

A sonata para guitarra na Viena de Beethoven e Schubert

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcos Pablo Dalmacio

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) – marcospablodalmacio@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) – acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo comentar aspectos do critério metodológico adotado para analisar a totalidade das sonatas para guitarra escritas em Viena na época de Beethoven e Schubert. Trata-se de um conjunto de vinte obras, escritas por quatro compositores: Simon Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli e Mauro Giuliani. Esta quantidade relativamente pequena de sonatas permite uma abordagem compreensiva que pode ser tratada através do conceito de intertextualidade, possibilitando o diálogo com as obras de compositores como Haydn, Mozart, Clementi e Beethoven.

Palavras-chave: Sonata. Guitarra. Viena. Análise.

The sonatas for guitar in Beethoven's and Schubert's Vienna

Abstract: The aim of this paper is to comment aspects about the methodological criteria choosing for analyzing the guitar sonatas wrote in Vienna of Beethoven's and Schubert's era. There are twenty works, written by four composers: Simon Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli e Mauro Giuliani. Through of this relative small number of sonatas is possible to think in comprehensives studies with the concept of intertextuality, making possible the dialogue with the works of composers like Haydn, Mozart, Clementi e Beethoven.

Keywords: Sonata. Guitar. Vienna. Analysis.

1. Implicações do título: apresentação do problema

O título deste artigo provê vários elementos que remetem ao gênero e às formas de sonata em um contexto histórico e geográfico específico e, além disso, revela que o principal objeto de estudo aqui é a relação destes elementos com a guitarra¹, o que torna o tema ainda mais circunscrito. Isto responde a um desejo de compreensão de diferentes aspectos que costumam ser tratados separadamente. A forma sonata ocupa um papel central entre as escolhas formais dos compositores do período clássico, afetando direta ou indiretamente a praticamente todos os outros gêneros da época. Levando em conta que a guitarra foi um instrumento de enorme popularidade em Viena no começo do século XIX, qual é a razão do pequeno número de sonatas para guitarra escritas nesta cidade durante a vida de Beethoven e Schubert? Por que todas estas sonatas foram escritas dentro do lapso de tempo extremamente curto de apenas seis anos e nenhuma outra tentativa surgiu senão mais de cem anos depois? A mera análise musical das obras seria incapaz de proporcionar uma resposta a

estas perguntas, mas uma contextualização histórica pode aportar dados necessários para o entendimento do problema, e as análises podem trazer informações que podem apoiar ou desmentir as hipóteses. Assim, o objetivo aqui é o diálogo entre as informações históricas e analíticas, criando um complexo interdependente e evitando a visão unilateral que implicaria um estudo do contexto histórico sem a matéria musical ou uma sucessão de análises *per se* sem a complementação com o fato histórico. A musicologia pós-kermaniana já discute esses aspectos há tempos e nos parece desnecessário justificar mais do que isso (COOK e EVERIST, 2001).

2. A sonata para guitarra em Viena e seus compositores no contexto cultural

Desde meados do século XVIII, Viena era um dos centros musicais mais importantes da Europa, com o qual apenas Paris poderia rivalizar em tal alto grau; uma plêiade de músicos, compositores e brilhantes virtuosos viviam ou passavam pela cidade para tentar fama e fortuna e consolidar um nome; um mercado editorial acompanhava a intensa vida musical e florescia também nessas terras, plasmando para a posteridade o testemunho da sua intensa atividade artística. É inevitável, pois, pensar, que os músicos que ficaram relegados pela história como figuras menores viviam e atuavam dentro de um contexto que os colocava em relação direta ou indireta com os nomes importantes dessa época.

Tal é o caso dos compositores que serão tratados aqui: Simon Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli e Mauro Giuliani. Tendo eles composto principalmente para a guitarra, sua vida e obra resultaram praticamente desconhecidas fora dos círculos guitarrísticos. Todos eles têm em comum também o fato de terem vivido e trabalhado em Viena na primeira década do século XIX, coincidindo, portanto, com o tempo de vida de Beethoven e Schubert nessa cidade. Como já é praticado no campo da História deste o advento da escola dos Anais (LE GOFF *et alii*, 1978), o estudo destas ‘figuras menores’ nos permite conhecer aspectos importantes da história, os quais freqüentemente passam despercebidos na maioria dos relatos da história da música, e que podem ser úteis para tecer relações entre fatos que, sob certas perspectivas, não poucas vezes parecem ser desconexos. Os nomes relacionados com a guitarra na Viena dessa época são muito mais numerosos, mas a escolha desses quatro responde a outra característica comum entre eles: todos escreveram elaboradas sonatas para guitarra que constituem a produção total do gênero em Viena durante todo o século XIX.

A quantidade destas obras chega a 20, assim distribuídas: Giuliani (1)², Diabelli (3), Molitor (4), Matiegka (12). A primeira sonata para guitarra publicada em Viena foi a *Grosse Sonate* opus 7 de Molitor, do ano 1806, seguida no ano seguinte pela *Sonate Facile* opus 16 de Matiegka e as *Trois Sonates* opus 29 de Diabelli, e em 1808 pela *Sonate* opus 15 de Giuliani. Destes autores, somente Matiegka continuou escrevendo sonatas depois de 1808, mas apenas até 1811, de maneira que encontramos que a produção total do gênero em Viena foi criada nos seis anos compreendidos entre 1806 e 1811. É possível comprovar que isto não foi um caso particular da situação da guitarra; segundo Downs (1992), a sonata como gênero sofreu, no início do século XIX, um decaimento de interesse por parte dos compositores, o que pode ser atribuído às mudanças gerais no gosto e, em parte, à sensação da nova geração de compositores de que esta forma tradicional tinha alcançado seu apogeu com os compositores já reverenciados como clássicos, tais como Mozart, Haydn e Beethoven. De fato, os compositores que continuaram escrevendo sonatas para piano no primeiro quarto do século XIX foram Beethoven e Schubert. Clementi, que escreveu 63 sonatas para piano, produziu a grande maioria delas antes de 1800. Em 1802, ele publicou três importantes sonatas, e mais uma em 1804, sendo que dali até sua morte em 1832 ele escreveu apenas mais quatro obras com esse nome. Dussek escreveu 27 sonatas para piano, sete delas entre 1800 e 1801, apenas duas entre 1806 e 1807 e mais três entre 1811 e 1812. A geração de pianistas e compositores posterior a Mozart, Clementi, Dussek e Beethoven traduz o novo gosto do público e as exigências do mercado editorial: aumenta significativamente a publicação de peças breves, variações e danças, por outro lado diminuindo notavelmente a produção de sonatas. Assim, Johann Nepomuk Hummel, John Field, Friedrich Kalkbrenner e Carl Maria von Weber publicam respectivamente apenas 6, 4, 13 e 4 sonatas para piano, o que contrasta grandemente com a produção de Clementi (63), Dussek (27), Kozeluch (36), Haydn (51), Mozart (18) e Beethoven (32).

O caso da guitarra comporta uma situação muito particular: somente na última década do século XVIII esta se definiu como um novo instrumento, de seis cordas simples, abandonando definitivamente o formato de cordas duplas, o que lhe outorgou também novas possibilidades, estando apta para se separar com êxito do papel de simples acompanhante de canções (TYLER, 2002). Portanto, não contando com um histórico no gênero sonata, os compositores guitarristas aqui mencionados se viram na necessidade de criar obras para preencher essa lacuna, o que poderia ao mesmo tempo demonstrar as capacidades do ‘novo instrumento’. Coincidindo esta necessidade com uma época na qual havia escasso interesse geral pela sonata para instrumento solista, os compositores tiveram consciência de que um

pequeno número de obras devia então ser consolidado pelo interesse que aportassem as mesmas.

3. Diálogo entre análise e contexto histórico

Como foi dito anteriormente, o *corpus* de sonatas para guitarra compostas em Viena no início do século XIX compreende apenas 20 obras. Este pequeno número nos determinou a realizar a análise de todas estas sonatas, considerando que a escolha de poucos exemplos poderia não resultar representativa da totalidade. De fato, através da análise, foi possível comprovar que cada uma destas obras foi pensada para apresentar características individuais que as distinguíssem uma de outra, inclusive dentro de conjuntos com um mesmo número de opus, como as três do opus 29 de Diabelli ou as seis do opus 31 de Matiegka, onde este procedimento se torna ainda mais evidente. Cada composição aborda diferentes problemas formais ou estruturais de sonata, criando um *corpus* completo onde as principais tendências da época (e também alguns anacronismos propositais) aparecem plasmadas.

Um claro exemplo o representa a *Grosse Sonate* opus 7 de Molitor (1766-1848) publicada em 1806. Esta é a primeira sonata para guitarra publicada em Viena, e certamente isto era do conhecimento do autor, pois a edição não se limita neste caso apenas à música: o documento consta de 29 páginas, das quais a sonata em si ocupa 11. As folhas restantes consistem em uma extensa introdução que versa sobre a história dos instrumentos de cordas dedilhadas. Antes da introdução, mas na mesma página onde esta começa, podemos ler o título da obra e um subtítulo:



Figura 1: Título da sonata opus 7 de Molitor tal como aparece na página que contém a introdução na primeira edição da obra, em 1806.

Este subtítulo denota a intenção do compositor: uma sonata concebida para demonstrar o tratamento adequado do instrumento. De fato, com a exceção de uma única

página, todas as que contêm música possuem notas de rodapé que explicam diversos elementos técnicos. Na estrutura da sonata, também encontramos um traço notável: se trata de uma obra em quatro movimentos, com uma introdução lenta precedendo ao primeiro. Este dispositivo remete diretamente ao gênero sinfônico, onde esta característica é habitual, como podemos comprovar nas grandes sinfonias ‘Londres’ de Haydn da década anterior. Este detalhe, obtido pelo simples aspecto visual da partitura, não parece ter nenhuma importância desde o ponto de vista da análise, mas quando estabelecemos um diálogo entre os dados obtidos através da análise e os dados provenientes do estudo do contexto histórico-cultural, nos deparamos com um resultado mais significativo: não encontramos nenhuma sonata para piano, entre todas as de Haydn, Clementi, Mozart, Kozeluch, Beethoven, Dussek, Hummel, Weber e Schubert, que possua uma introdução lenta quando estruturada em quatro movimentos. Resulta interessante notar que quando há uma introdução lenta, a quantidade de movimentos é de três ou dois. Portanto, desta escolha de Molitor sem precedentes no gênero, podemos deduzir que o compositor procurou distinguir sua obra criando uma estrutura relacionada não com a sonata mas com a sinfonia, na primeira sonata para guitarra publicada em Viena. Este aspecto da intertextualidade diz algo sobre o interesse em elevar o violão enquanto instrumento.

A terceira sonata de Molitor, a opus 12, escrita em 1808 –mas não publicada– é também uma obra em quatro movimentos, curiosamente, todos eles rápidos, incluindo um scherzando e um menuetto como segundo e terceiro movimentos respectivamente e um rondó final. Contudo, o que mais chama a atenção é o movimento inicial, em forma sonata, mas denominado explicitamente *Marcia* (“marcha”). Recorrendo ao contexto histórico podemos entender a presença da marcha na vida cotidiana dos vienenses no início do século XIX: Napoleão domina Europa e Áustria está baixo seu poder, o movimento de tropas militares é uma paisagem comum, e sua influência na vida diária, evidente. De fato, a marcha se cristaliza no repertório clássico como uma tópica que porta importantes significados (RATNER, 1980). Já a quarta sonata, opus 15, também de 1808, nem foi publicada: sua estrutura é de três movimentos, consistindo em um prelúdio, uma marcha e um tema com variações. Temos, portanto, novamente uma marcha, mas a estrutura da sonata é totalmente nova, o prelúdio funciona de forma autônoma, seguido então pela marcha, que apresenta a verdadeira forma sonata, que surpreendentemente se encontra na tonalidade da subdominante; o peso da obra está dirigido ao extenso final, um tema com seis variações e uma grande coda.

O italiano Mauro Giuliani (1781-1829) estabeleceu-se em Viena em 1806, e sua única sonata escrita em Viena³ foi publicada em 1808, o mesmo ano no qual se apresentou

como solista em seu próprio concerto para guitarra e orquestra opus 30. A análise da sonata opus 15 revela que com ela o compositor queria mostrar suas possibilidades como compositor, capaz de trabalhar no estilo vienense e dominar uma forma de tão conspícua tradição na região. Aqui deixa de lado sua faceta de virtuose instrumental em função de um cuidadoso trabalho compositivo. Em seu esforço por criar uma obra de valor, Giuliani permeia sua sonata de um lirismo intenso ao mesmo tempo em que apresenta sutis características próprias. Veja-se, por exemplo, o início do primeiro movimento:



Figura 2. Compassos iniciais da Sonata opus 15 de Mauro Giuliani, publicada em Viena em 1808.

Contrariamente ao habitual, que é começar com a apresentação do tema; este emerge somente depois de um compasso e meio de textura de acompanhamento⁴. O motivo inicial do tema é apresentado explicitamente, mas de maneira sutil nos outros movimentos da sonata, pelo que temos o único exemplo de música cíclica entre as sonatas para guitarra do período.

Diabelli (1781-1858) publicou três sonatas no opus 29 de 1807. Cada uma delas apresenta estruturas e maneiras diferentes de tratar a forma sonata, em uma ordem crescente de dificuldade e complexidade compositiva e de técnica instrumental. A terceira destas sonatas, em Fá maior, é a única do grupo vienense composta em uma tonalidade com bemóis, bastante menos comum que os sustenidos na escrita guitarrística. Esta obra, a última do opus 29, e a única do grupo estruturada em três movimentos, o peso também está dirigido ao finale, um extenso rondó precedido de uma introdução.

Matiegka (1773-1830) foi o compositor mais prolífico de sonatas para guitarra da época, com 12 obras. Todas suas sonatas estão estruturadas em três movimentos, com um menuetto como segundo movimento em mais da metade dos casos, modelo este que toma das sonatas para piano de Haydn. Na sua produção encontramos sonatas com claro objetivo didático ao lado de extensas e complexas sonatas de concerto que se contam entre as maiores do gênero no período em questão. Apesar da quantidade, cada uma é tratada independentemente, propondo diferentes soluções formais para cada obra, o que resulta bem evidente nas *Six Sonates Progressives* opus 31 de c. 1811. Já encontramos o título

'*progressive*' aplicado noutra sonata, a opus 17. Aqui funciona de outra forma: trata-se da disposição das tonalidades. As seis sonatas se agrupam em três pares, uma em modo maior e outra em seu relativo menor, onde cada par se encontra a intervalo de quinta ascendente respeito a seu predecessor, de forma que temos: Dó M – Lá m; Sol M – Mi m; Ré M – Si m. Os primeiros movimentos de cada obra mostram soluções diferentes da forma sonata e em todas, salvo na última, a segunda parte também é repetida, o que não acontece no restante da produção do autor. Para o segundo movimento Matiegka adota a estrutura aprendida com Haydn de colocar um menuetto como segundo movimento, ou um scherzo, como no caso das sonatas em Mi menor e Si menor. Como terceiro movimento, o compositor escreve rondós para as sonatas em modo maior, e explora diversas soluções para as obras em modo menor: variações na segunda sonata, um *Capriccio*, na quarta e um *Finale* de forma ternária para a sexta, título que aqui é empregado para concluir a sonata e o ciclo completo, ao mesmo tempo em que resulta ser a última sonata para guitarra escrita em Viena durante o século XIX. Também resulta significativa utilização da tonalidade de Si menor, de retórica barroca, que não encontraremos em nenhuma obra de Mozart o Beethoven, e só raramente em Haydn, Clementi e Hummel. Não é por acaso que já desde os compassos iniciais da sonata se torna evidente uma tendência à escritura contrapontística e a utilização de seqüências.



Figura 3. Matiegka, compassos iniciais da sonata em Si menor opus 31 n° 6.

4. Conclusões

As análises de todas as sonatas para guitarra escritas e publicadas em Viena durante a vida de Beethoven e Schubert nos revela a consciência de seus compositores na criação de um repertório dentro de um gênero –a sonata para instrumento solo– que se encontrava em declínio. A guitarra enquanto instrumento, por sua vez, gozava de uma crescente popularidade em todas as classes sociais, e a composição de sonatas era o melhor

meio de demonstrar suas possibilidades para manter um discurso extenso e complexo. A solução encontrada por Giuliani, Diabelli, Molitor e Matiegka para compensar o paulatino desinteresse pelo gênero foi a de criar a maior variedade possível dentro de um número limitado de obras, que soma apenas vinte. A análise pormenorizada de cada uma delas nos permitiu encontrar, junto aos modelos clássicos nos quais estes compositores se basearam, o uso de fórmulas comuns na época, as chamadas tópicas, o uso de elementos provindos de uma intertextualidade com obras sinfônicas e obras similares para outros instrumentos, e finalmente, elementos próprios e originais, todos estes pontos em conjunto constituindo um *corpus* de sonatas que pretendia mostrar as riquezas do gênero antes de seu desaparecimento.

Referências

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*. São Paulo, 2005 (188f.). Dissertação (Mestrado em música). Universidade do estado de São Paulo.

COOK, Nicholas, EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DOWNS, Philip. *Classical Music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. W.W. Norton & Company. New York: 1992.

LE GOFF, Jacques, CHARTIER, Roger, REVEL, Jacques (orgs.) *La Nouvelle Histoire*. Paris: C.E.P.L., 1978.

RATNER, Leonard. **Classic music: Expression, Form and Style**. New York: Schirmer Books, 1980.

TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music: from the renaissance to the classical era*. Oxford University Press. Oxford, New York: 2002.

Partituras

GIULIANI, Mauro. *Sonate opus 15*. Viena: Steiner, 1812 (2ª ed.).

MOLITOR, Simon. *Grosse Sonate opus 7*. Viena: Artaria und Comp, 1806.

Notas

¹ Ao longo de todo o texto utilizaremos o termo “guitarra” ao invés de “violão”. Lembramos que o termo “guitarra” foi utilizado no Brasil comumente para traduzir o nome de todos os instrumentos com caixa de ressonância em forma de oito até pelo menos meados do século XIX (CAMARGO, 2005). Independentemente de esta asserção, a escolha do termo responde à lógica de nomenclaturas comumente encontradas na literatura: frequentemente *guitarra barroca* ao invés de *violão barroco*; da mesma forma, preferimos *guitarra clássica romântica* a *violão clássico romântico*.

² Não contabilizamos a *Gran Sonata Eroica opus 150*, porque foi escrita depois de Giuliani ter deixado Viena, e publicada apenas em 1840, doze anos depois de sua morte.

³ Giuliani publicou suas *Trois sonates brillantes* opus 96 em 1818, mas a despeito do título, estas obras não possuem movimentos baseados na forma sonata. As três sonatas opus 22 de Leonhard von Call também compartilham esta característica, razão pela qual não são comentadas no artigo.

⁴ Encontramos um dispositivo semelhante somente na Sonata n° 14, opus 27 n° 2 em Dó# menor de Beethoven (conhecida como ‘ao luar’) de 1801. É significativo que a sonata tenha sido denominada pelo próprio compositor como *Sonata quasi una fantasia*.