

Fernando Sor: *Estudo op. 35, nº 17*, uma análise

Cristina Tourinho

O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise do *Estudo op. 35 nº 17* de Fernando Sor, uma de suas obras mais tocadas. Pretende-se que esta reflexão associe elementos composicionais a possibilidades de interpretação, sendo escolhida a execução de Sérgio Abreu¹ como parâmetro. Considerada peça de dificuldade média dentro da obra do violonista espanhol, este estudo é material integrante de programas escolares e de concerto, sendo freqüentemente executado no palco como *intermezzo* entre estudos mais complexos. Está escrito na tonalidade de ré maior, e pode ser considerada uma peça pequena (32 compassos). O andamento original do fac-símile é *Andante Moderato*, embora na edição mais conhecida comercialmente, a de Andrés Segóvia, esteja sob o título de “Estudo V”. Segóvia alterou o andamento para *Andante Allegro* e colocou digitação para ambas as mãos, inexistente no original.

Os elementos musicais, i.e., ritmo, melodia, harmonia, progressão harmônica e desenho melódico de uma peça caracterizam o estilo dentro de um contexto específico. Geralmente podemos reconhecer ou identificar as peças de um período ou como pertencentes a determinado compositor através sinais característicos de cada um destes elementos em conjunto e em separado. Em nossa atividade mental consciente de reflexão musical está incluído um complexo emaranhado de respostas a estímulos sonoros, esperados ou não. Segundo Meyer², a resposta a um estímulo musical será sempre uma resposta emocional, portanto, em música, os sentimentos acompanham o estímulo que os produziu. O que distingue um estado emocional de um não emocional será o tipo de resposta, (emocional ou não) individual e pertinente, de acordo com a cultura, conhecimento e ambiente social. A premissa da utilização deste tipo de reflexão é que, conhecendo-se as tendências de respostas a determinados elementos presentes nas obras musicais seja possível aplicar estas respostas em uma interpretação consciente.

A análise sob três pontos distintos, i.e., rítmico, melódico e harmônico intenta separar as ocorrências nestes três campos, ao mesmo tempo que, ao fazê-lo em separado, deseja que os mesmo se fundam no resultado sonoro e possam ser percebidos inseridos e integrantes do todo.

Fig 1 - Ritmo Iâmbico

U —

Do ponto de vista rítmico, a peça está construída segundo o modo *iâmbico*, (onde o símbolo U corresponde a *levare* e o símbolo $\frac{3}{4}$ ao acento), denominada esta extraída da poesia grega (*iambós*) e latina (*iambicu*). Este ritmo se

caracteriza na poesia por “verso constituído de uma sílaba breve e outra longa”.³ Na música e na interpretação de Sérgio Abreu este sentido rítmico se produz através de acentos anacrústicos em células rítmicas e se mantém inalterado durante toda a peça.

Fig 2 - Ritmo das duas vozes



O acento não está confundido com ênfase na versão analisada. Nesta execução, Sérgio Abreu, após cada chegada faz acontecer imediatamente de um novo *levare*, na voz alternada e realmente só apresenta os repousos parciais nos finais de frase, a cada oito compassos.

Nos compassos nº 29 e 30 (Fig. 3), quando a colcheia é substituída por duas semicolcheias, um ornamento modifica a idéia da anacruse, introduzindo um elemento surpresa. Diferente do sentido de ornamentação usada no barroco, estes pequenos ornamentos escritos pelo compositor ratificam a chegada à nota da melodia apresentada anteriormente, o desvio da curva melódica causando tensão.

Fig 3 - Ornamentação da Melodia



O compasso 29, (ver partitura em anexo) que inicia a idéia de conclusão, (29-32) altera a estrutura rítmica que vinha sido mantida constante desde o início da peça, reforçando o sentido de finalização também com a introdução de um novo elemento aos já apresentados na linha melódica, como veremos a seguir.

Fig. 4 - Intervalos da primeira semifrase
(Compassos 1-4)



O âmbito melódico (Fig. 4) não ultrapassa as cinco primeiras casas do instrumento e isto causa uma sensação de aparente simplicidade da peça, já que não são necessários grandes trabalhos técnicos (aberturas, saltos, velocidade, etc) para a sua execução. Meyer, quando se refere à “Lei da Boa Continuação”, relaciona esta sensação agradável que o nosso ouvido ocidental reconhece como relações entre antecedentes e conseqüentes musicais, melodias construídas dentro de âmbito restrito, levando a repousos esperados após algum sentimento de tensão, que faz parecer a obra completa e estável. A melodia é característica do período clássico-romântico, com intervalos melódicos regulares em ambas as vozes. Predominam a repetição das notas melódicas (no exemplo assinaladas como 0), os graus conjuntos e os intervalos de terça e sexta.

Fig 5 - Condução das Vozes.



Embora o *Estudo op. 35 n° 17* escrito originalmente a duas vozes, o consideramos para efeito de análise e interpretação uma terceira voz intermediária (Fig 5). Embora hipotética e de âmbito reduzido (no exemplo, lá3-mi3, em semínimas), vai ser sempre tocada com o indicador da mão direita, da mesma forma que a s notas mais graves serão sempre executadas com o polegar. A exceção fica para o canto, melodia superior, que alterna os dedos indicador, médio e anular.

Ainda neste exemplo (Fig. 5) podemos observar como o cromatismo influencia e modifica a sensação de estabilidade melódica que diferencia, por exemplo, a obra (no caso, os Estudos) de dois compositores contemporâneos como foram Sor e Giuliani, por exemplo. Sor explora bem mais as possibilidades cromáticas do instrumento em seus Estudos, e embora estes sejam tonais e de linha melódica simples, possuem a sutileza das passagens cromáticas, como a apresentada no exemplo abaixo:

O cromatismo em uma melodia diatônica como esta é responsável por algumas situações de suspense e expectativa que se por si só não se constituem em uma surpresa, desperta um sentimento de incerteza no ouvinte quanto ao caminho que será tomado. Esta sensação acontece logo na primeira frase, compassos 1-8. O sol# (compasso3) e o ré#, (compasso 6), em vozes diferentes, estimulam o intérprete a “caminhar um pouco mais” (um sutil *acellerando* e crescendo) para a resolução adotada pelo compositor. O poder afetivo e estético do cromatismo aqui, embora em pequena escala, determina uma tensão (contração) que vai ser

resolvida em repouso próximo (relaxamento).

O sentimento de repouso parcial acontece no final de cada oito compassos, em todas as quatro frases de oito compassos da peça. A cada novo início de frase a idéia de um novo *levare* é iniciada, trabalhando juntos para isto o ritmo, a melodia e as cadências. A combinação de ornamento x cromatismo na última frase, na reapresentação da linha melódica, conduz para a finalização. Embora esta linha esteja escrita, tanto no fac-símile quanto na versão de Andrés Segóvia,, sem o re# do compasso 30, voz 1, ambos os artistas gravaram esta passagem com o re#. Esta escolha, feita ou não de acordo com a percepção auditiva, pode ser justificada pelo acorde de passagem, (Mi menor) que segue (Fig 7, comp. 30). Aqui, a melodia inicial volta ornamentada e acrescida de uma modulação passageira, que provoca uma sensação de reconhecimento do que foi apresentada no início, agora acrescida da beleza dos pequenos ornamentos.

Algumas outras tensões passageiras logo resolvidas, por ex., acontecem na melodia e na voz inferior, ainda por cromatismo, no compasso 18, linha do baixo, mi-re#-mi e no compasso 19, sib-lá.

Fig 6 - Outras tensões cromáticas



Sob o ponto de vista harmônico o estudo pode ser esquematizado da seguinte maneira (Fig 7):

Fig 7 - Esquema Harmônico

Frase 1:							
1	2	3	4	5	6	7	8
I - V7	I	IV - II7 3	V	I - V7	vi - vi7 7	ii - V7	I
Frase 2:							
9	10	11	12	13	14	15	16
V - ncº 3	V - V	vi - II	II - V	V - V ^{aug} 3	I - II#(V) 3	V - II 5	V
Frase 3:							
17	18	19	20	21	22	23	24
iii - v	V 3I	ii - iv 5	V7 3	i - V7 3	i - i 3	vi7(i) - II 3	V
Frase 4:							
25	26	27	28	29	30	31	32
I - V7	I	IV - II7	V	I - IIº7(vi)	vi - ii	V - V7	I

Embora a condução harmônica em toda a peça esteja se fazendo sempre dentro de uma conotação melódica, visto que não existem acordes *plaquées*, a harmonia vai aqui ser considerada em termos de prolongamentos e ressonâncias da melodia.

O estudo é simétrico, tem quatro frases de oito compassos cada, assim distribuídas, como pode ser observado na figura acima.

- A primeira frase sai da tônica e retorna à tônica.
- A segunda frase sai da dominante e volta à dominante.
- A terceira frase sai da medianta e volta à dominante.
- A quarta e última frase sai da tônica e volta à tônica.

Os acordes dos compassos 13, 14, 17, 18, 19, 21, 23 e 29 são especiais dentro da tonalidade onde se desenvolve o Estudo (Ré maior). Embora a frase 2 comece com um acorde V grau (Lá maior) e acabe com o mesmo acorde, esta seção construída sobre a Dominante não faz esquecer a tonalidade original. As harmonias dos compassos assinalados acima reforçam a delicadeza de textura da peça.

Concluindo, acredita-se que diferentes intérpretes produzirão tantos resultados distintos quantas forem inclusive as próprias execuções, seja pela impossibilidade de reproduzir-se duas *performances* ao vivo exatamente iguais, ainda que por uma mesma pessoa. As condições afetivas, cognitivas e psicomotoras inerentes a cada um estão interligadas de tal maneira, que, aliadas a situações extra musicais e ao próprio ambiente acústico onde se dará a *performance* vão contribuir para a modificação do resultado sonoro. O ouvinte, por sua vez, recebe a mensagem de acordo com outras tantas variáveis individuais também próprias.

A percepção, o aprendizado e a *performance* que se segue se dão de forma única e intransferível, o que torna cada performance e cada recepção experiências singulares. A análise do material a ser executado e fruído deve ampliar pois, o processo de compreensão do material, que, aliada ao prazer estético que proporciona uma obra de arte reflete um produto de bom gosto e qualidade técnica impecável.

NOTAS

- 1 “Sérgio Abreu interpreta Paganini e Sor”. Rio de Janeiro, Ariola, 1980, 201614.
- 2 Leonard B. Meyer. *Emotions and Meaning in Music*. Chicago, University Press, 1956.
- 3 Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1a. ed., 7a. imp., s/d, p. 736.

BIBLIOGRAFIA

- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London, British Council, 1987.
- Hollanda, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1^a. ed. 7^a. imp, s/d., p. 736.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, University Press, 1956.
- “Sérgio Abreu interpreta Paganini e Sor”. Rio de Janeiro, Ariola, 1980. 201614.