

Fernando Sor

oder

Der Geniale Liebhaber

VON GEORG LAWALL

I.

Sors Persönlichkeit, in Wechselwirkung mit seinen Lebensumständen, bedingt seine künstlerischen Ziele. Aufgewachsen in einem Spanien, das künstlerische Moden importierte – aus Italien, Wien oder Paris – und die eigene Tradition geringschätzte, lernte der junge Sor diese Stile aus der Ferne, gleichsam wie Fremdsprachen. Er studierte ihre Grammatik, ihre Affekte und ihre Klischees. "Antike" Studien von kontrapunktischer Kirchenmusik in Montserrat neben der spanischen Folklore und Militärmusik vervollständigten seine musikalische "Frühprägung". Das Gelernte wandte er an, da es gefragt war. Er schrieb eine Jugendoper im italienischen Stil, wagte sich aber noch nicht mit einer Haydnschen Ouvertüre an die Öffentlichkeit. Er war sich dieser Vorgaben durchaus bewußt, ein bedeutender Umstand für sein zukünftiges Wanderleben, aber auch für die Entwicklung seines musikalischen Genies.

In Spanien noch schrieb er seine "Seguidillas", pffiffige Kurzzeiler im stilisierten Bolerogewand mit italienischen und kirchenmusikalischen Farbtupfern, die immer treffend, fast beißend, zeitgenössische Manieren auf den Arm nahmen, sei es die Scheinheiligkeit eines Priesters, dessen geschwängerte Geliebte ihrer Mutter durch die Blume von ihren Umständen berichtet, sei es der schmunzelnde Vergleich der Frauen mit Gitarrensaiten, die schwer zu stimmen sind und in Stimmung zu halten seien, und dergleichen mehr.

Überall faßte er schnell fuß in führenden künstlerischen und gesellschaftlichen Kreisen, eine charmante, humorvolle, dabei tief sinnige und hintergründige Persönlichkeit. Redegewandt, von gutem Aussehen und bewußter Sitte hat er dabei immer eine künstlerische Extravaganz bewahrt, die ihre Wirkung beim Publikum und vor allem bei Damen hoher und höchster gesellschaftlicher Stel-

lung nie verfehlte. Und Sor, der diese Wirkung kannte und nutzte, spielte dieses Spiel wie ein weiteres Instrument, lenkte sein Leben wie ein Dirigent sein Orchester. Die Musik ist das Medium, in dem seine vielseitigen künstlerischen, intellektuellen und gesellschaftlichen Ambitionen zusammenfließen. Er ist ein Grenzgänger zwischen Klassik und Romantik, zwischen formaler Strenge und der neuen "psychologisierenden" Tendenz, dem schlichten Bekenntnis der Romantiker zur individuellen Gefühlswelt, die sich auch in dem Aufbrechen des Tabus Eros zeigt. Aufschlußreich in dem Zusammenhang der Vergleich des virtuosen Schürzenjägers Giuliani – vor dem Polizeiakten zufolge keine Jungfer sicher zu sein schien – mit Sors diesbezüglicher Gewähltheit, die ihn attraktiv genug machte, daß traumhaft schöne Damen wie die Herzogin von Alba "unter den allerzartesten Vorwänden" Mittel fanden, seine Lage zu verbessern. Später war es die Kaiserin Elisabeth von Rußland, die Prinzessin Adelaide (Sœur du Roi, Schwester des Königs Louis-Philippe); und auch seine zweite Frau, die Ballerina Félicité Hullin, war eine Schönheit von Rang, wenn auch "nur" eine Künstlerin. In einer Zeit, in der Musiker bei Hof mit dem Gesinde speisten, ein erstaunlicher Umgang für einen Bürgersohn.

Der Taktiker Sor bezeichnete sich selbst immer wieder als Amateur, als Liebhaber, der sich aus Liebe ganzheitlich mit seinem Instrument auseinandersetzt, während er – den Schalk im Nacken – den Berufsgitarristen als einen Sachzwang-Egoisten beschreibt, der "man muß ja leben" das Instrument als Krücke für seine Persönlichkeit und persönliche Marktstellung (Karriere) benutzt. Zeitgemäß formuliert! Auf diesem Hintergrund ist auch zu verstehen, daß er selbst nur seinen Etüden Zeitlosigkeit prophezeit. Nicht, daß er nicht gewußt hätte, zu welch einsamen Höhen er die Gitarre in seinen Fantasien, Sonaten und sogenannten Salonstücken geführt

hatte, er sah ganz einfach bei den Profis kaum einen Spieler, dem er es zutraute, dies zu erkennen – geschweige gar auf der Gitarre nachzuvollziehen.

Raubdrucke einiger Werke belegen Nachfrage und Anerkennung des Komponisten. Die bewundernde Anerkennung Aguados erstaunt ihn, erinnert ihn aber einmal mehr an seine Jugendliebe und leicht transportable Reisegefährtin, die Gitarre, der er schon lang mehr zutraut, als man gewöhnlich von ihr hört. Seine Begeisterung für die Idee der Befreiung des Volkes läßt ihn seine erste große Sonate für die Gitarre schreiben, die er später als Erinnerung an die neuen Bestrebungen in Spanien dem "Prinz des Friedens" widmet, ein idealistischer Traum im Wiener Sonatengewand mit virtuosem Feuerwerk. Eine Revolution auf der und für die Gitarre, ein Stück jedenfalls, das spätere Generationen neben ein paar Variationssätzen noch am ehesten als gitarristisch genug für ihre Zwecke erachtet haben. Der idealistische Polittraum war aber schnell ausgeträumt, und Sor, von jetzt an heimatlos, floh nach Paris, nur die Gitarre und einige Manuskripte im Gepäck.

Nun beginnt dort, in London und Petersburg ein Künstlerleben, das immer von den gleichen Programmen geprägt ist, ihn musikalisch reicher entläßt, seine Sehnsucht nach einem festen Umfeld, wo er seine künstlerischen Träume realisieren kann, aber enttäuscht, und ihn wieder auf die Suche schickt, bis er die undankbare Bestimmung akzeptiert, seine hohen Absichten auf die Gitarre beschränken zu müssen.

Der dreimalig wiederkehrende Neuaufbau einer örtlich begrenzten Karriere zwingt ihn zu vielen musikalischen Kompromissen. Da er sich jedesmal erst durch "Akzeptiertes" einen Namen machen muß und seine Pläne durch den Tod der Mäzenin und politische Ereignisse erneut druckkreuzt werden, wird er ein in ganz Europa angesehener Gitarrist und Komponist von Erfolgstiteln auf der "kleinen Opernbühne", dem Ballett. Aber die vorwärts gerichteten Entwicklungen, die aus seiner weitläufigen Bildung und Erfahrung herrührten, zu deren Darstellung er eine kontinuierliche Experimentierbüh-

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. N° IX. 1831.

— de lo même à 4 m.	5 Fr.	
Rink, Ch. II., Op. 93. 30 kurze leichte Orgelpräludien für Anfänger.	2 Fr.	Mod
— Op. 95. 24 idem mit Pedal idem.	2 Fr.	Mod
Schmitt, Alois, gr. Rondo p. le Piano, Op. 5. 1 Fr. 50 Ct.		
Schneider, Fr., 12 Gesänge für 4 Männerstimmen (2 Tenor, 2 Bass.)	4 Fr.	—
Seiffart, S., Op. 6. 2e Son. p. Piano et Clar. (ou Viol.)	6 Fr.	—
— Op. 7. 3e Son. conc. p. Piano et Viol.	6 Fr.	—
Sor, F., Vollst. theor. prakt. Gitarrenschule.	20 Fr.	—
Sowinsky, A., Marche héroïque de Parisiennes arr. en harm. milit.	2 Fr.	—
Stauer, M., Zwey Walzer f. d. Pianof. No. 1.2. à 30 Ct.		—
Strube, G., Bravour-Walzer f. d. Pianoforte.	75 Ct.	—
Suppus, C., Op. 8 et 9. Sereuades p. Guit., Viol. et Alto.	à 2 Fr.	Moz
Weber, Fr., Op. 2. Zwey Lieder m. Pianof. 1 Fr. 50 Ct.		
— Op. 5. Rheinpreuss. Kriegerlied für den Männerchor m. Besleitung von Militairmusik. 5 Fr. 50 Ct.		Ons

Überschrift des Anzeigenteils in der Leipziger "Allgemeinen musikalischen Zeitung" und Anzeige für die deutsche Ausgabe der Sor-Schule

ne, das heißt mindestens fünf Opernaufträge, gebraucht hätte, waren ihm nicht vergönnt. Vordergründig erfolgsvervöhnt, aber erkennend, daß ihm der Weg zur großen Musik verwehrt war, akzeptierte er schließlich das Los der kleinen Unsterblichkeit.

II.

Das Werk, mit dem Sor die klassischen Vorbilder verläßt, entsteht wahrscheinlich in Rußland. Die "Zweite große Sonate" rückt die Gitarre neben das Klavier. Die klassische Satzfolge ist aufgebrochen, alle Sätze sind thematisch aufeinander bezogen und schlüssig gearbeitet. Wie in seinen Fantasien beginnt er mit einer "Introduction" (Andante), die aber schon die Sonatenform benützt. Keimzelle beider Themen ist die Doppelpunktierung der französischen Ouvertüre, und erst der zweite Satz ist der eigentlich Hauptsatz. Nirgendwo findet sich virtuoser Leerlauf. Der Durchbruch zu den Tiefen reiner Musik ist geschafft, eine Musik, so bekenntnishaft indi-

viduell und gleichzeitig universell, daß man sie sich kaum mehr in galanten Salons vorstellen kann. Sor beginnt für die Zukunft zu arbeiten.

Er erkannte selbst wohl erst später, daß er ein Neuerer auf der Gitarre war. Zwar hatte er von Anfang an kopfschüttelnd das professionelle Niveau betrachtet, aber tatsächlich war er kein Neuerer, sondern überhaupt erst der Anfang. Mit Sor griff zum ersten Mal ein überindividuelles Talent, ein Genie nach diesem Instrument und entwickelte aus sich selbst heraus ein ganzes Universum. Mozart, beispielsweise, wurde detailliert in allen instrumentalen und kompositorischen Künsten unterrichtet, seine Karriere war vorherbestimmt (wie auch bei vielen anderen Großmeistern). Sor erhielt zwar eine umfassende Ausbildung in Montserrat, sie war aber nicht auf eine Musikerlaufbahn abgestimmt. Er hatte nie einen Wegbereiter, einen, der ihm Tore öffnete. Er war ein Außenseiter, spielte ein Außenseiter-Instrument, aber er trug seinen Weg in sich: Er wollte kein Neuerer sein, er war einfach neu.

Das Neue war dabei zunächst nur, daß er ganz selbstverständlich alle musikalischen Regeln auf die Gitarre anwandte. Er schrieb von Anfang an Musik auf der Gitarre und nicht Gitarrenmusik, das heißt nicht das, was üblich war bei Lehrern und Gitarristen. Sor notierte selbstverständlich nicht nur Tonanfänge, sondern auch ihr Ende. Er ging, wenn er für die Gitarre schrieb, außerdem selbstverständlich von der Singstimme, einem Soloinstrument, vom Ideal einer Melodie aus, und nicht von dem, was leicht machbar war, toll aussah oder verblüffte. Das Geniale in seinem Werk besteht darin, daß es ihm gelang, die Beschränkungen des Instruments mit dem Ideal des unbeschränkten Geistes auf einen Nenner zu bringen. Hier ist Sor sogar Villa-Lobos voraus. Bei aller Genialität ist dessen Musik – in einer freieren Umwelt geschrieben – doch oft mechanisch dem Griffbrett abgewonnen, wobei sie geschickte Konventionen ausnutzt. Nirgendwo aber finden sich so unerreichte Dimensionserweiterungen wie etwa in Sors Flageolettbehandlung (man vergleiche die relativ hausbackene Passage in Prélude Nr. 4 mit der in Sors op. 56), in Sors Orchestrierungen oder dynamischen Absichten. Villa-Lobos ist mit Fingerfertigkeit und musikantischem Gespür "zu haben". Diese sind jedoch völlig unzureichend für Sor. Der verlangt von sich und der Gitarre das Orchestermögliche! Die Melodie hat entweder Oboe, Klarinette, Flöte, Trompete, Violine oder Stimme zu sein, während die Mittelstimme die zweiten Geigen, Violen, Posaunen oder gar Hörner darstellt, der Baß die Celli, Fagotte und Tuben. Sor läßt Chöre auf der Bühne seiner Gitarre singen, läßt Bläsertrios und Militärkapellen vorbeiziehen, Kirchenglocken erklingen und Fanfaren hinter fernen Hügeln hallen. Sor umspannt in seinen Werken zwei vergangene

Jahrhunderte und ein künftiges, ist nie bedacht – und wenn, dann schmunzelnd – allein die Finger zu beschäftigen, sondern immer, uns etwas mitzuteilen. In seinen Etüden und gesellschaftlichen Stücken erzählt er heitere, hintergründige, gar satirische Geschichten, und in seinen Fantasien behandelt er zwischen Geburt und Tod, zwischen Liebe und Haß, zwischen Krieg und Frieden alles, was einen Menschen bewegen kann. Alle Großen der Gitarre haben ihm gehuldigt, auch wenn sie dabei meist ihre eigenen Grenzen bloßlegten. Sor ist für die Gitarre sicher eine größere Herausforderung als Bach, der die Gitarristen voll – allerdings überwiegend auf der mechanischen Ebene – beschäftigt.

Nach Paris zurückgekehrt beschreitet Sor ab op. 31 einen neuen Weg. Er stellt sich der Gitarre. Da seine ersten 24 Etüden – die er mehr zur eigenen Entwicklung geschrieben hatte – viel zu schwer waren, entstehen als erstes 24 leichte Lektionen (op. 31) und 24 leichte Übungen (op. 34), ein Mikrokosmos an romantischen Miniaturen, die eine Fülle an musikalischer Erfahrung spiegeln. Es sind Spiegelungen und Synthesen aller europäischen Nationalstile, ohne bei richtiger Interpretation je auch nur in die Nähe des Trivialen zu geraten. Schumann, Mendelssohn, Chopin und Verdi, alle noch Teenager, sind in dieser Musik Sors schon gesehen, und nicht nur sie. Neben einigen kommerziellen Boshaftigkeiten – Ventilen seiner Frustration über die regressive Geisteshaltung vieler Gitarre spielender Zeitgenossen – bringt er Musik zu Papier, die auch auf Albéniz, Johann Strauß und Villa-Lobos hindeutet, dabei aber immer die von Sor bleibt. Sie offenbart eine Instrumentalkenntnis und einen kompositorischen Horizont, die bis heute nicht erreicht, oft nicht einmal erkannt sind. (Dem Menschen ist es offensichtlich nicht vergönnt, über seinen eigenen Horizont zu blicken. Er erkennt im andern immer nur das, wozu er selbst fähig ist.)

Ganz sicher ist die lebenslange Heimatlosigkeit Sors ein Grund, weshalb er sein Genie – sehr zum Nutzen der Gitarre – nicht voll auf seinem wahren Interessengebiet – der Oper, der Sinfonie – entwickeln konnte. Ganz sicher ist auch, daß die bisherigen Versuche, Sor zu interpretieren, nicht gerade dazu führten, ein Genie hinter diesem Komponisten zu sehen. Was dies anbelangt, kann die äußerste Differenziertheit der Anforderungen mit einigen knappen Ratschlägen nur angedeutet, aber nicht erschöpft werden.

Wer Vokal-, Orchester- und Kammermusik von Mozart, Weber und Haydn hört, findet Vorbilder für den frühen Sor. Cherubini, Weber und Beethoven können für die Befreiungsphase dienen, Schumann, Chopin etc. für die introvertierten Spätwerke. Die grundlegenden Interpretationsfehler beginnen meistens beim Tempo: zusam-

men mit der ausgeprägten "Klang-sinnlichkeit" vieler Gitarristen haben sie aus Sor einen wahren "Weihnachtsmann" gemacht, einen Erzähler von Gute-Nacht-Geschichten.

In seiner Gitarrenschule gibt Sor selbst wichtige Hinweise zu seinen Absichten, wobei besonders die Behandlung der tonbildenden rechten Hand heute noch im argen liegt und damit vor allem die klangliche und dynamische Differenziertheit der Interpretation. Dazu befolge man zunächst den "exakten" Notentext, d.h. alle Tempo-, Dynamik- und Phrasierungsanweisungen, alle Pausen und die klangliche Einheitlichkeit der Stimmführungen, besonders ein Abdämpfen der leeren Saiten, entsprechend der Notenvorgabe! Der Gitarrist wird dann erst Sor entdecken, wenn er seine Aufmerksamkeit von der "virtuosen" Linken auf die "musikalische" Rechte lenkt. Dann allerdings entdeckt er auch eine Fülle von neuen Schwierigkeiten, deren Meisterschaft erst die wahre Größe und Bedeutung des "fast unnachahmlichen Sors" enthüllt.

III.

Der letzte Abschnitt betrachtet einige Spätwerke. Der Titel von op. 33 "Drei Gesellschaftsstücke" suggeriert leichte Kost. Das bedeutet nicht unbedingt technisch leicht, obwohl sie leichter sind als seine Konzertstücke. Jedes Stück besteht aus 2 Sätzen, wobei sich besonders das kürzeste, Nr. 2 "Andante und Walzer", gut als Zugabe eignet.) Nr. 1 "Moderato cantabile" und "Allegretto" ist das längste (ca. 10 min.) und attraktivste Werk. Eine tänzerische Einleitung (e-moll/E-Dur/e-moll), graziös und gar nicht so leicht, mündet in ein pffiffiges Allegretto, bei dem das heutige Ohr französische Akkordeonausgelassenheit assoziiert. Ein dynamisch kontrastierender "Wiener" Mittelteil und die variierte Reprise führen über eine modulierend-kadenzierende Coda zur überraschenden "Flageolett-Antiklimax" und dann doch zum "Tsching Bumm". Auch sehr lohnend die "italienische" Nr. 3 "Sicilienne et Marche" in d-moll. Das Siziliano (Holzbläser) ist zugig zu nehmen, und wer im D-Dur-Mittelteil (Blechbläser) die 6/8 im Baß auch lang-kurz phrasiert (wie eine Tuba), hat eine Menge zu üben. Den Marsch sollte man sackig angehen, mit besonderer Betonung der "2 und". Das Trio ganz in Flageolett (Piccolo und Oboe) muß auf-

grund von Register und Bauplan nach D-Dur: wunder-schöner dynamischer und klanglicher Kontrast! Aber fest im Tempo bleiben. Nach der Reprise ohne Ritardando in einen ganz trockenen fortissimo-Schluß!

Sein op. 50 nennt Sor "Le calme caprice". Dies ist nun wirklich ein Gitarrenstück: virtuos, aber nie donnernd, "die Windstille" oder "Gemütsruh". "Caprice" bezieht sich auf die lose Verknüpfung von instrumentengerechten Gedanken, fast eine Improvisation. Das Andante (E-Dur) ruhig, aber etwas hüpfend, die Synkope in der Mittelstimme ist zu beachten und der Puls im B-Teil leicht zu bremsen, er darf jedoch die ganzen acht Minuten nicht verloren werden, da nur die erste virtuose Variation (vergleiche das Prélude Nr. 1 von Villa-Lobos) harmonischen Bezug zum Thema hat. Der folgende A-Dur-Teil bringt verlangsamende Achtel-Triolen unter einer schmelzenden Kantilene. Über C-Dur und der Dominante wird weiter verlangsamt (Sechzehntel) bis zur verkürzten Reprise. Stand da Bizet hinter der Tür?

Op. 52 ist außergewöhnlich in verschiedener Hinsicht. Es ist dem zu diesem Zeitpunkt auch in Paris lebenden Jugendfreund Dionisio Aguado gewidmet. Sor hat in den seltenen Fällen, in denen er für Gitarristen schrieb – etwa auch in op. 46 für Jules Regondi – einen etwas entschärften Sor verschenkt. Aber dies war eine besondere Freundschaftsgabe, programmatische spanische Reminiszenz, wie nur er sie schreiben konnte, und die doch gänzlich untypisch für ihn scheint. Da fügen sich Jugenderinnerungen, Vaterlandsliebe und Freundschaft zu einem Ganzen, das ihn über sich selbst hinausgehoben hat. Oder hatte er zu oft das spanische Erbe verdrängt, als unpassend empfunden für ein Publikum, das nach Italien und Wien schielte? Es würde niemanden befremden, böte man die "Fantasie villageoise", die "Dörfliche" als "Albéniz" an, zumindest den ersten Satz, das

Bühnenbild zu einem katalanischen Dorffest: Trompeten hinter der Bühne signalisieren die nahe Garnison, und dann wird getanzt, im Gasthaus, auf der Straße. Soldaten ziehen ein, man spielt Sardanas. Irgendwo spielen Gitarristen einen Flamenco, vom Garnisonstrompeter, der die trunkenen Soldaten sammeln soll, über-tönt. Die einen schlafen schon, andere tanzen noch im Morgengrauen, als die Kirchenglocken – als Doppelflageoletts am 6. Bund der E- und A-Saite – den Spuk beenden. Man zieht in die Heilige Messe, mit Glöckchen und Weihrauch, während die Soldaten sich davonmachen und in der Ferne noch zu ihrem Signalhorn tanzen. Die Glocken entlassen die müden Tänzer, die, das Gebet summend, erschöpft nach Hause pilgern.

In op. 56 "Erinnerungen an einen Abend in Berlin" überrascht Sor nochmals mit einer vorausschauenden Rückblende. Ein Zitat aus "Cendrillon" im einleitenden Andante verrät, daß es möglicherweise eine Gesellschaft nach einer erfolgreichen Aufführung war. Alle Freunde sind versammelt, Félicité, Josef Richard und Albert, die Tänzer, einige Musiker, Berliner Gesellschaft. Sor läßt es sich nicht nehmen, auf dem Klavier zu improvisieren. Er beginnt pathetisch deutsch, flicht aber schnell allerlei überraschende Girlanden ein, hebt an, zur vollgriffigen Linken eine Kantilene zu singen, bevor er, unter spontanem Applaus, sich selbst zitiert. Zur allgemeinen Freude biegt er darauf die "Deutsche Melodie" noch zu einem "Chopin-Walzer" hin und imitiert in einem komponierten Nachhall nochmals einige Flöten und Hornpassagen (Flageolett). Alles glaubt, es sei damit vorbei. Man hebt bereits die Hände zum Applaus, da beginnt erst die Walzerseeligkeit. Lassen wir sie tanzen!

Abschließend, um nicht den Eindruck zu erwecken, Sor hätte im letzten Jahrzehnt nur Feste vertont, ein Beispiel für das Nachspüren tiefer Tragik auf der Gitarre: die inzwischen bekanntere "Fantasie élégiaque" op. 59,

ein Werk mit sinfonischen Dimensionen: der Abschied eines reifen Komponisten von einer geliebten Seele. Diese Elegie entspricht in Sors Schaffen dem d-moll-Requiem in Cherubinis Werk. Nach der schmerzenden Dissonanz des verminderten Sept-Nonen-Akkords am Anfang – Sor nennt ihn "einen Quell von Vieldeutigkeit" (Calembourgs) – wird 33 Takte lang, vom Schmerz entwurzelt, die Tonart e-moll verschleiert, um dann in weiteren 33 Takten Kantilene aufzublühen. Darauf rufen öffentliche Aufgaben: Blechbläserdramatik, Oboenbeileidsseufzer und Violinschmerz. Die Trauer wird verdrängt ins Cello, man zeigt Fassung, Zuversicht, bis nach den Fortissimoakkorden im Takt 100 der Schmerz sich wieder durchsetzt. Der Trauermarsch geleitet zum Grab, haucht das Gebet des E-Dur-Cantabiles, begleitet im Geiste die Freundin durchs Tor der altertümlichen-elisabethanischen Kadenz ins C-Dur-Jenseits der Durchführung. Dort gibt es Trost! Die Trauergemeinde kehrt um, und am Friedhofsportal wird das Schicksal endgültig angenommen: "Charlotte! Adieu!"

Nie zuvor wurden dem "Saloninstrument" Gitarre solche Tiefen anvertraut. Sie sind Zeugnis des großen Geistes, der sich durch Sor dieses Instruments annahm, um darauf alle Gefühle und Erfahrungen einer Menschenseele darzustellen, "die kunstvollsten und die anmutigsten" (Sor).

Müßig die Frage, was wäre gewesen, wenn Sor eine Stellung wie Louis Spohr, Luigi Cherubini oder C.M. von Weber – dessen "Freischütz" fast allein für seinen Welt-ruhm steht – bekommen hätte und damit dem Hang der Gitarristen nach "renommierter" Literatur eher entspräche? Er wäre wohl anerkannter, öfter aufgeführt. Aber ab op. 30 würde eine große Lücke klaffen, einige der wertvollsten Werke der Gitarrenliteratur, die Enthüllungen der Gitarrenschule, würden fehlen. Eine "Concertante" wäre nicht entstanden. Hätte Sor ein Gitarrenkonzert geschrieben? Sicher nicht! Seien wir also zufrieden mit dem Lauf der Dinge! Beachten wir aber auch Sors weitblickende Worte, daß jeder Gitarrist, bei Strafe das Falsche zu tun, dem Weg folgen müsse, den er vorgegeben hat!