ed. Schonenberger, 1826. 130 p.

BERLIOZ, Hector, *Orquestration Treatise*. Paris: Ed. Schonenberger, 1844. 312 p.

OPHEE, Matanya; *Some Considerations of 19th Century Guitar Music and Its Performance Today*, Disponível em: <<https://www.digitalguitararchive.com/2022/03/some-considerations-of-19th-century-guitar-music-and-its-performance-today/>>. Acesso em 09 jul. 2023.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra, livro 4*. Buenos Aires: Ed. Ricordi, 1956. 255 p.

ROCH, Paschual. *A Modern Method for the Guitar, Vol II*. Nova York: Ed. G. Schirmer, 1921. 92 p.

SOR, Fernando *Méthode pour la guitare*. Paris: Ed. Schonenberger, 1830. 78 p.