

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

MARCOS PABLO DALMACIO

**A SONATA PARA GUITARRA NA VIENA DE BEETHOVEN E
SCHUBERT**

FLORIANÓPOLIS, SC

ANO 2013

MARCOS PABLO DALMACIO

**A SONATA PARA GUITARRA NA VIENA DE BEETHOVEN E
SCHUBERT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música/Mestrado da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

**FLORIANÓPOLIS, SC
2013**

MARCOS PABLO DALMACIO

**A SONATA PARA GUITARRA NA VIENA DE BEETHOVEN E
SCHUBERT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música/Mestrado da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora

Orientador:

Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC

Membro:

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC

Membro:

Prof. Dr. Gilson Antunes
UFPB

Florianópolis, SC, 02/04/2013

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Acácio Piedade pelo ensino atencioso e objetivo, e pelos preclaros conselhos que em todo momento impediram digressões tanto desnecessárias quanto prejudiciais.

Ao Prof. Dr. Marcos Holler, sem cuja ajuda e conselho teria sido impossível sequer pensar em um mestrado, também pelos ensinamentos e pela dedicação de seu tempo na contribuição com precioso material de consulta para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Gilson Antunes, pelo interesse nesta pesquisa e sua generosa contribuição com valioso material de consulta.

Agradeço especialmente ao Prof. Pedro Martelli, quem acreditou neste projeto ainda antes de ter algum elemento concreto, e cuja confiança e amizade estimularam meus melhores esforços.

À Música e à Literatura, fonte inesgotável de prazeres, límpida alegria nas horas sublimes e terno consolo nas horas melancólicas.

A meus pais, de quem aprendi a gostar das coisas belas, pelo incondicional apoio sempre.

A Fernanda, cujo amor e carinho tornam qualquer trabalho, leve.

À UDESC, que facilitou todos os caminhos, e pelo grande incentivo através do financiamento de uma bolsa de estudo e diversas viagens.

À CAPES, pelo programa de bolsas, que possibilitou, através de seu subsídio financeiro, uma dedicação exclusiva à pesquisa.

RESUMO

DALMACIO, Marcos Pablo. **A sonata para guitarra na Viena de Beethoven e Schubert.** 2013. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2013.

Esta dissertação tem como objetivo investigar as sonatas para guitarra compostas e publicadas na cidade de Viena nas primeiras décadas do século XIX. Trata-se de um conjunto de vinte obras, escritas por quatro compositores: Simon Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli e Mauro Giuliani. O estudo envolve uma discussão sobre a sonata enquanto gênero e forma, questões históricas e sociais, análise formal e estilística de cada uma destas obras e aspectos comparativos em relação a obras de outros compositores do mesmo período, tais como Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert. Uma sonata de cada compositor é analisada extensivamente e as restantes são comentadas nas suas características sobressalentes.

Palavras-chave: Sonata. Guitarra. Viena. Período clássico.

ABSTRACT

DALMACIO, Marcos Pablo. **The sonatas for guitar in Beethoven's and Schubert's Vienna.** 2013. M.A. Thesis in Musicology-Ethnomusicology – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2013.

The aim of this dissertation is to investigate the sonatas for guitar that were composed and published in Vienna in the early XIXth. Century. There are twenty works, written by four composers: Simon Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli e Mauro Giuliani. This study includes discussions about the sonata as genre and as form, social and historical issues, stylistic and formal analysis' of all these works, as well as comparative aspects in relation to other works of the same period written by composers such as Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert. From each of the four composers of the sonatas for guitar, one sonata is fully analyzed and the others are commented in their most important characteristics.

Key-words: Sonata. Guitar. Vienna. Classical Era.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
-------------------------	---

PRIMEIRA PARTE

1 VIENA NA ÉPOCA DE BEETHOVEN E SCHUBERT	12
1.1 HISTÓRIAS PARALELAS, MUNDOS QUE CONVERGEM.....	12
1.2 MÚSICA PÚBLICA E PRIVADA, DIVERSAS MANIFESTAÇÕES EM VIENA.....	27
2 A SONATA, GÊNERO E FORMA NO COMEÇO DO SÉCULO XIX	39
2.1 A SONATA NO ÂMBITO PRIVADO E A SONATA DE CONCERTO.....	39
2.2 A SONATA PARA INSTRUMENTO SOLISTA.....	41
2.3 A SINFONIA E A ABERTURA.....	43
2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO PASSADO E DO PRESENTE SOBRE AS FORMAS DE SONATA.....	49
3 AS FORMAS DE SONATA NA MÚSICA DE CÂMARA COM GUITARRA	56
3.1 FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS.....	56
3.2 A MÚSICA DE CÂMARA COM GUITARRA EM VIENA.....	63
3.3 OUTROS INTERESSES DOS COMPOSITORES GUITARRISTAS.....	71
4 ATIVIDADE GUITARRÍSTICA NA VIENA DE BEETHOVEN E SCHUBERT ..	75
4.1 A GUITARRA DE 6 CORDAS.....	76
4.2 O MERCADO EDITORIAL: PUBLICAÇÃO DE PARTITURAS E MÉTODOS.....	82
4.3 MÚSICA PARA O AFICIONADO E O PROFISSIONAL.....	89
4.4 SONATAS PARA GUITARRA NA FRANÇA, ITÁLIA E ALEMANHA.....	91

SEGUNDA PARTE

5 SONATAS PARA GUITARRA EM VIENA	98
5.1 MOLITOR (1766-1848).....	100
5.1.1 Simon Molitor, um nome quase desconhecido.....	100

5.1.2	A primeira sonata para guitarra publicada em Viena: Sonata n° 1, Opus 7.....	102
5.1.3	Sonata n° 2, em Dó maior, Opus 11.....	136
5.1.4	Sonata n° 3, em Dó maior, Opus 12.....	140
5.1.5	Sonata n° 4, em Sol maior, Opus 15.....	146
5.2	MATIEGKA (1773-1830).....	149
5.2.1	Matiegka olvidado, redescoberto através de Schubert.....	149
5.2.2	Grande Sonate n° 1, em Ré maior (1808).....	152
5.2.3	Grande Sonate n° 2 em Lá maior.....	191
5.2.4	Grande Sonate n° 3 em Mi maior.....	197
5.2.5	Sonate Facile, em Dó maior, opus 16.....	198
5.2.6	Sonate Progressive, em Sol maior, opus 17.....	199
5.2.7	Sonate em Si menor, opus 23.....	201
5.2.8	Six Sonates progressives, opus 31.....	206
5.3	DIABELLI (1781-1854).....	222
5.3.1	Sonata em Dó maior, Opus 29 n° 1.....	224
5.3.2	Sonata em Lá maior, Opus 29 n° 2.....	245
5.3.3	Sonata em Fá maior, Opus 29 n° 3.....	251
5.4	GIULIANI (1781-1829).....	258
5.4.1	Sonata em Dó maior, Opus 15 (1808).....	262
	CONCLUSÃO	291
	REFERÊNCIAS	293
	GLOSSÁRIO	299

INTRODUÇÃO

Quando se fala sobre um período da história da música, qualquer um que for, é comum associar rapidamente a ele alguns nomes representativos de tal época, que certamente se encontram entre os mais conhecidos e são aqueles sobre cuja vida e obra se escreve e se lê com frequência, e cuja música forma parte cotidiana da vida de concertos. Quando se menciona um nome específico de um compositor, rapidamente se tecem relações de diversas índoles, que tendem a contextualizar os detalhes que dele se conhecem. Há casos nos quais o nome é tão poderoso que parece prescindir de tais contextos, como por exemplo, o nome Beethoven. Sobre ele se escreveu e se escreve abundantemente, sua música é objeto de estudo obrigatório em conservatórios e universidades, interpretada em incontáveis ciclos de concertos ao redor de todo o mundo, tema de concursos e alvo de gravações completas, de edições e reedições, e sua vida, tema de livros, filmes, análises e discussões. Quando queremos saber sobre a vida musical na cidade de Viena no tempo em que ele morava e desenvolvia sua extraordinária obra, nos encontramos com o fato de que tudo parece estar sob sua sombra. Apenas outro nome destaca nessa época e região geográfica com suficiente individualidade como para ser objeto, quase, do mesmo tratamento: Franz Schubert. Sem embargo, desde meados do século XVIII, Viena era um dos centros musicais mais importantes da Europa, com a qual apenas Paris poderia rivalizar em tal alto grau; por conseguinte, 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 acorde à intensa vida musical florescia também nessas terras, plasmando para a posteridade o testemunho da sua incansável 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 sobressalentes dessa época.

Tal é o caso dos compositores estudados nesta dissertação: Simon Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli e Mauro Giuliani. Tendo eles composto principalmente para a guitarra¹, sua vida e obra resultam praticamente desconhecidas fora dos círculos guitarrísticos. Todos eles têm em comum também o fato de terem vivido e trabalhado em

¹ Ao longo de todo o texto utilizaremos o termo guitarra ao invés de violão considerando que o termo em português, no Brasil, utilizado comumente para traduzir o nome de todos os instrumentos com caixa de ressonância em forma de oito, até pelo menos meados do século XIX, é “guitarra”. (CAMARGO, 2005).

Viena desde a primeira década do século XIX, coincidindo, portanto, com o tempo de vida de Beethoven e Schubert nessa cidade. O estudo destas ‘figuras menores’ nos permite conhecer aspectos que frequentemente 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 inconexos. 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 proposta deste estudo é a contextualização histórico-social dos compositores e suas obras, servindo como base para a análise das vinte sonatas para guitarra compostas e publicadas em Viena durante esta época. O objetivo é o diálogo entre as informações assim obtidas, 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 escolha deste tema 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 gêneros disponíveis na época. Qual é a razão, pois, do pequeno número de sonatas para guitarra escritas em Viena durante a vida de Beethoven e Schubert? Por que todas se escreveram dentro de um lapso de tempo extremamente curto de apenas seis anos e nenhuma outra tentativa surgiu senão até mais de cem anos depois? Uma mera análise das obras é incapaz de proporcionar uma resposta a estas perguntas. A contextualização histórica aporta, então, dados necessários para o entendimento do problema, e as análises, informações que podem apoiar ou desmentir as hipóteses.

Por estas razões, o trabalho se divide em duas partes. A primeira explora a vida musical vienense de começos do século XIX, tratando da sonata como gênero e como forma, do mercado editorial e o papel da guitarra como instrumento relacionado a todos estes aspectos. A segunda parte consiste nas análises musicais das vinte sonatas em relação aos elementos estudados anteriormente. O trabalho está concebido como um avanço gradativo desde o geral ao particular, desde o funcionamento do mundo musical vienense até as particularidades específicas das sonatas para guitarra ali compostas.

A primeira parte divide-se em quatro capítulos. No capítulo I se trata sobre a existência de ‘duas Vianas’, uma de Beethoven e outra de Schubert, que representam formas de vida e âmbitos diferentes, relacionando isto com as manifestações públicas e privadas da

música na cidade. O capítulo II explora a inserção da sonata neste contexto do público e do privado, que tem a ver com os gêneros musicais próprios de cada esfera, complementando com uma breve discussão das formas de sonata, que será o ponto de partida para a elaboração das análises da segunda parte. O capítulo III trata acerca da guitarra como instrumento de música de câmara, e a forma em que ela é tratada por compositores guitarristas e não guitarristas, em Viena e fora de Viena, na criação de obras baseadas nos princípios da forma sonata. Por último, no capítulo IV se estuda o surgimento da guitarra de seis cordas como novo instrumento com novas possibilidades a começos do século XIX, relacionando isto com o papel da guitarra na sociedade da época e o mercado editorial. Antes de concluir a primeira parte e como uma espécie de preâmbulo para a próxima, se comenta a produção de sonatas para guitarra fora de Viena.

A segunda parte compreende o capítulo V que se divide por sua vez em quatro subcapítulos, cada um deles dedicado a um compositor e às análises das suas sonatas, estudando os aspectos estilísticos e formais em relação a outras obras do período, comparando com as práticas de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi ou Hummel, entre outros. A metodologia de trabalho consiste na análise detalhada de uma sonata de cada compositor, utilizando-a logo como modelo para realizar os comentários sobre as restantes. A opção da inclusão de comentários para todas as obras implica necessariamente uma maior extensão do texto do que seria o caso se apenas fossem escolhidos alguns exemplos; por isso, para evitar resultados parciais que podem derivar em hipóteses errôneas, foi mister estudar e analisar as vinte sonatas compostas no período em questão, decisão esta que se vê justificada ante a falta de estudos completos sobre a matéria.

PRIMEIRA PARTE

CAPITULO I

VIENA NA ÉPOCA DE BEETHOVEN E SCHUBERT

1.1 HISTÓRIAS PARALELAS, MUNDOS QUE CONVERGEM

1.2 MÚSICA PÚBLICA E PRIVADA, DIVERSAS MANIFESTAÇÕES EM VIENA

1.1 HISTÓRIAS PARALELAS, MUNDOS QUE CONVERGEM

Quando se fala do período chamado clássico da história da música, automaticamente se pensa em um lapso de tempo que se acostuma delimitar entre 1750 e 1830 aproximadamente. Determinações deste tipo são longamente questionadas porque resulta bem claro que as mudanças de estilo devem-se antes a uma imbricação de duas ou mais correntes estilísticas que a uma abrupta mudança de direção (RATNER, 1980). Por isso é mister explicar a escolha do período em estudo nesta dissertação, que abrange apenas as três primeiras décadas do século XIX e que por diversas razões serão consideradas como primordialmente imbuídas do espírito clássico embora possamos encontrar vários elementos mais próprios de um estilo diferente, apontando já ao romantismo, demonstrando assim a consideração anterior da imbricação de estilos que leva à transformação.

O título do presente capítulo apresenta já várias delimitações, tanto geográficas como temporais; a cidade de Viena foi o grande centro musical do período, e talvez mais do que qualquer outro no referido à música instrumental (NEWMAN, 1983). Para os guitarristas virtuosos, os grandes pólos de ação foram, sobretudo, Viena e Paris, onde existiu uma verdadeira paixão pelo instrumento compartilhada pelas diversas classes sociais, o que lhes permitia oferecer concertos, publicar música e métodos e ter alunos dentro da alta burguesia e da nobreza. Há um fato que resulta notável: os guitarristas compositores que brilharam como virtuosos em Paris foram os espanhóis Sor e Aguado, e os italianos Carulli, Molino e Carcassi, enquanto que os compositores tratados nesta dissertação, que provinham da região austro germânica e que desenvolveram suas carreiras em Viena, Molitor, von Call, Diabelli e Matiegka, apesar de conhecer bem e tocar o instrumento, não deixaram marca na história como concertistas, atividades estas das quais não se tem notícias (excetuando talvez alguma menção de von Call), pelo que é possível inferir que não eram virtuosos da guitarra. Do grupo

de guitarristas compositores que atuaram em Viena só o italiano Mauro Giuliani apresentava-se intensamente como concertista, brilhando como grande virtuoso da guitarra. Pareceria que o legado musical dos guitarristas compositores deste período tivesse que depender do nome alcançado como intérpretes para justificar sua obra, porque enquanto os nomes do primeiro grupo mencionado acima nunca desapareceram da história, os do segundo não tiveram tal sorte, sendo esquecidos até tempos recentes, em que o resgate começou acontecer graças à pesquisa musicológica. Tal o caso de Matiegka e Molitor, cujos nomes não estiveram de moda em seu tempo e ainda permanecem em certa escuridão, sendo suas obras rara vez estudadas e interpretadas. Leonhard von Call brilhou nos salões aristocráticos de Viena por sua música de câmara com guitarra, agradável e fácil, e uma numerosa produção de quartetos vocais, gênero muito apreciado na cidade, de maneira que durante o século XX ainda se utilizaram obras dele com fins pedagógicos nas instituições de ensino de música. Se o nome de Anton Diabelli não ficou totalmente esquecido, deve-se principalmente a que desenvolveu uma importante atividade como editor (como se verá mais tarde), publicando, entre outras, obras de Beethoven e Schubert, e como compositor de música para piano com fins didáticos que ainda são conhecidas e utilizadas pelos pianistas, além das suas três sonatas para guitarra. Nos dias de hoje, rara vez se escuta alguma de suas missas, que representam o trabalho mais importante do autor no campo da composição, segundo ele mesmo reconheceu (JAVIJO, 2004).

Quanto à delimitação temporal, as três primeiras décadas do século XIX coincidem com a vida de Beethoven e Schubert em Viena, e foi nos primeiros anos deste século que chegaram todos os guitarristas à cidade. Aqui resulta interessante chamar a atenção para o fato de que, segundo Erickson (1997) existiram ‘duas Vienas’, uma de Beethoven e outra de Schubert, porque estes músicos viveram em esferas sociais diferentes; enquanto Beethoven vivia no âmbito da corte imperial, rodeado de aristocratas que o financiavam, Schubert pertencia ao âmbito próprio da classe média, não podendo viver exclusivamente da composição. De acordo com esta ideia, poderia se inferir que existiram mundos musicais paralelos, o que fica curiosamente ilustrado pelo surpreendente fato tantas vezes mencionado em livros de história e biografias, de que os dois maiores compositores residentes em Viena na época, Beethoven e Schubert, não tenham se encontrado mais do que uma única vez. Contudo, fazer dessa ideia uma verdade indiscutível sem buscar explicações mais profundas, pode ter contribuído também à fragmentação do estudo da história da música, que rapidamente adotou os cânones do repertório, descuidando um imenso e rico patrimônio cujo

estudo permitiria alcançar maiores conhecimentos acerca desse período e seu funcionamento. É evidente que entre esses mundos, representados simbolicamente por Beethoven e Schubert existiu toda uma gama de possibilidades intermediárias, constituída por uma plêiade de músicos que buscavam suas possibilidades de vida em Viena. O estudo dos compositores guitarristas que atuaram naquela cidade a começos do século XIX pode oferecer um elo entre as duas esferas mencionadas, porque se por um lado, seus nomes não chegaram a formar parte dos grandes sucessos da história da música, por outro, sabemos que estavam associados, de uma ou outra forma, aos de Beethoven e Schubert. É possível, portanto, encontrar pontos de convergência entre ambos os mundos e estudar seu funcionamento: enquanto que Matiegka estava relacionado ao círculo de Schubert, e Giuliani ao de Beethoven, Diabelli se relacionava com ambos, e segundo Yates (2003) o estilo da sonata para guitarra em Viena reflete isto. Estas correspondências permitiriam traçar linhas de ligação entre as duas esferas antes mencionadas e unir elementos da história da música que tradicionalmente se encontram sem ilação. Ainda na terceira edição de seu livro *The Sonata in the Classic Era*, de 1983, Newman escreve:

Os guitarristas representaram um círculo especial de diletantes, intérpretes e compositores (como ainda o fazem hoje) que deixaram apenas uma pequena marca, se alguma, na história geral da música. Os historiadores preocupados com o aspecto social certamente quererão outorgar maior atenção ao amplo interesse neste instrumento por volta de 1800. O próprio Beethoven escreveu duas 'sonatinas' para o popular parente próximo da guitarra, a mandolina, com acompanhamento (WoO 43 e 44). (NEWMAN, 1983, p. 93, tradução nossa).

O livro data de 1963, e se Newman, para a terceira edição, vinte anos mais tarde, revisou este parágrafo e o deixou assim, depois de ter realizado numerosas adições e revisões ao longo do livro, como ele mesmo reconhece no prefácio, podemos supor que não tenha chegado a seu conhecimento nenhum tipo de trabalho dedicado a este tema. Muito mais adiante no livro, mencionando a Leidesdorf, Diabelli e Giuliani como guitarristas em Viena, Newman escreve:

Muita da sua música resulta difícil de encontrar hoje, inclusive nas maiores bibliotecas, e muita desta é demasiado superficial e inconsequente para merecer um resurgimento. Contudo, o fato de sua enérgica cultivação dificilmente pode ser descuidado em qualquer visão histórica da sonata desta época e lugar. Depois de tudo, Beethoven se interessou o suficiente como para aprender bem as possibilidades técnicas da mandolina e da guitarra em duas sonatinas que ele escreveu. (NEWMAN, 1983, p. 569, tradução nossa).

Como vemos, mesmo considerando a música dos compositores guitarristas do período em questão como de poucas consequências, Newman está longe de negá-la, antes bem acreditando na importância de um trabalho que deve ser realizado, reconhecendo o esplendor da guitarra na Viena de Beethoven e Schubert.

A ideia das ‘duas Vienas’ se torna mais clara quando levamos em consideração que esta foi uma época marcada por conflitos bélicos, e que suas consequências deram lugar a profundas transformações na ordem política e social que, obviamente, refletiram diretamente nas artes. Os historiadores se referem às guerras de 1792-95 como “Guerras revolucionárias francesas”, mas, às guerras de 1796 a 1815 como “Guerras Napoleônicas” (ERICKSON, 1997). De fato, Napoleão era uma ameaça constante para toda Europa durante aqueles anos, resultando na ocupação de Viena por tropas francesas duas vezes, em 1805 e 1809. Joseph Haydn morreu neste último ano, apenas duas semanas depois do bombardeio e toma da cidade pelos franceses. Em junho de 1812, Napoleão decidiu expandir seu império ao norte e ao este e marchou rumo a Moscou, chegando a meados de setembro. O exército foi forçado a retroceder ante os terríveis frios inverniais. Em junho do ano seguinte, Wellington venceu a batalha em Vitória, no norte da Espanha, e em outubro Áustria venceu na batalha de Leipzig, abandonando sua aliança com França e proporcionando assim mais um golpe ao outrora invencível Napoleão. Tudo isto é mencionado porque são eventos que foram celebrados em música. Beethoven escreveu uma *Sinfonia da Batalha* sobre a vitória de Wellington, *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria*, e esta obra foi o maior sucesso alcançado na sua vida, ganhando uma popularidade tal que o ajudou pouco mais tarde à reposição da sua ópera *Fidelio*¹ à qual assistiu Franz Schubert. Este, por sua vez, celebrou a vitória de Leipzig com uma canção para voz e cordas, *Auf den Sieg der Deutschen* (Sobre a vitória dos alemães), D. 81. Finalmente, em março de 1814, as forças aliadas (Prússia, Rússia, Áustria e Inglaterra) entram em Paris e fazem abdicar a Napoleão. Essa notícia levou a Schubert a compor uma canção para baixo, *Die Befreier Europas in Paris* (os libertadores de Europa entram em Paris), D. 104.

A *Sinfonia da Batalha* de Beethoven foi executada em vários concertos entre dezembro de 1813 e fevereiro de 1814. O primeiro destes concertos, que incluía também a estreia da *Sétima Sinfonia* foi dado em auxílio aos feridos de guerra e Beethoven mesmo

¹ Antes intitulada *Leonora*, e que havia sido um fracasso, devido em grande parte a que semanas antes da estreia, os exércitos franceses entravam em Viena. Por esta razão, não havia no público membros da nobreza austríaca e nem das classes adinheiradas, defensores e admiradores naturais de Beethoven, senão uma mescla de pessoas entre as quais figuravam alguns oficiais franceses. (KERMAN e TYSON, 1981).

regeu a orquestra, que incluía muitos dos melhores músicos de Viena (DOWNS, 1992). O compositor escreveu uma nota para fazer público seu agradecimento a estes músicos, e embora ela nunca haja sido impressa, tem sido conservada. Podem ser lidos ali os nomes de Schuppanzigh, Salieri, Spohr, Mayseder e Giuliani, entre outros. Embora não se mencione o instrumento que executava Giuliani nessa ocasião, o mais provável é que ocupasse um lugar entre os violoncelistas, posto que tocava este instrumento desde sua época na Itália (HECK, 1995). Também como guitarrista podia Giuliani aparecer junto aos mais respeitados músicos da época em Viena; em 1815, participou de uma série de seis concertos por subscrição realizados com Mayseder ao violino e Hummel (que à sazão estava de moda em Viena) ao piano, série esta que obteve grande sucesso (HECK, 1995). Cada um destes artistas executava uma ou duas peças solo, juntando-se ao final para terminar com um arranjo de uma romança francesa, escrito por Hummel para luzimento dos três. Na figura abaixo (figura 1) pode se ver o frontispício da segunda edição de *La Sentinelle*, e no requadro, os nomes de Hummel, Giuliani e Mayseder.

X0039

LA SENTINELLE
DE SCHILDWACHE

pour le
GRAND
PIANOFORTE, VIOLON, GUITARE ou VIOLONCELLE)
CONCERTANTS
ET CONTREBASSE AD LIBITUM
composée et dédiée
À MADemoiselle EUGENIE SILNY
par
J. HUMMEL
Oeuvre 71.
Propriété de l'Éditeur.

Ce morceau a été exécuté avec beaucoup de succès aux soirées musicales données
par
HUMMEL, GIULIANI et MAYSEDER.
(2^e Edition.)

N^o 2327. Enregistré dans l'Archiv de l'Union. Prix 2.30 r. M. 1.10 gr.

Vienne, chez Tobie Haslinger,
Marchand de Musique etc. de la Cour Imp. et Roy.
n^o 618.

Figura 1. Frontispício de *La Sentinelle*, obra de Hummel, que associa aqui seu nome aos de Mayseder e Giuliani.

Outra interessante associação de nomes é apresentada no *Grand Duo Concertant* para piano e guitarra composto conjuntamente por Moscheles e Giuliani pela mesma época. A obra foi dedicada nada menos que ao Arquiduque Rodolfo, o amigo, aluno e protetor de Beethoven; o arquiduque e outros membros da nobreza formaram parte de um público seletivo que assistiu a um ciclo de serenatas organizadas em importantes casas particulares no ano de 1815, onde novamente encontramos todos os músicos anteriormente citados. (HECK, 1995). Na figura 2 é possível ver o frontispício do *Grand Duo Concertant* com os nomes do arquiduque e dos compositores ressaltados nos quadros.

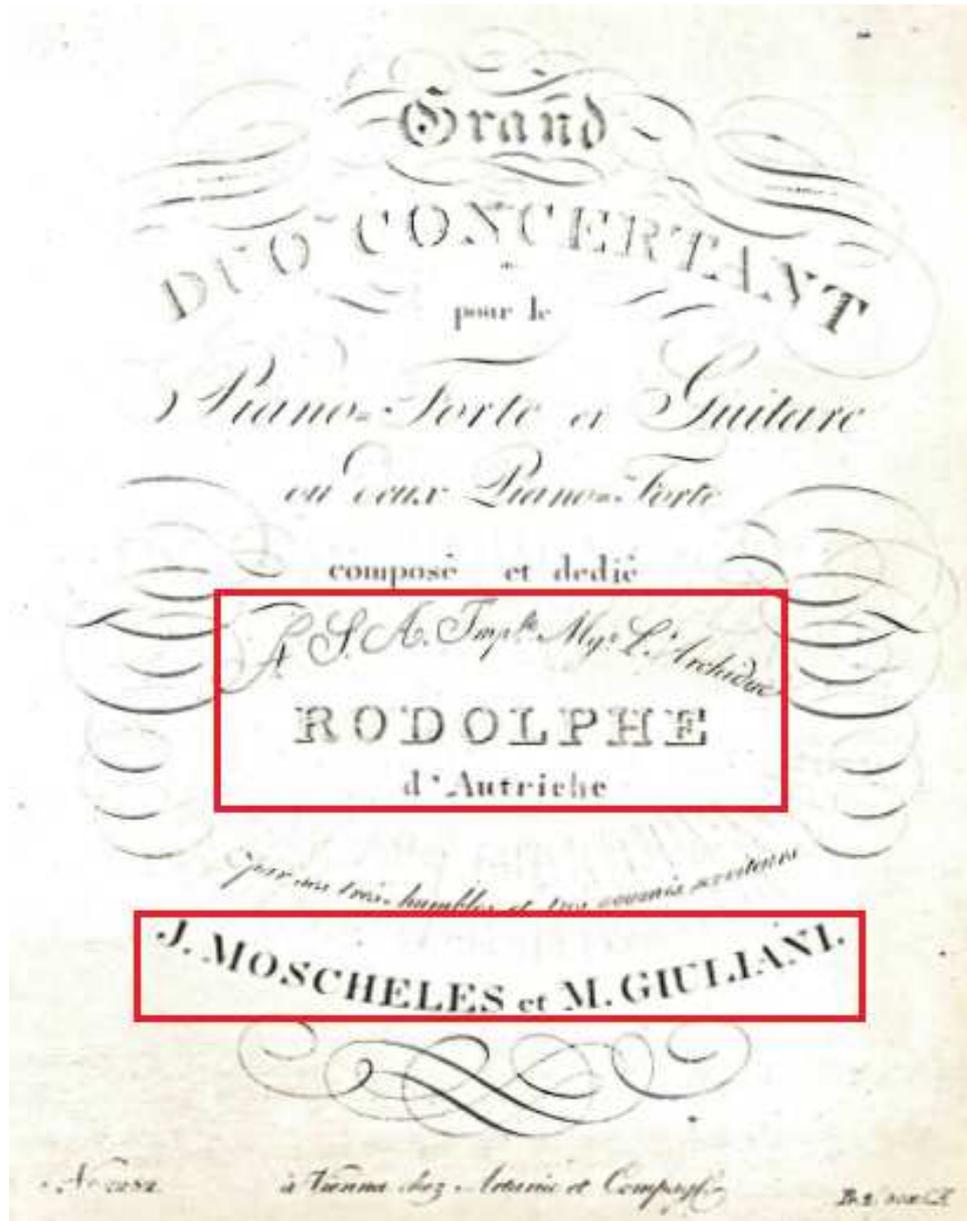


Figura 2. Frontispício do *Grand Duo Concertant* para piano e guitarra, composto por Moscheles e Giuliani.
 Fonte: [http://imslp.org/wiki/Grand_duo_concertant,_Op.20_\(Moscheles,_Ignaz\)](http://imslp.org/wiki/Grand_duo_concertant,_Op.20_(Moscheles,_Ignaz))

Por meio destes exemplos, podemos notar que a efervescência política da época chegava a constituir mais um estímulo que um obstáculo para a atividade musical em todas suas manifestações. Segundo Weber (2011, p. 153):

Não houve lugar da Europa onde os nobres dedicaram tanto às atividades profissionais da vida musical como Áustria. A Áustria dos Habsburgo tinha dado prioridade à formação musical por sobre a leitura na educação primária desde começo do século XVIII, estimulando a formação de uma população com uma capacitação musical considerável de dimensões incomuns. Uma multidão de membros da baixa nobreza, que estavam ao serviço do Estado passava a maior parte da sua vida cotidiana compondo, executando e colaborando na organização de

concertos, outorgando assim prestígio e influência política ao movimento em favor da música clássica.

Logicamente, este conturbado período trouxe suas consequências:

A ruptura da antiga ordem musical e a construção de uma nova se produziu em estreita relação com a crise política causada pela Revolução Francesa de 1789 e as guerras napoleônicas. Durante as últimas décadas do século houve um questionamento do lugar onde residia a autoridade política na maior parte da Europa e dos Estados Unidos. [...]. A invasão napoleônica de Europa central e a reconstituição política dessa região trouxeram consigo uma comoção política e deram lugar também ao surgimento de temas relacionados com o governo de lugares que não estavam controlados pelo império napoleônico. A pergunta “Quem deve governar?” se converteu em um tema de discussão não só na política nacional e local, senão também nas comunidades profissionais e culturais em seu conjunto e, de fato, na própria vida musical.

Com a definitiva derrota de Napoleão, a reorganização política e territorial de Europa se fez necessária, o que constituiu a missão do Congresso de Viena, levado a cabo entre setembro de 1814 e junho de 1815. Segundo Weber (2011, p. 153):

Após o Congresso de Viena de 1815, na vida musical vienense se produziu um vazio de liderança. Nenhum membro da casa imperial retomou a tarefa onde tinha ficado com a morte da imperatriz Maria Teresa em 1807, e as grandes famílias da nobreza, que estavam experimentando dificuldades financeiras, deixaram de exercer sua antiga liderança. A rápida expansão da população da cidade e a turbulência econômica levaram tanto oportunidade quanto incertezas a uma sociedade à deriva. Com escassa iniciativa por parte da corte e da nobreza, as produções do *Kärntner Theater* converteram-se no centro da vida musical, além das apresentações de cantantes e intérpretes virtuosos em residências particulares, todo envolvido no delírio pelas novas óperas de Rossini. Os membros da nobreza “de serviço”, mui amantes da música, ocuparam esse vazio fundando a *Gesellschaft der Musikfreunde* em 1814. Como resultado deste deslocamento abrupto na liderança da vida musical da época, o comentário musical adquiriu uma particular importância, como pode ver-se na revista *Die Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, aparecida em 1818. (grifo nosso)².

O Congresso de Viena é um ponto chave, especialmente na história de Áustria, porque supõe uma mudança notável nos costumes da vida social, que logicamente refletiram de diversas maneiras nas artes. Depois da turbulenta era vivida baixo o domínio de Napoleão, o imperador Francisco I e o ministro Metternich se determinaram a estabelecer um império onde reinara ordem e tranquilidade. Uma das medidas tomadas foi a da supressão de qualquer suspeita de revolução na tentativa de preservar o *status quo* de forma permanente. Embora todos os governos da época tivessem sido repressores em algum grau, a Áustria veio a ser

² Nesse tipo de apresentações em importantes casas de Viena, de caráter íntimo e seletivo é que Giuliani pôde obter o favor de diversos membros da nobreza. Beethoven tivera o mesmo impulso no começo da sua carreira, quando sua fama como virtuoso do piano lhe abria todas as portas.

conhecida especialmente pela ubiquidade e onnipresença da vigilância policial. Mas a polícia não se limitava à vigilância de genuínos revolucionários, estava presente em todo lugar em busca dos mais leves indícios de ideias heterodoxas entre a população. O estado da suspeita sobre intelectuais era tal que muitos cidadãos que desejavam carreiras no governo chegaram a evitar a educação superior na crença de que isto podia trabalhar contra a obtenção da posição. Na Viena de Francisco I, era perigoso falar e escrever livremente. Embora a polícia não empregasse sistematicamente a brutalidade e o terror na censura e supressão de ideias, a possibilidade de arresto, a perda do trabalho e outros fatores dissuasivos, faziam aquilo desnecessário (ERICKSON, 1997). A consequência direta disto foi uma acentuada busca, por parte da sociedade, dos prazeres do lar e da família, de atividades não políticas. Como resultado, foi se configurando uma pacífica cultura burguesa, que mais tarde foi vista ironicamente como ‘aqueles antigos bons tempos’ (*die gute alte Zeit*), época que foi denominada pelo termo *Biedermeier*, o qual carregava, no começo, conotações negativas³. Os ideais da classe média desta cultura se manifestaram em tudo, desde a fabricação de móveis até a dança. A família, talvez como imitação do exemplo da primeira família de Áustria, veio a ter um papel cada vez mais central e, se possível, mais patriarcal do que antes, e isto foi representado e idealizado na pintura e o no teatro do período. (ERICKSON, 1997).

Nesse clima tenso, as artes representavam um escape saudável, e em especial a música, como a mais reservada e segura delas. Apesar de contar com um recente passado musical glorioso de mãos de Haydn e Mozart, apesar de sucessores gigantes como Beethoven e Schubert, e apesar da guia continua de compositores veteranos e pedagogos como Antonio Salieri (1750-1825) ou Simon Sechter (1788-1867) e do continuo patrocínio de nobres como o Arquiduque Rodolfo (1788-1831), Viena tendeu a retroceder a um relativo provincianismo como centro musical na primeira metade do século XIX. Este provincianismo é aparente nas

³ Como muitos termos referidos a estilo, utilizados pelos historiadores e críticos de arte (entre eles *medieval* e *barroco*), *Biedermeier* foi empregado inicialmente em sentido pejorativo e foi aplicado a um contexto que estava já extinto. Para um nativo de língua germânica, de fato, *Biedermeier* possuía implicações cômicas inerentes, sendo uma palavra composta por *bieder* (honesto, digno, mas também ordinário) e *Meier* (um sobrenome de família tão comum como para se prestar assim mesmo à depreciação e burla). A introdução da palavra se deve ao médico Adolf Kussmaul, quem encontrou uma coleção de poemas, enigmas e jogos, etc. para todas as ocasiões, escritos por um maestro de escola de aldeia, e achou este material próprio para a paródia hilariante. Entre 1855 e 1875 Kussmaul, utilizando o pseudônimo Gottlieb Biedermeier, publicou no *Fliegende Blätter* de Munique suas próprias adaptações cômicas dos sérios esforços do maestro de escola. O termo *Biedermeier* tomou emprestadas as implicações de falta de sofisticação, de provincianismo, de simples embora bem pensado, de prazer tomado do conforto ordinário. Somente no século XX perdeu este termo a maioria de suas conotações pejorativas ao ser considerado como um conceito de estilo crítico nas artes, sendo utilizado para denotar a cultura, em todas as suas faces, da Europa germânico falante (especialmente o sul da Alemanha e Áustria) entre o final do Congresso de Vienna (1815) a Revolução de 1848. (ERICKSON, 1997).

limitações do gosto musical, a vida de concerto, as atividades editoriais e o jornalismo. (NEWMAN, 1972b). Porém, floresceram outras formas de expressão, ganhando importância, por exemplo, a música feita em casa (*Hausmusik*). O *Vaterländische Blätter*, uma publicação fundada para agitar o orgulho patriótico antes dos ataques de Napoleão a Áustria, reportou que “em qualquer entardecer aqui dificilmente se encontre uma família que não derive seu entretenimento de um quarteto de cordas ou de uma sonata para piano” (HECK, 1995). Isto se aplicava também para a família imperial, pois Francisco I continuava a tradição familiar de fazer música de forma amadora. Reuniões familiares e de amigos provavelmente representaram a forma mais comum de fazer música durante o reinado de aquele. Mais alto na escala social estavam os salões privados, antes frequentemente de caráter político, mas agora simplesmente cultural, no mais amplo sentido do termo. As opções para quem desejava sair de casa foram os concertos públicos e especialmente o teatro, o qual estava experimentando um dos maiores momentos na história europeia. A final da década de 1810, os dois teatros com privilégio imperial, o *Burgtheater* e o *Kärntnertortheater* tornaram-se mais especializados: o primeiro foi o veículo oficial para o drama alemão falado, enquanto que o segundo foi o principal lugar para ópera e balé. O *Theater an der Wien*, foi um teatro privado fora do centro da cidade que oferecia tudo: teatro falado, ópera, balé, atos de magia. Para diversão, ainda existiam dois teatros nos subúrbios que se especializavam em comédias populares vienenses. (ERICKSON, 1997).

O grupo de amigos de Schubert contava com vários pintores, que retrataram, entre outras coisas, aqueles momentos da época Biedermeier que denotam o gosto pelos prazeres inócuos das reuniões ao ar livre, rodeadas de música, poesia e dança. Na figura 3 é possível apreciar uma aquarela de Leopold Kupelwieser, na qual retrata o grupo de amigos em uma excursão por fora de Viena. No extremo esquerdo, detrás da carruagem, caminham Schubert e o próprio Kupelweiser.



Figura 3. Kupelweiser, Excursão dos Schubertianos de Atzengrugg a Aumuhl (aquarela de 1820).

Fonte: http://www.artchive.com/web_gallery/

Na seguinte pintura, de Ludwig Mohn, Schubert (sentado no primeiro plano, à direita do homem de chapéu, que toca a guitarra) e seus amigos participam da alegre vida campestre em meio de música a dança ao ar livre (figura 4).



Figura 4. Ludwig Mohn, Bailes e jogos em Atzembrugg, com Schubert e amigos sentados em primeiro plano (água-forte de 1820). Mohn baseou-se em um desenho conjunto de Franz von Schober, que realizou o cenário, e Moritz von Schwind, que desenhou as figuras de Schubert e amigos sentados em primeiro plano.

Fonte: http://www.artchive.com/web_gallery/

Outra cena de excursão, desenhada por Moritz von Schwind, mostra a Schubert tentando subir a uma carruagem repleta de pessoas (figura 5). Na parte traseira do veículo, um dos amigos leva uma guitarra debaixo do braço.



Figura 5. Moritz von Schwind, A excursão (c. 1820).

Fonte: http://www.artchive.com/web_gallery/

A guitarra era um instrumento frequente neste tipo de excursões, por ser um instrumento harmônico fácil de transportar, o que fazia dele uma ferramenta ideal para o acompanhamento de canções e danças. O fato de ser um instrumento extremamente popular tanto na classe média (como vemos pelo entorno de Schubert) quanto na classe aristocrática (como comprovamos através das apresentações de Giuliani) o fez um meio importante para a publicação e venda de música. Uma das ideias centrais desta dissertação é que a guitarra de seis cordas, que acabava de configurar-se como tal⁴, sendo um dos instrumentos favoritos da época, acompanhou as mudanças sociais acima referidas de forma que influenciou diretamente na produção de seu repertório.

⁴ Esta ideia será desenvolvida no capítulo 4.

Segundo Newman (1972b)⁵, a época Biedermeier propiciou a criação das primeiras valsas vienenses antes que sonatas. Estas continuaram aparecendo em bom número, mas a maioria delas encontra um compromisso com a arte Biedermeier, às vezes introduzindo valsas ou outras danças do momento, ou adicionando variações sobre temas conhecidos, ou explorando a nova preocupação com o virtuosismo. Sem dúvida, se Viena não tivesse continuado sendo tão provincial na sua vida de concertos públicos, poderia haver dado um maior e anterior incentivo à séria categoria de recital solo ou em duo, na qual as sonatas sérias prosperam. Certamente, a ópera não era a única oportunidade pública de se pagar para ouvir música; existiram também concertos públicos que incluíram na sua programação grandes e sérias obras instrumentais. Mas permanece um fato certo de que as sonatas mais importantes do período, as de Schubert, ficaram sem terem recebido uma performance pública. Mas não é a relativa escuridão de Schubert a única razão para isto. Por um lado, as sonatas de Beethoven tampouco tiveram interpretações em concertos públicos, e por outro, o próprio Schubert sentia-se a gosto executando sua música nas reuniões privadas chamadas *Schubertiadas*, onde várias das suas sonatas foram apreciadas, ao ponto que quatro delas puderam ser publicadas antes da sua morte em 1828. (NEWMAN, 1972b).

Resulta significativo que os compositores que continuaram escrevendo sonatas para piano no primeiro quarto do século XIX, sem concessões ao estilo Biedermeier, foram Beethoven e Schubert; isto é interessante, porque como temos dito anteriormente, ambos atuaram em círculos sociais diferentes (Beethoven na aristocracia e Schubert na classe média). Ou seja, são dois casos diferentes e situados em pólos opostos, não podendo se inferir através deles o estado geral da situação. Alguns números podem dar ideia disso. Muzio Clementi (1752-1832), 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. Jan Ladislav Dussek (1760-1812) 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, traduziu 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

⁵ Trata-se aqui do livro *The Sonata since Beethoven*, que representa a terceira e última parte da *History of the Sonata Idea*.

publicaram 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) (DOWNS, 1992). Estes dados confirmam a ideia de Newman, de que o estilo Biedermeier propiciou estas transformações. A sonata para instrumento solista, longe já de seus primórdios como veículo de expressão para aficionados, tinha se transformado em portentosas obras de concerto para profissionais, próprias para os recitais privados, mas que não condiziam com o gosto manifesto nos concertos públicos. De fato, os concertos públicos da época raramente incluíam sonatas em seus programas: por exemplo, entre 1800 e 1816, apenas meia dúzia de sonatas (para solo o duo) de Beethoven foram apresentadas em concertos públicos (NEWMAN, 1983).

Dentro deste contexto pode-se entender o escasso número de sonatas para guitarra solo compostas em Viena na época de Beethoven e Schubert; praticamente todos os exemplos significativos de sonatas para guitarra ali publicadas apareceram em um lapso de tempo muito curto: os seis anos compreendidos entre 1806 e 1811 (YATES, 2003). Os compositores que publicaram obras para guitarra com o título de Sonata neste período são: Leonhard von Call (1779-1815), Simon Molitor (1766-1848), Wenzeslaus Matiegka (1773-1830)⁶, Anton Diabelli (1781-1856) e Mauro Giuliani (1781-1829).

ΨΨΨ

Em parágrafos anteriores foram esboçadas algumas relações entre músicos na Viena da época, principalmente entre os compositores guitarristas com o círculo dos grandes nomes de Beethoven e Schubert. A este respeito, mencionamos mais uma vez a Diabelli, que como editor de música teve a possibilidade de se relacionar com um grande número de músicos de diversas classes. No capítulo 4, falaremos com maior detalhe das atividades editoriais de Diabelli, mas aqui, resulta oportuno mencionar uma astuta ideia comercial de caráter patriótico, que desenvolveu entre 1820 e 1824. Ele compôs uma simples valsa e solicitou a 50 compositores (praticamente todos os compositores vienenses vivos e importantes compositores não vienenses) escreverem cada um uma variação para publicar em uma antologia chamada *Vaterländischer Künstlerverein*. Beethoven respondeu ao chamado, mas escreveu, ele sozinho, 33 variações, que são consideradas hoje como o maior conjunto de variações de sua época e uma de suas mais importantes criações para o piano. Por esta razão, Diabelli publicou a obra de Beethoven em um volume separado. O outro volume contém as

⁶ Uma aparente exceção, as *Seis Sonatas Progressivas*, Opus 31, de Matiegka, obra publicada em 1817 pelo próprio compositor, provavelmente foi composta dentro do período acima referido (AGOSTINELLI, 1995).

Friedrich August Kanne, Joseph Kerzkowsky, Conradin Kreutzer, Eduard Baron von Lannoy, Maximilian Joseph Leidesdorf, Franz Liszt, Joseph Mayseder, Ignaz Moscheles, Ignaz Franz Edler von Mosel, "Wolfgang Amadeus Mozart fils" (Franz Xaver Wolfgang Mozart), Joseph Panny, Hieronymus Payer, Johann Peter Pixis, Wenzel Plachy, Gottfried Rieger, Philipp Jakob Riotte, Franz Roser (Franz de Paula Roser), Johann Baptist Schenk, Franz Schoberlechner, Franz Schubert, Simon Sechter, "S.R.D" (Arquiduque Rodolfo de Áustria), Maximilian Stadler, Joseph von Szalay (de Szalay), "Wenzel Johann Tomaschek" (Václav Tomášek), Michael Umlauf, "Friedrich Dionysius Weber" (Bedřich Diviš Weber), Franz Weber, Carl Angelus von Winkhler, Franz Weiss, "Johann Nepomuk August Wittasek" (Jan August Vitásek), "Johann Hugo Worzischek" (Jan Václav Voříšek).

Coda: Carl Czerny.

Resulta de interesse percorrer os nomes, vários dos quais não são completamente desconhecidos, e hoje, através da internet, é possível aceder a partituras e gravações de vários deles para ter uma ideia mais completa da música na época em Viena.

1.2 MÚSICA PÚBLICA E PRIVADA, DIVERSAS MANIFESTAÇÕES EM VIENA

Durante todo o século XIX, os visitantes de Viena ficavam deslumbrados pelas numerosas oportunidades que tinham de escutar música e pelo virtuosismo dos intérpretes de qualquer nível, desde cantores da corte até harpistas itinerantes. Inclusive antes da época de Schubert, Viena se mostrava especialmente brilhante entre os centros musicais de Europa, principalmente no reino da música instrumental. Contudo, praticamente qualquer tipo de manifestação musical podia ser escutada na cidade, desde ópera italiana até canções com acompanhamento de guitarra, desde o mais profundamente abstrato e sério quarteto de cordas até artificiosas peças executadas por violinistas que colocavam o instrumento cabeça abaixo. Nas primeiras décadas do século XIX, quando Beethoven e Schubert viviam em Viena, os concertos públicos da forma em que os conhecemos hoje eram ainda uma novidade. Seu número era menor e o formato da programação, muito diferente. A maioria dos concertos públicos de então estavam associados a datas anuais especiais, como dias de festa e celebrações. Havia concertos que comemoravam eventos especiais como aniversários o dia do nome da família real, o aniversário da morte de importantes figuras musicais como Mozart, e

as festividades de abertura de teatros ou novos edifícios. A programação destes concertos durante a temporada regular, a qual começava no outono e continuava até o fim da primavera, era afetada pela observação oficial do calendário litúrgico da igreja católica, a regulamentação governamental e os limitados espaços para concertos da cidade. (HANSON, 1997).

Nesta época, ainda sem sistemas de seguros ou fundos de pensão adequados, o propósito da maioria dos concertos públicos foi o de arrecadar dinheiro. Concertos beneficentes anuais para a sociedade *Tonkünstler* (para viúvas e órfãos de músicos) ou para o *Bürgerspital* (casa para os pobres) foram eventos sociais de gala. Para os virtuosos viajantes e os intérpretes locais, os concertos públicos constituíram uma parte vital de seus ingressos regulares. Para alguns membros das orquestras dos teatros, a permissão para oferecer um concerto anual em benefício próprio estava estipulada em seus contratos. Contudo, não resultava fácil, porque em tais casos, o desafio do músico era atrair a quantidade suficiente de público para compensar os custos do concerto e obter um ganho, e devia para isto, enfrentar diversas dificuldades. Sem a figura moderna do agente de concertos, o próprio intérprete tinha que conseguir a sala, reunir e ensaiar a orquestra, fazer sua própria publicidade e cumprir ainda com as regulamentações da polícia e da censura. Também era necessário levar em consideração o lugar do concerto, o dia e horário, o valor dos ingressos e a oferta musical para conseguir um sucesso financeiro. Talvez seja esta a razão pela qual os concertos de meio-dia foram tão comuns, porquanto evitavam o gasto em velas e aquecimento. Contudo, concertos organizados em restaurantes (lugares comuns para performances nesta época) usualmente eram bastante mais baratos que edifícios da corte. Por outra parte, os teatros possuíam uma melhor acústica, e alguns ofereciam os serviços de suas próprias orquestras por uma porcentagem dos benefícios do concerto. (HANSON, 1997).

A primeira sala oficial de concertos de Viena foi construída em 1831 (foi o logro da sociedade musical *Gesellschaft der Musikfreunde* já mencionada anteriormente em uma citação e que será tratada mais adiante); até então, os melhores lugares para a realização de concertos públicos, foram os dois teatros da corte. O *Burgtheater*, lar do drama alemão, possuía boa acústica, ventilação muito pobre, e uma capacidade para cerca de mil pessoas. Nas cercanias encontrava-se o outro teatro, o *Kärntnertortheater*, especializado em ópera e balé; este tinha a melhor orquestra e aproximadamente a mesma capacidade, com o problema de ser notoriamente quente. Sem embargo, foi aqui que Beethoven estreou sua *Nona Sinfonia* e onde o famoso virtuoso do violino, Niccolò Paganini, apresentou a maioria de seus lucrativos concertos. Estes espaços foram difíceis de conseguir, não obstante, por causa da

ocupada agenda dramática, dos caprichos das políticas dos teatros da corte e pelos seus altos custos. A próxima opção podia ser alugar uma sala grande ou pequena nas salas de baile da corte (*Redoutensäle*). Estas salas possuíam capacidade para acomodar mais de mil pessoas e foram um sítio favorito para os concertos benéficos, mas, as grandes salas tinham problemas acústicos por causa do eco, além de serem difíceis de aquecer e alumbrar. (HANSON, 1997). Podemos vincular algumas atividades dos compositores e guitarristas Mauro Giuliani e Simon Molitor a estas salas. Giuliani parecia ter especial predileção por aquele lugar, pois se apresentou regularmente na sala pequena da *Redoutensäle*; entre outras coisas, ali foi onde em 1808 estreou seu primeiro concerto para guitarra e orquestra, e onde em 1813 interpretou um duo com o pianista Moscheles, composto por ambos (ver figura 2). (HECK, 1995). Simon Molitor escreveu *Doze Minuetos* e *Doze Danças Alemãs* para orquestra, que foram executados em 1804 na grande sala de baile da *Redoutensäle*. Em 1825, na mesma sala, foi organizado um grande baile de máscaras em benefício dos atores retirados onde estas obras foram interpretadas. Novamente deve ser mencionada a *Gesellschaft der Musikfreunde*, que conserva em seus arquivos 44 obras compostas por Molitor. (GORIO, 1984).

Outras possibilidades de salas para concertos incluíam a Aula Magna da Universidade, o *Theater in der Josefstadt*, e o *Theater an der Wien*. A capacidade deste último era de mais de dois mil pessoas, fazendo-o o maior dos teatros suburbanos; ademais, sua orquestra rivalizava com a da corte. (HANSON, 1997).

ΨΨΨ

As sociedades musicais eram outra forma de experiência musical, que buscava a educação e elevação do gosto, e foram fundadas pela classe média alta. A mais importante foi a *Gesellschaft der Musikfreunde*, surgida em 1814, que entre seus logros, conta com a criação de um conservatório em 1817 e com a abertura da sala de concertos em 1831 mencionada anteriormente. Cada ano patrocinavam quatro grandes concertos (usualmente aos domingos pela tarde, nas *Redoutensäle*) os quais apresentavam o talento de seus membros como compositores, regentes e intérpretes. A orquestra da Sociedade possuía cerca de 70 cordas e sopros e um coral de 120 a 140 cantores entre os que atuavam juntos músicos profissionais, estudantes e amadores de talento. Embora os concertos da Sociedade tivessem sido tecnicamente privados, resultavam concertos por subscrição para os quais os amantes da música pagavam uma taxa de associado, pela qual eram aptos a comprar ingressos para as séries de recitais, pois estes não se vendiam à porta do teatro. Embora as características exteriores desta organização se pareçam com aquelas dos concertos públicos, diferem em

vários pontos. Apresentavam-se aberturas e sinfonias completas de Mozart, Cherubini, Spontini e Beethoven. Embora se cantassem árias italianas de Rossini e seus contemporâneos, também ofereciam seções de oratórios, cantatas e hinos escritos por compositores vienenses e músicos da corte. Por último, a Sociedade evitava a programação de obras de superficial conteúdo virtuosístico ou meramente sentimental, buscando conteúdos mais sérios. Em 1818, a Sociedade também ofereceu uma subscrição anual para uma série chamada *Abendunterhaltungen* (concertos das quintas-feiras, pela tarde), que compreendia uns 15 concertos de música de câmara realizados nas habitações da pousada *Zum roten Igl*. Da mesma forma que os salões musicais mantidos em casas particulares, estes concertos comportavam quartetos de corda, solos instrumentais e duetos com acompanhamento de piano, e canções. Schubert foi membro desta Sociedade e várias das suas obras foram interpretadas nestes encontros, principalmente seus Lieder e quartetos vocais. (HANSON, 1997).

ΨΨΨ

Desta forma, temos um esboço da forma em que aconteciam as apresentações públicas e privadas, que pode ser ampliado mais tarde com a descrição das atividades musicais no contexto dos salões. Porém, antes disso, podemos completar esta parte oferecendo alguns detalhes concernentes ao conteúdo musical dos concertos. Quanto à programação, o formato padrão daquele tempo era bem diferente ao que se estabeleceu nos dias de hoje, quando em um concerto de orquestra é frequente ouvir três obras de importantes compositores, geralmente uma abertura, um concerto e uma sinfonia. No início do século XIX, para a confecção de um programa de concerto ainda permanecia a tradição da ‘miscelânea’, que é explicada por Weber (2011, p. 25-26) da seguinte maneira:

A palavra *miscelânea* apareceu por primeira vez em cópias medievais de preces e meditações. Com o advento da imprensa, se converteu em um título habitual de coleções de poesia, em particular, nos *Miscellany Poems* de John Dryden, do ano 1684. O termo tinha a finalidade de informar ao leitor que o livro oferecia múltiplos gêneros e que não estava dirigido a especialistas. Na atualidade, a palavra *miscelânea* provoca uma reação negativa; no século XVIII, em tanto, o termo tinha uma conotação de boas-vindas, lhe dizia ao leitor que a obra poderia satisfazer os gostos de diferentes pessoas ou diversas necessidades de uma pessoa. (Tradução nossa).

De acordo com esta ideia, um concerto na época de Beethoven, ofereceria uma mescla de gêneros, estilos e combinações instrumentais, onde se podiam ouvir números de ópera, concertos, solos instrumentais, alguma canção e um ou dois movimentos de sinfonia. Como

explica Weber (2011, p. 11-12): “Não havia grande diferença entre um interesse sério na música e um interesse ocasional; reuniam-se para escutar um mesmo programa pessoas com necessidades e gostos musicais variados”. A modo de ilustração vejamos dois exemplos de programas, um sinfônico e outro de música de câmara⁷. O primeiro corresponde a um concerto oferecido no *Kärntnertortheater* nos dias 10 e 18 de novembro de 1826, pelo pianista Franz Schoberlechner, para marcar seu retorno de São Petersburgo:

Abertura de <i>Euryanthe</i>	C.M. von Weber
Novo Grande Concerto em Fá# menor.....	Schoberlechner
Ária cantada por Mademoiselle Schnitt	
Variações para piano sobre um tema de <i>La Cenerentola</i> de Rossini.....	Schoberlechner
Polonesa para violino.....	Mayseder
Fantasia livre para piano.....	Schoberlechner

Quadro 1. Programa do concerto de Franz Schoberlechner em novembro de 1826. Fonte: Weber, 2011.

O segundo exemplo é um programa oferecido pela sociedade musical mencionada anteriormente, a *Gesellschaft der Musikfreunde*, da qual Schubert fez parte, e para a qual apresentou algumas obras que foram eventualmente interpretadas, como nesta ocasião, que data do dia 10 novembro de 1825, realizado na pousada *Zum roten Igl*:

Quarteto.....	Mayseder
Variações sobre a <i>Molinara</i>	
Polonaise.....	Mayseder
Dueto de <i>Elisa und Claudio</i>	Mercadante
Potpourri para violoncelo.....	Romberg
Quarteto vocal “ <i>Geist der Liebe</i> ”.....	Schubert
Trio com Coro de <i>Der Freischütz</i>	C.M. Weber

Quadro 2. Programa de concerto oferecido pela *Gesellschaft der Musikfreunde* em 1825. Fonte: Weber, 2011.

⁷ Estes programas e as informações adicionais se encontram em: *Vienna, City of Music* (HANSON, 1997, p.103-106).

As apresentações privadas dos quartetos de Beethoven parecem ter começado em 1795 na residência vienense do príncipe Karl von Lichnowsky⁸. Foi Ignaz Schuppanzigh⁹ (que contava então com vinte anos) quem levou estas reuniões ao âmbito dos concertos públicos em 1804. Schuppanzigh organizou diversas séries de concertos de quartetos até que partiu para Rússia em 1816, e desde seu regresso, em 1823, até sua morte, em 1830. Schuppanzigh seguiu um formato escrito na série de seis concertos que apresentou duas vezes por temporada entre 1823 e 1825. Um terço das peças interpretadas nestes concertos era de compositores diferentes de Haydn, Mozart e Beethoven, geralmente de Spohr e Onslow. No dia 12 de março de 1826, se ofereceu um concerto típico, que incluía um quinteto com piano e quartetos e quintetos de cordas, na pousada onde a *Gesellschaft der Musikfreunde* realizava seus concertos (WEBER, 2011). O programa foi o seguinte:

Quarteto em Dó maior, Opus 76, n° 3.....	Haydn
Quinteto para piano e sopros em Mi bemol maior, Opus 16.....	Beethoven
Quinteto para cordas em Dó menor, KV. 406.....	Mozart

Quadro 3. Programa oferecido em março de 1826 pelo quarteto de Schuppanzigh.

O quarteto de cordas fundado por Schuppanzigh pode ser considerado o primeiro quarteto profissional da história, para o qual sempre pensou sempre em uma exigente programação de música séria. Este violinista foi o dedicatário do quarteto em Lá menor, Opus 29 (1824) de Schubert, que também programou em seus concertos. (HANSON, 1997).

Outros músicos vienenses, sem embargo, combinaram livremente os quartetos com peças de caráter virtuosístico e incluso fragmentos de óperas. Em 1817, por exemplo, o violinista Josef Böhm, que tocava no quarteto de Schuppanzigh, e que se converteu em um destacado maestro, ofereceu concertos públicos na casa de um beneficiador, nos quais dirigiu três quartetos intercalando uma seção de temas de óperas ou um conjunto de variações para violino, acompanhadas pelo resto de seu quarteto. Inclusive Schuppanzigh, nunca faltou de iniciativa, apresentava regularmente concertos pagos orientados ao grande público. Em 1827, ofereceu um rondó de Rodolphe Kreutzer e um conjunto de variações do pianista de moda

⁸ Supostamente nas sextas-feiras, avançada a manhã; a comida se servia às quatro da tarde.

⁹ Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) foi violinista fundador do quarteto Razumovsky, o qual realizou as primeiras audições de vários dos quartetos de Beethoven.

León de Saint-Lubin, junto com uma ária de ópera do destacado Simon Mayr. Depois da sua morte, o número de concertos de quartetos de cordas diminuiu e já não sempre seguiram o formato puro. (WEBER, 2011).

O lugar onde geralmente podia se escutar um quarteto de cordas em Viena era na série *Abendunterhaltungen*, patrocinada pela *Gesellschaft der Musikfreunde*. A maioria dos instrumentistas eram professores e estudantes do conservatório; os concertos recebiam a visita ocasional de virtuosos, como Thalberg e Adolf Henselt na década de 1830. Os programas abriam sempre com um quarteto ou um quinteto, mas Haydn, Mozart ou Beethoven não eram nomes obrigatórios como nas séries de Schuppanzigh. Os programas seguiam estritamente a tradição da miscelânea: ofereciam fragmentos de óperas, solos de caráter virtuoso e canções para solistas o quarteto de vozes masculinas, alternando as peças vocais com as instrumentais. Um programa de 1825 incluía duas obras interessantes para conjunto: o Septeto para quatro sopros e três cordas de Hummel e uma peça para harpa, trompa e violinos de Mayseder, o violinista solista do *Kärntnertheater*, cuja música se tocava em toda Europa. As canções de Schubert, escritas para solista ou quarteto, apareciam com frequência nestes concertos e, de fato, foi neste contexto que sua música adquiriu status canônico, muito antes que suas sinfonias ou obras de câmara alcançassem tal fama. (WEBER, 2011). O programa do concerto acima mencionado, realizado no dia 17 de novembro de 1825 foi o seguinte:

Septeto.....	Hummel
Ária, <i>Donna di Lago</i> (1819).....	Rossini
Variações para guitarra.....	?
Quarteto de vozes masculinas com piano, <i>Der Gondelfahrer</i> , D. 809.....	Schubert
Introdução e rondó para harpa, trompa e violinos.....	Mayseder
Coro de ladrões, com solo, <i>Almazinde</i> (1820).....	J. P. Pixis

Quadro 4. Programa de 1825 da série *Abendunterhaltungen*. Fonte: Weber, 2011.

A ária de Rossini contribui com o elemento italiano do programa, e os outros nomes podem ser encontrados na lista dos compositores que escreveram variações para a publicação de Diabelli.

Outro espaço onde a música florescia era nos salões vienenses. Os concertos ali realizados, por família e amigos, superavam em número àqueles dados em salas públicas durante a década de 1820. Desde a nobreza até a classe média, as crianças de ambos os sexos começavam suas lições de música aos quatro ou cinco anos de idade como parte de sua educação normal. Muitos se tornavam proficientes, incluso destacados músicos que podiam executar obras difíceis ou prover acompanhamento para outros. Devido a que as mulheres, por causa de tabus sociais, dificilmente podiam exercer a música como profissionais e que dos homens de certa posição se esperava que seguissem a carreira de seus pais, alguns dos melhores músicos de Viena podem muito bem ter sido amadores que tocavam apenas nos salões. Para a classe média, o piano no salão foi um símbolo de boas maneiras tanto quanto um ponto importante do entretenimento familiar. Nestes salões não era a música a única atividade, sendo que também se cultivava a leitura de prosa e poesia, os jogos, a dança e a conversação polida. Schubert participava deste tipo de atividades, em reuniões que se deram em denominar *Schubertiadas*, por ser sua música o centro mais importante delas. Foi nesse contexto que o compositor apresentou suas mais recentes canções e música para piano a quatro mãos, mas não assim as obras de caráter mais sério, como suas sonatas para piano e a música de câmara. Outros salões ajudaram a reviver o interesse na música antiga. O nome de Simon Molitor aparece novamente aqui, que utilizava sua residência para se dedicar à sua paixão pela música antiga. Ele e os membros da capela da corte apresentavam bimestralmente performances de música instrumental dos séculos XVI e XVII na sua casa, de 1832 até sua morte em 1848. (HANSON, 1997). Podemos comprovar esse interesse pelas manifestações musicais do passado através do longo prefácio para sua *Grande Sonate* para guitarra opus 7 (1806), que discorre sobre a história de antigos instrumentos de cordas dedilhadas.

Podem ser mencionadas ainda outras facetas da vida musical da cidade, como são a música na vida religiosa, a música militar e a popular, cuja presença exerceu também sua influência. O que mostra o nível da música sacra é a Capela da Corte, que empregava os melhores músicos e compositores do império. Ainda menino, Franz Schubert formou parte do coral de crianças da capela. Os domingos pela manhã, às onze em ponto, na pequena capela junto ao palácio imperial, interpretavam sinfonias e missas completamente orquestradas, escritas pelos seus próprios maestros de coro e os compositores austríacos, tais como Joseph e Michael Haydn, Mozart, Salieri, Eybler, Preindl e Seyfried. Salieri estava à frente dos estabelecimentos musicais de Viena, sendo ele quem recomendou a Schubert para o coro imperial. Mais tarde, foi também professor deste. As grandes missas com orquestra eram

apresentadas na catedral de St. Stephen, também nos domingos às onze. (HANSON, 1997). Existiam muitas outras igrejas em Viena e Matiegka trabalhou em duas delas. Em 1817 entrou ao serviço da igreja de St. Leopold como mestre de coro e, em 1820, com o mesmo cargo, na igreja de St. Joseph na Leopoldstadt; com estes empregos, sua atividade como compositor se centrou na música sacra, tendo deixado de produzir obras para guitarra justamente em 1817, o ano de sua primeira nomeação. Por problemas de saúde, se afastou de seu cargo em 1826 e nada se sabe dele até sua morte, quatro anos mais tarde, em uma precária condição pecuniária. Justamente de 1826 data a biografia que escreveu Wilhelm Klingenbrunner para os arquivos da *Gesellschaft der Musikfreunde*. (GORIO, 1985a). Matiegka escreveu várias peças sacras a partir do momento em que teve seu trabalho relacionado à igreja, e entre sua produção se contam algumas árias, motetes, ofertórios e missas. Há apenas uma referência a uma destas missas, compostas para a igreja de St. Leopold e louvada pela revista *Wiener Zeitung*, em 1817 (ano I, p. 252) (ZUTH apud GORIO, 1985a, p. 34).

Diabelli também teve uma relação ainda mais estreita com a música religiosa. Com oito anos, ingressou no mosteiro beneditino de *Michaelbeuern* como cantor do coral de crianças. Provavelmente foi aqui que Diabelli conheceu a Michael Haydn, de quem seria aluno mais tarde. A escola do mosteiro servia como estudos de preparação para a capela da corte de Salzburgo, onde Diabelli foi mais tarde. Em 1802, o músico se dirigiu a Viena, onde se desempenhou como professor de piano e guitarra, além de compositor. Anos mais tarde formaria sua própria companhia editorial que ganharia grande prestígio na cidade. Ele também foi membro da *Gesellschaft der Musikfreunde* a partir de 1830. Em 1846, Diabelli teve a honra de receber o título de *Hofmusikalien-Händler*, em cujo certificado, entre outras coisas, se reconhece seu labor no campo da música sacra. Ele escreveu 98 obras para a igreja. Excetuando as seis missas, opus 1, publicadas em 1799, sua música religiosa foi publicada depois de 1817 quando ele teve sua própria empresa, de fato, sua primeira licença para impressão foi para publicar sua própria música, enquanto que esta tivesse sido publicada anteriormente por outros editores. Portanto, os primeiros opus por ele mesmo impressos, de 107-113, foram missas. Outro grupo de música sacra, opus 133-137, foi publicado logo depois de ter estabelecido sua firma *Diabelli und Comp.* em 1824. (SAVIJOKI, 2004). Diabelli escreveu música religiosa durante toda sua vida, e seu objetivo, segundo suas próprias palavras, foi: “evocar verdadeira reverência e elevação espiritual através de obras de fácil execução e melodias compreensíveis.” (KANTNER apud SAVIJOKI, 2004, p. 289). De maneira que muitas das suas missas, como por exemplo, sua *Pastoralmesse* (missa pastoral)

opus 147, encarnam o espírito de expressão simples e direta do período Biedermeier. Por último, e em relação a todo isto, citamos a descrição que Kantner (apud SAVIJOKI, 2004, p. 293) da única imagem conservada de Diabelli, uma litografia realizada por Josef Kriehuber em 1841 (figura 7). Kantner escreve:

Sua vestimenta estilo Biedermeier está de acordo com a natureza que revelam seus rasgos extraordinariamente semelhantes à realidade, [...] sua mão direita segura a V. Missa Solemnis, que em aquele tempo era a mais representativa das suas obras. Sobre a mesa descansa a popular Guia de música para piano para os jovens, a qual representava sua aproximação à pedagogia do piano.



Figura 7. Diabelli, litografia de Josef Kriehuber (1841).

Fonte: <http://global.britannica.com/EBchecked/media/136618/Anton-Diabelli-lithograph-by-Josef-Kriehuber-1841>

A música militar ocupava também um lugar importante em Viena, com bandas conformadas por uns trinta músicos uniformados bem treinados, que podiam tocar música difícil. Seu dever principal era prover música para os desfiles e revista dos regimentos, mas

também podiam tomar parte nas cerimônias da cidade, como as procissões do Corpus Christi, a celebração do aniversário do imperador e a recepção formal de dignitários estrangeiros. As bandas também tocavam todas as tardes à uma em ponto para a troca de guarda. Os diretores das bandas não necessariamente tinham que ser militares, e em várias ocasiões, estes cargos foram ocupados por músicos de primeira linha, como Johann Strauss I e Josef Lanner. A popularidade das marchas militares era tal que se introduziram também no repertório pianístico dos salões. (HANSON, 1997). Schubert escreveu várias coleções de marchas e deixou um dos exemplos mais notáveis na primeira das Três Marchas Militares (*Drei Militärmärsche*) do opus 51 para piano a quatro mãos (compostas c. 1822 e publicadas por Diabelli em 1826). No começo do século XIX, a presença de militares em todo lugar era muito comum, desde que, como vimos, Viena viveu com a sombra da invasão e ocupação por parte dos franceses. Talvez por esta razão encontramos um apelo à música militar até em obras para guitarra da época. Molitor escreveu uma marcha como movimento inicial para sua terceira sonata, opus 12, e uma como segundo movimento para sua quarta sonata, opus 15 (ambas datam de c. 1808). Giuliani também utiliza elementos da fanfarra militar na sua sonata opus 15 de 1808, mas, de forma explícita, encontramos um *Rondó Militare*, como movimento final de seu *Gran Duetto Concertante*, opus 52, de 1814 (figura 8).



Figura 8. Giuliani, compassos iniciais do *Rondó Militare*, terceiro movimento do *Gran Duetto Concertante* para flauta e guitarra, opus 52.

A música popular vienense, que rapidamente se tornou clássica, foi lançada desde os brilhantes salões de baile da cidade, as tavernas, e os concorridos parques e passeios. Originalmente veículos para o entretenimento das classes baixas, estes lugares produziram danças e canções tão distintivas e irresistíveis que pela metade do século XIX elas foram recebidas por toda Europa como “arte”. Já se mencionaram os nomes de Strauss e Lanner como diretores de bandas militares, mas, foi como diretores de orquestras de baile e compositores de valsas, *Ländler*, polcas e marchas que começaram a brilhar nos anos vinte alcançando uma fama imperecedoura. (HANSON, 1997). Schubert foi um assíduo compositor de valsas e *Ländler*, e também encontramos esses gêneros tão populares na época em

numerosas publicações para guitarra, nos trabalhos de Giuliani, Molitor e Matiegka. Como exemplo, veja-se o frontispício do opus 23 de Giuliani, que consiste em 12 *Ländler* publicados em 1810 (figura 9).

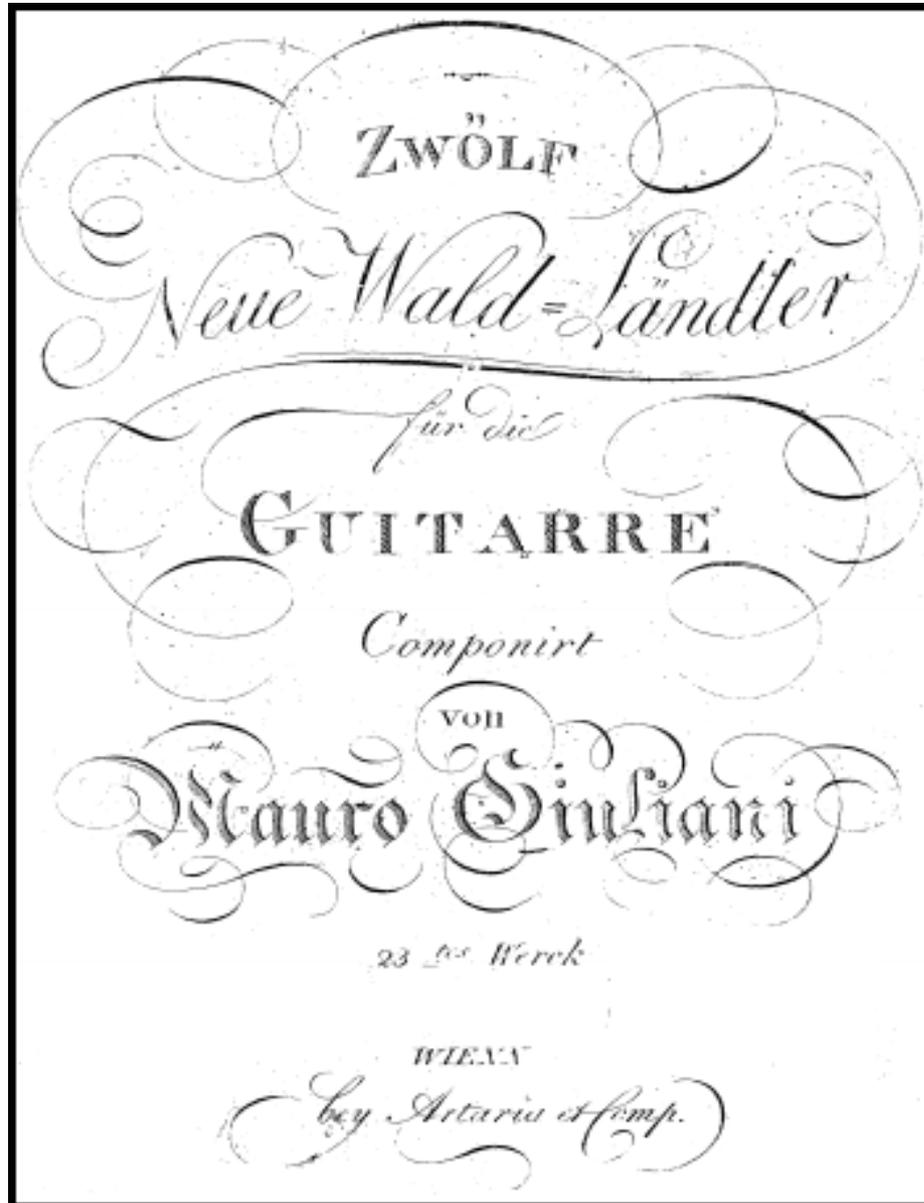


Figura 9. Giuliani, 12 Ländler para guitarra opus 23 (1810).
 Fonte: <http://biblioteket.statensmusikverk.se/ebibliotek/boije/indexeng.htm>

As numerosas repetições de nomes e lugares foram realizadas -ainda sob o risco de resultarem tediosas- com o objetivo de deixar o mais claro possível a ideia da interação entre estes nomes, que viveram e atuaram em Viena nas primeiras décadas do século XIX, podendo acercar-se desta forma, a uma visão diferente de uma mesma história.

CAPITULO II

A SONATA, GÊNERO E FORMA NO COMEÇO DO SÉCULO XIX

2.1 A SONATA NO ÂMBITO PRIVADO E A SONATA DE CONCERTO

2.2 A SONATA PARA INSTRUMENTO SOLISTA

2.3 A SINFONIA E A ABERTURA

2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO PASSADO E DO PRESENTE SOBRE AS FORMAS DE SONATA

2.1 A SONATA NO ÂMBITO PRIVADO E A SONATA DE CONCERTO

A relação da sonata com as esferas musicais públicas e privadas é explicada por Rosen (1994, p. 21) quando escreve que “A época na qual as formas de sonata foram criadas, conheceu mudanças rápidas e revolucionárias no lugar que ocupava a música dentro da sociedade. O desenvolvimento das formas de sonata viu-se acompanhado pelo crescente estabelecimento dos concertos públicos.”¹ Mas adiante, Rosen explica como esta forma criou um nexo entre os âmbitos público e privado:

Para o concerto público de música instrumental pura, sobretudo de música sinfônica, se necessitavam veículos próprios e adequados, e foram proporcionados pelas formas de sonata. [...] As formas de sonata mostraram também um lado privado, sobretudo na música de câmara e na sonata para solista. Sentimos-nos tentados agora a sublinhar a diferença existente entre as formas musicais da esfera privada e da pública a finais do século XVIII; porém, são ainda mais notáveis as semelhanças existentes entre elas, por não falar da influência e intercâmbio que havia entre uma esfera e a outra. [...] As formas privadas servem basicamente à mesma classe social que a sinfonia, embora a audiência tenha se convertido agora em intérprete. (1994, p. 22-23).

A sonata resultou ser por um longo período, um meio ideal para que um compositor novo se desse a conhecer ao público. Um crítico que estava resenhando as três sonatas Opus 6 de Wölfl², escreveu em 1799: “Boas sonatas para piano são escritas hoje menos frequentemente que antes, quando a tendência de qualquer músico que quisesse reconhecimento público como compositor ativo era a de iniciar sua carreira com obras para piano, especialmente sonatas [...]” (NEWMAN, 1983, p. 47). As primeiras sonatas

¹ Tradução minha da edição em espanhol.

² Joseph Wölfl (1773-1812), pianista e compositor austríaco.

publicadas de muitos dos compositores do período clássico eram impressas de seu próprio pecúlio, uma necessidade que foi crescendo com a gradual emancipação da quase total dependência da igreja ou da corte como fonte de ingressos e seguridade. (NEWMAN, 1983). Beethoven quis causar uma forte impressão nos círculos musicais vienenses, e reservou suas sonatas para piano para o opus 2, publicando como opus 1, um conjunto mais imponente: três trios para piano, violino e violoncelo, com o qual pretendia dar tanto brilho a seu labor como compositor quanto à de pianista virtuoso; uma tradição que podemos comprovar pelo menos até Brahms, cujo primeiro opus é uma sonata para piano. Contudo, no período clássico, o compositor devia buscar um equilíbrio entre as demandas técnicas e as musicais, porquanto o gênero da sonata tinha uma finalidade iminente prática em proporcionar material de diversão doméstica para os aficionados e, particularmente, para a aficionada, como demonstram as numerosas dedicatórias dirigidas para as damas nos frontispícios de publicações das últimas décadas do século XVIII. Newman (1983), explica que os compositores profissionais tiveram cuidado de publicar numerosas sonatas fáceis de tocar, para conseguir assim um meio seguro de atrair aos amadores e diletantes³. Claro está que isto não implica que não compuseram também sonatas para concerto, que eles mesmos interpretavam, mas, com os gostos cambiantes a começos do século XIX, a exibição por meio da sonata veio a se trocar pela exibição através de gêneros menos demandantes para o público, como as fantasias e variações sobre temas de ópera. Já se mostrou no capítulo anterior, como a quantidade de sonatas para piano produzidas na geração de Haydn, Clementi e Mozart diminuiu notavelmente na seguinte (com a exceção de Beethoven e Schubert), e ainda o fazia mais nas épocas posteriores; Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt e Brahms, entre muitos outros, escreveram grandes quantidades de música para piano, mas muito poucas sonatas, em parte, porque consideravam que o legado de Beethoven era já insuperável.

Outro ponto a considerar é que dentro de uma abundante produção de sonatas dos compositores do período clássico, muitas possuíam objetivos pedagógicos, como pode ser comprovado facilmente por várias obras de Clementi, por exemplo; de maneira que podemos diferenciar duas classes de sonatas: aquelas pensadas principalmente para publicação (que podem ser para a recriação do aficionado ou para fins pedagógicos) e aquelas concebidas para o próprio uso do compositor, o que não impedia, claro está, que fossem publicadas.

³ Referindo-se a estes últimos, Newman ainda proclama um importante ponto a ter em conta, e se refere ao compositor diletante, que foi um indivíduo de uma classe social superior, maiores meios econômicos e maior cultura que o compositor profissional médio; mas suas sonatas são, segundo Newman, deficientes em habilidade profissional, compensadas às vezes pela involuntária originalidade própria da atividade de passatempo.

Certamente o piano foi ganhando cada vez maior proeminência ao longo do século XVIII, sobretudo na segunda metade deste, equiparando e logo sobrepassando àquela que havia tido o violino durante o período barroco. Exemplo disto é a transformação que sofreu a forma de pensar uma composição para os mesmos três instrumentos: violino, violoncelo e teclado. Durante o barroco, a sonata para violino e baixo contínuo teve um caráter bastante hegemônico na música de câmara, e neste gênero, os títulos podiam rezar algo como isto: “*Sonata para Violino Solo e Violone*”, entendendo-se que a obra era para violino e baixo contínuo, conformado geralmente por um violoncelo e um cravo ou órgão. Já antes de chegar à metade do século, estava ganhando importância um gênero diferente: a sonata para teclado com acompanhamento de violino e violoncelo, na qual, como se a história tivesse um fino senso de compensação, o teclado era o completo protagonista, deixando às cordas a tarefa de secundá-lo, com um papel tão modesto, que poderiam ser prescindidos. Uma síntese entre ambos extremos seria alcançada realmente com os trios de Beethoven e Schubert, que configuraram um gênero de importância tal que quase se equipara à do quarteto de cordas. Porém, antes disto, a sonata em trio ou em duo, com o piano como centro, representava uma espécie de extensão da sonata para piano solo, e permanecia como música de caráter doméstico. Em algumas ocasiões, o compositor escrevia uma sonata pensando no brilho de um concerto público, como foi o caso da famosa *Sonata a Kreutzer*, opus 47, para violino e piano, de Beethoven, que escreveu na partitura: *Sonata escrita em estilo muito concertante, quase como um concerto*.

Esta tradição de música de câmara doméstica encaixaria muito bem com as possibilidades da guitarra, porque, como se mostrará no decorrer da dissertação, pelas dificuldades técnicas próprias do instrumento, a escrita de uma sonata solo resulta de uma exigência que estava além das capacidades da maioria dos aficionados. Portanto, duos ou trios, nos quais a guitarra tem um papel de acompanhamento, eram gêneros que mais facilmente podiam satisfazer às necessidades de música doméstica.

2.2 A SONATA PARA INSTRUMENTO SOLISTA

À hora de escolher um instrumento solista para a composição de uma sonata no período clássico, o compositor não tinha muitas opções. É praticamente desnecessário dizer que o piano reinava neste terreno como amo absoluto; as outras possibilidades de instrumentos harmônicos recaíam no órgão, na harpa e na guitarra. O órgão estava

circunscrito à igreja, e portanto, o tipo de repertório estava condicionado à mesma. Incluso, quando nos frontispícios de algumas sonatas para piano do século XVIII o compositor anuncia que a obra pode ser tocada tanto no cravo ou piano, quanto no órgão, isto responde, antes bem, ao desejo de alcançar o maior mercado possível para a venda das partituras, porquanto que o estilo de uma grande maioria delas se ajusta claramente às texturas mais próprias do cravo ou do piano que à do órgão.

Um pequeno número de compositores, tais como Hochbrucker e Krumpholtz em Paris, ou Webbe “the Younger” em Londres, deixaram sonatas para harpa. Em outras sonatas a harpa é designada como uma alternativa para o cravo ou o piano. (NEWMAN, 1983).

Mais numerosas são as sonatas para guitarra que, além das compostas em Viena – analisadas neste trabalho – conta com vários compositores, que publicaram suas obras na Itália, Alemanha e França⁴, com uma quantidade considerável neste último país. De fato, as últimas sonatas para guitarra compostas no século XIX foram os opus 22 e 25 de Fernando Sor, a última das quais apareceu publicada em Paris em 1827; são extensas obras em quatro movimentos e com uma duração que média os 25 minutos. Haveria que esperar quase cem anos até a composição da próxima sonata para guitarra⁵.

Como foi mencionado no capítulo anterior, as sonatas para guitarra compostas e publicadas em Viena apareceram dentro de um espaço de tempo muito restringido, de 1806 a 1811, contando com a produção de Molitor, Matiegka, Diabelli e Giuliani, que totalizam 20 obras no gênero. Não contabilizamos aqui as três sonatas do opus 22 de von Call, que, embora publicadas com esse nome, não possuem movimentos com formas de sonata; neste último grupo entram também as *Trois Sonates brillantes* opus 96 de Mauro Giuliani.

A ambiguidade de nomenclaturas era corrente na época, razão pela qual devemos considerar três tipos de situação relacionados com as sonatas: 1) as sonatas propriamente ditas, ou seja, aquelas que além do título, respondem também à estrutura e a forma; 2) aquelas que se intitulam sonata, mas não possuem movimentos nessa forma; 3) outros tipos de obra que se utilizem das formas de sonata para configurar um ou mais movimentos de uma obra. Esta dissertação versará principalmente sobre o primeiro tipo, onde a intenção corresponde à realização. O segundo tipo é mencionado porque o título reclama a atenção para considerar a composição. O terceiro resulta mais difícil, porque uma infinidade de gêneros pode responder a estes pressupostos, embora aqui podemos inferir que nestes casos, a intenção é secundária,

⁴ Estas sonatas serão comentadas no capítulo 4.

⁵ Trata-se da *Sonata Mexicana* (c. 1923) composta por Manuel Ponce (1882-1948), e é de destacar que também resulta a primeira sonata para guitarra escrita por um compositor que não tocava o instrumento.

porque se objetivo do compositor é escrever uma sonata, dificilmente irá nomeá-la de outra forma; quando utiliza uma forma sonata numa obra que não leva esse título geralmente é porque a estrutura total da composição tem outros fins. Tal é o caso das aberturas para guitarra, por exemplo, como se verá na próxima seção, onde a forma sonata serve para desenhar um movimento cujo conteúdo alude a outros gêneros, no caso, a abertura orquestral. Da mesma forma, um movimento de sonata utilizado numa serenata, se exime do tipo de desenvolvimento que pode se esperar numa sonata de concerto.

2.3 A SINFONIA E A ABERTURA

Estes gêneros devem ser mencionados aqui porque também tiveram influência na configuração de algumas sonatas escritas para guitarra, tanto na concepção da obra como um todo quanto na composição de algum movimento em particular, principalmente o primeiro. Durante o período barroco, estes termos –sinfonia e abertura– se utilizavam praticamente como sinônimos, indicando a introdução de uma obra com vários números ou movimentos, como podia ser uma cantata ou uma suíte. Bach utiliza o termo Sinfonia como introdução para sua Partita para cravo n° 2 em dó menor, BWV 826, e o termo Abertura como introdução para a Partita n° 4 em Ré maior, BWV 828. Embora pouco mais tarde os compositores configurassem suas sinfonias e aberturas com os princípios das formas de sonata e as dividissem em gêneros e usos diferentes, estes termos podiam ser intercambiáveis. Encontraremos sinfonias como movimentos introdutórios para uma ópera ou balé, mas também cumpriram a função de iniciar um grande concerto, de forma que encontramos que as *Sinfonias Londres* de Haydn, na década de 1790 eram chamadas de aberturas em alguns programas (RATNER, 1980). Não é lugar aqui para fazer um exaustivo exame destes gêneros, mas baste recordar dois tipos básicos de abertura no período clássico: aquelas de procedência italiana, divididas em três movimentos sem pausas entre eles, segundo o esquema rápido-lento-rápido⁶, como encontramos, por exemplo, na abertura da ópera *Lucio Silla* de Mozart, e aquelas em um movimento, com ou sem introdução lenta, que se fixariam mais tarde como modelo para a abertura de concerto.

⁶ Este esquema em três movimentos, dissociado da ópera podia ser utilizado como uma sinfonia. E para demonstrar aquele intercâmbio mencionado antes, também temos o caso contrário, uma sinfonia utilizada mais tarde como abertura. É o caso da sinfonia n° 32 K. 318 de Mozart, escrita em 1779 e que em 1785 utilizou como uma abertura para a performance vienense da ópera *La villanella rapita* de Francesco Bianchi.

Uma característica frequente nas aberturas de um movimento é a forma sonata sem desenvolvimento, bastante utilizada por Mozart, como por exemplo, em *As bodas de Fígaro*. No desenho geral, a exposição deste tipo de sonata é o mesmo que o da forma regular, porém, à diferença dela, a exposição nunca é repetida, e isto se deve pelo menos a duas razões: uma repetição poderia criar a expectativa por uma seção contrastante de desenvolvimento; a imediata reaparição da recapitulação seguindo a uma exposição repetida poderia criar uma redundância ao aparecer três vezes o mesmo tipo de conteúdo musical. (CAPLIN, 1998). A forma sonata sem desenvolvimento é frequentemente encontrada nos movimentos lentos. Exemplos desta forma em tempos rápidos são encontrados na obra de Mozart supracitada e na maioria das aberturas de Rossini (HEPOKOSKI, 2006). Portanto, um allegro de sonata baseado neste desenho é um indício de divisão de gêneros, porque se encontrará nas aberturas, mas não nas sinfonias. Contudo, existe um exemplo curioso de uma obra para guitarra do século XIX que sintetiza estas ambiguidades de gênero: “*El Déluge*” *Sonate Sentimentale* opus 15 de Filippo Gragnani (1768-1820)⁷. Trata-se de uma obra programática em vários movimentos, em que o primeiro é uma forma de sonata com as características da abertura citada antes, porém, o movimento está intitulado *Sinfonia*, e a obra como um todo *Sonata*. Isto não é meramente anedótico desde que encontraremos inclusive no século XIX, um uso bastante livre dos termos musicais, muitas vezes raiando na ambiguidade, muitas vezes devido ao anacronismo da sua utilização, razão pela qual uma cuidadosa análise se torna necessária para tentar estabelecer as diferenças entre intenção, realização e resultados.

Diabelli e Giuliani escreveram, cada um, uma abertura para guitarra solo (os frontispícios destas obras se mostram na figura 1), que consiste em um movimento de sonata com uma introdução lenta altamente dramática e uma importante seção de desenvolvimento. A obra de Diabelli data de c. 1807, portanto, do mesmo ano em que foram publicadas suas três sonatas opus 29. Possivelmente anterior, a abertura teria sido um modo de explorar os recursos da forma antes das exigências das sonatas em vários movimentos. Contudo, Diabelli procura dar um caráter orquestral à peça através de reminiscências como o uso das oitavas nas fanfarras de trompas e trompetes, e os acordes *tutti* que entrecortam drasticamente o que poderiam ser as intervenções em arpejos de instrumentos de sopro solistas (figura 2).

⁷ Publicada em Paris tardiamente, em 1825.



Figura 1. Aberturas para guitarra de Diabelli (c. 1807) e Giuliani (1814).

Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>

Uma possibilidade de orquestração

acordes tutti

Fanfara de trompetes e trompas

clarinete

flauta

tutti

Figura 2. Diabelli, reminiscências de tutti orquestral na abertura opus 26.

É interessante destacar que nesta abertura de Diabelli, a introdução lenta se encontra na tonalidade de Fá maior, enquanto que o *allegro* de sonata está composto na tonalidade principal de Ré maior. Pelo demais, o estilo remete diretamente a Mozart (figura 3).



Figura 3. Tema de estilo mozartiano no início da abertura opus 26 de Diabelli.

A *Grande Overture* de Giuliani (1814) é uma das obras mais conhecidas do autor e, embora composta em seu período vienense, o estilo é completamente italiano, uma verdadeira abertura no estilo de Rossini, como demonstra, por exemplo, o segundo tema, de claro corte operístico (figura 4). Por outra parte, Giuliani também se propôs a criar uma obra com texturas que remetesse claramente ao estilo orquestral, como pode ser apreciado nos dois exemplos ilustrados pela figura 5.

Figura 4. Estilo italiano na transição e início do segundo tema na *Grande Overture* de Giuliani.

As aberturas de Diabelli e Giuliani foram compostas segundo os princípios da forma de sonata, mas claramente tentaram diferenciar o estilo e as texturas próprias do gênero orquestral, daquelas que utilizaram nas sonatas, apesar (ou, antes bem, por causa de) de empregar o mesmo meio instrumental: apenas uma guitarra. É mais comum encontrar obras

deste gênero escritas para duas guitarras, que geralmente são arranjos de aberturas orquestrais de óperas famosas na época; Carulli e de Fossa, além dos próprios Giuliani e Diabelli, publicaram vários exemplos deste tipo.

Figura 5. Reminiscências orquestrais na Grande Overture de Giuliani.

O gênero orquestral da sinfonia teve influência mais direta em algumas das sonatas para guitarra do grupo vienense. A primeira sonata de Molitor, a *Grosse Sonate* opus 7 (1806) possui quatro movimentos precedidos de uma introdução lenta, um modelo que remete claramente a Haydn. É surpreendente o fato de que até aquela data, não encontramos este tipo de “estrutura sinfônica” em nenhuma sonata para piano de Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, Hummel ou o próprio Beethoven. As características emprestadas da sinfonia não se referem tanto à imitação de tipos de orquestração senão antes bem à estrutura: uma obra em quatro movimentos, onde o primeiro está em forma sonata, o segundo é um andamento lento, o terceiro um menuetto (ou scherzo) e o finale um rondó ou outra forma de sonata. Talvez a semelhança mais notável se encontre no menuetto, que em Viena se desenvolveu com características próprias no gênero sinfônico e que foi adotado em menuettos de sonatas de Diabelli e Molitor (como se verá no capítulo das análises), os únicos que escreveram sonatas para guitarra em quatro movimentos do grupo vienense⁸. Porém, Matiegka fez alusão direta ao gênero sinfonia em uma das *24 Pieces progressives* do opus 20, que intitula *Allegro em forme d’une Symphonie*⁹ (figura 6).

⁸ Fernando Sor escreveu menuettos para suas sonatas opus 22 e 25 que, orquestrados, poderiam passar facilmente por menuettos de sinfonias de Haydn.

⁹ Como se verá no capítulo V, esta obra figura no *incipit* das quatro grandes sonatas que se encontra no frontispício das duas primeiras, que, aliás, são as únicas que chegaram até nossos dias.



Figura 6. Matiegka, *Allegro en forme d'une Symphonie*, n° 21 das 24 peças progressivas do Opus 20.

O gênero concerto não pode deixar de ser mencionado, sem embargo, teve uma influência maior sobre as sonatas publicadas em Paris que naquelas compostas em Viena. Encontraremos algumas características estruturais dos rondós dos concertos n° 3, 4 e 5 para violino de Mozart, por exemplo, no rondó final da sonata opus 15 de Giuliani e no rondó da sonata opus 12 de Molitor; contudo, é importante ter em conta que esse uso em obras instrumentais provém da ópera, precisamente das árias com seções centrais contrastantes. Mas, enquanto a rasgos melódicos e harmônicos típicos, é possível observar a influência do estilo de concerto em algumas obras de Carulli, como por exemplo, na *Grande Sonata* Opus 16, publicada em Paris c. 1811, onde o acúmulo de tensão é alcançado através de escalas, arpejos e um trinado mantido enquanto se tocam os baixos (figura 7). Passagens semelhantes, com um apelo ainda maior ao virtuosismo, podemos encontrar na *Grande Sonate* para guitarra de Paganini, onde, além dos arpejos e das velozes escalas em terças, décimas, oitavas e harmônicos que exploram os limites agudos do instrumento provém da escrita violinística própria de um virtuoso (figura 8).



Figura 7. Carulli, *Grande Sonata* Opus 16, passagem cadencial no primeiro movimento.



Figura 8. Paganini, passagens virtuosísticas derivadas do estilo de concerto na *Grande Sonata* para guitarra.

2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO PASSADO E DO PRESENTE SOBRE AS FORMAS DE SONATA

SURGIMENTO DO TERMO SONATA

A palavra *sonata* é um dos termos mais utilizados na história da música e, por conseguinte, um dos mais amplamente discutidos. Isto se deve a que o termo foi aplicado durante o transcurso dos séculos para nomear uma grande quantidade de obras, de gêneros, estilos e formas diferentes. A primeira grande distinção que devemos fazer é no uso da palavra *sonata* para designar uma composição como um todo, ou seja, os diversos movimentos que conformam uma obra, ou para se referir a uma maneira de organizar um movimento, conhecida como *forma sonata*. Como veremos, existiu um alto grau de ambiguidade na utilização do termo em ambas as acepções até bem entrado o século XIX, ambiguidade que se deve aos usos e práticas dos próprios compositores.

Em primeira instância, a palavra *sonata* (do italiano *sonare*) surgiu para diferenciar-se do termo *cantata* (do italiano *cantare*), de maneira que estabelecia uma divisão entre música instrumental e música para cantar. Apesar disto, é possível encontrar algumas ambiguidades, como aquelas *sonatas* de G. Gabrieli, Monteverdi e Kindermann que utilizaram vozes; contudo, estas devem ser consideradas exceções dentro das principais tendências históricas (NEWMAN, 1972a). A primeira utilização da palavra *sonata* para significar não meramente uma performance instrumental senão uma peça escrita exclusivamente para instrumentos é encontrada em 1535, para distinguir algumas das danças na tablatura de vihuela do livro *El Maestro*, do espanhol Luis Milan. A primeira aparição de ‘Sonata’ como título se deu em

1561, no primeiro livro da *Intabolatura di liuto* do alaudista italiano Giacomo Gorzanis. Esta “*Sonata per Liuto*” consiste em um “Pass’e mezo” binário em compasso de quatro tempos, seguido por sua livre elaboração como um “Padoano” em compasso de 6/8. Com este exemplo começa uma crescente literatura de sonatas italianas para alaúde. Contudo, estes primeiros usos do termo não representam outra coisa que um significado genérico de “peça para tocar” (NEWMAN, 1972a). A origem e crescimento da sonata barroca foi um fenômeno inseparável do surgimento de música instrumental independente do período barroco; gradualmente a sonata foi se identificando mais particularmente com a música de câmara. Sem embargo, apesar dos termos irem se definindo mais claramente, com um perfil diferenciado, algumas associações entre estes continuaram a criar ambiguidades, como por exemplo, o intercâmbio de termos entre ‘sinfonia’ e ‘sonata’, e ‘concerto’ e ‘sonata’ ao redor de 1700 (NEWMAN, 1972a). Temos visto exemplos disto incluso no século XIX, com as obras de Gagnani e Matiegka comentadas na seção anterior. Esta possibilidade de amplos e diversos significados da palavra sonata deve ser tida em consideração também no período histórico estudado neste trabalho, onde encontraremos diversas concepções de forma e estrutura que levam indistintamente o título de sonata; podendo chegar tão longe como nas *Variações em Fá menor* para piano de Haydn de 1793, em cujo autógrafo adicionou o título de *Sonata, Un piccolo Divertimento*.

BINÁRIA OU TERNÁRIA?

Maiores discussões suscitaram as possibilidades da sonata enquanto princípio formal: a chamada *forma sonata*. Esta forma, sem origens claramente determinados, foi ganhando proeminência depois de 1750 se constituindo na base da maioria dos primeiros movimentos de quase todos os gêneros de música de câmara e sinfônica, assim como no desenho de muitos movimentos lentos e *finales*, e até nas árias de ópera. A principal discussão acerca da forma sonata gira em torno da sua divisão estrutural, se binária ou ternária. Segundo Ratner (1980) a maioria dos analistas da forma sonata tomou o conteúdo temático como parâmetro principal; isto foi explicado como sendo constituído por dois temas básicos que são expostos, desenvolvidos e recapitulados, do que resulta uma forma em três partes ou ternária. Por outra parte, os teóricos do período clássico explicaram a forma de um movimento como um plano harmônico, com duas grandes fases de ação, o movimento da tônica à dominante (ou à relativa maior no caso de tônica menor) e o movimento de retorno à tônica, o que resulta numa forma em duas partes ou binária.

Ratner (1980) afirma que todos os teóricos clássicos descreveram a forma como binária, embora reconhecessem que a segunda parte se dividia em duas seções. A divisão ternária, assim como a primeira utilização do termo forma sonata, foi apadrinhada por Adolph Bernhard Marx na década de 1840. Suas ideias foram decisivas no estabelecimento da visão da forma sonata como eminentemente temática e a controvérsia entre a divisão binária e ternária continuou. Enquanto a maioria dos teóricos adotou esta última, Donald Francis Tovey, no século XX, defendeu a primeira. Ele escolhe um meio prático de demonstração, fazendo a seguinte pergunta: “as melodias binárias repetem as duas seções, acaso uma melodia ternária repete suas três seções?” E incitando ao leitor a fazer um teste com o tema tipicamente ternário do tema das variações da sonata ‘Kreutzer’ de Beethoven (figura 9): tocar a primeira frase com sua repetição (A) e tentar a repetição da segunda frase (B) antes de retornar à primeira. Tovey agrega: “dificilmente terá a paciência de terminar o experimento”.

Andante

A da capo

Figura 9. Beethoven, tema do segundo movimento da Sonata 'Kreutzer' opus 47 para violino e piano.

O teste das repetições revelará que a melodia ‘ternária’ não é ABA, senão A, BA. De maneira que ambas as formas se dividem somente em duas partes repetíveis, a chamada ‘binária’ tem uma primeira parte incompleta enquanto que a primeira parte da outra é completa (TOVEY, 1944). Tovey clama quase ironicamente que os expertos poderiam fazer a terminologia musical menos confusa se encontrassem nomes gregos ou latinos, não maiores que as formas em si mesmas, que pudessem expressar ‘forma com primeira parte incompleta’

por um lado, e ‘forma com primeira parte completa’ por outro. A distinção entre ambas tem significados retóricos diferentes aplicados à concepção da sonata, segundo Ratner (1980), a divisão em duas partes surge de seu contorno harmônico, representado pelo movimento de afastamento da tônica e um posterior retorno a esta; a divisão em três partes descansa sobre o desenho temático, exposição, desenvolvimento e recapitulação dos temas; a divisão binária reconhece o aspecto *dinâmico* da forma, desde que se enfoca na periodicidade harmônica, enquanto que a divisão ternária é *estática*, preocupada com a identificação e localização dos temas.

Talvez o êxito perene da forma sonata se deva justamente à impossibilidade de uma definição precisa, a essa constante combinação do binário e do ternário como dois princípios fundamentais, onde o paradoxo é possível: o três contido no dois, o ternário dentro do binário.

A SONATA COMO FORMA

Possivelmente tenha se notado que ao longo do texto se utilizou tanto o singular ‘forma sonata’ quanto o plural ‘formas de sonata’. Tradicionalmente é empregada a forma singular, que também adotamos aqui porque engloba uma série de conceitos de imediata compreensão que não interferem no significado e ajudam à fluidez do discurso. Por momentos, a forma plural é utilizada, para remarcar situações que admitem várias possibilidades. A nomenclatura *formas de sonata* é amplamente utilizada por Rosen, que a toma emprestada de Tovey, e intitula assim seu livro sobre a matéria. O plural não é anedótico, se usa aqui para sugerir claramente que não existe *uma forma* que compreenda todas as possibilidades, tentando combater assim os mal-entendidos que se propagaram desde o século XIX, quando as primeiras definições de forma sonata foram escritas. Segundo Rosen (1994) o objetivo era estabelecer um modelo para a produção de novas obras e não para tentar entender a música do passado, o que se infere dos títulos dos principais tratados da época, o *Traité de haute composition musicale* de Antonin Reicha (1826), *Die Lehre von der musikalischen Komposition* de Adolph Bernhard Marx (1845) e o ainda mais influente *Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst* de Carl Czerny (1848).

Estes três autores de métodos de composição têm em comum algo mui importante: seu contato com Beethoven. Reicha nasceu no mesmo ano que ele, quando jovens foram colegas na orquestra de Bonn, e alguns anos mais tarde se encontraram em Viena, Czerny foi o aluno mais famoso de Beethoven e o professor de música mais influente de seu tempo: pretendia transferir a suas obras teóricas o legado que havia aprendido de seus mestres. Na sua análise da forma sonata se baseou amplamente na descrição de Reicha. A. B. Marx dedicou sua vida a deificação de Beethoven e foi, sem dúvida, um dos agentes mais importantes na criação desse mito imprescindível

que é a supremacia de Beethoven. Esta é a razão de que a forma sonata, tal como se conhece geralmente, estribe mais ou menos naqueles procedimentos compositivos de Beethoven que foram mais úteis para o século XIX e que podiam ser imitados com comodidade e com o menor perigo possível de cometer erros. (ROSEN, 1994, p. 15).

Newman (1972b) explica que Czerny descreveu detalhadamente em 49 páginas do sexto capítulo de seu tratado, o que deve ser feito para compor uma obra em quatro movimentos. Entre outras coisas, cita uma frase onde Czerny adverte: “nós devemos sempre proceder numa forma estabelecida, pois se esta ordem foi evadida ou cambiada arbitrariamente, a composição pode deixar de ser uma Sonata”. Comprovamos assim que a riqueza de formas da música do período clássico era desatendida, e não surpreende, portanto, que Haydn ficasse em segundo plano como modelo devido a seu idiossincrático uso das mesmas.

A precisão das prescrições de Czerny não tem paralelo na música do século XVIII, de forma que não existe possibilidade de definir de maneira unívoca a forma sonata, esta estava em contínua mudança. Rosen escreve:

[...] se uma forma muda, não resulta claro quando seria útil considerar que segue sendo a mesma forma, embora modificada, e quando devemos pensar que constitui em seu conjunto uma forma nova. Não se trata meramente de uma sutileza filosófica: não existe em absoluto uma continuidade biológica entre as formas de sonata, e são muitas as sonatas parenteadas mais intimamente com concertos, árias, e incluso fugas, que com outras sonatas. (1994, p. 14-15).

Ainda hoje, por razões de praticidade nas instituições de ensino, resulta mais fácil continuar com a concepção tradicional das formas que entrar nas modernas visões que procuraram outorgar ferramentas para uma melhor compreensão das mesmas.

Segundo Hepokoski (2006, p. 343):

Dada a história do termo sonata e sua consciente aplicação anacrônica às obras do século XVIII, o que escolhemos denominar tipos ou formas de sonata depende dos propósitos interpretativos que temos em mente ao fazê-lo. Uma vez que escolhemos um ponto de vista mais sofisticado de um gênero ou forma, não como algo concreto a ser encontrado propriamente na música senão como uma ideia que guie a interpretação analítica, muitos dos problemas associados com a preocupação terminológica tornam-se menos prementes.

Como temos visto nas seções anteriores, para a compreensão da música do período clássico temos que estar preparados para lidar com ambiguidades, tanto formais quanto de gênero. Com relação às formas de sonata, Hepokoski (2006) propõe a classificação de diferentes tipos composicionais, mas compartilhando princípios estruturais similares, de

maneira que possam ser intercambiáveis, como de fato acontece em inúmeros exemplos musicais; e para evitar confusões terminológicas estes tipos de sonata, cinco em total, são designados apenas com números, pela crescente complexidade de seus desenhos.

Tipo 1: contém somente uma exposição e uma recapitulação, sem transição ou apenas uma breve entre elas. Estas sonatas têm sido referidas como ‘sonatas sem desenvolvimento’ (ou exemplos de ‘forma exposição-recapitulação’, ‘forma de movimento lento de sonata’, ou ‘sonatina’). O tipo 1 geralmente carece de repetições internas. Exemplos de movimentos rápidos nesta forma incluem a abertura *As bodas de Fígaro* de Mozart e a maioria das aberturas de Rossini. Entre as obras para guitarra encontramos o tipo 1 na *Sonate Sentimentale* opus 15 de Gragnani.

Tipo 2: são aquelas estruturas cuja recapitulação¹⁰ começa não com o início do primeiro grupo temático senão com o material encontrado depois da transição, mais comumente o segundo grupo. Este tipo pode ou não ter repetições internas. Caplin (1998) afirma que este tipo foi mais frequente a meados do século XVIII, tornando-se mais raro a partir da década de 1770. Encontramos alguns exemplos em Mozart: sinfonias n° 1, K. 16; n° 5, K. 22; sonata para piano em Mi bemol K. 282; e o finale de *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525. Encontramos este modelo na *Grosse Sonate* opus 7 de Molitor, nas sonatas opus 29 n°1 e n°3 de Diabelli, na *Grande Sonata* de Paganini e na *Gran Sonata Eroica* opus 150 de Giuliani; entre as obras de câmara se contam a *Sonata Concertata* para violino e guitarra de Paganini e a *Grand Duo Concertant* Opus 85 para flauta e guitarra de Giuliani¹¹. Existem muitas variantes do tipo 2, como substituições episódicas para certos elementos esperados (especialmente os iniciais, aqueles baseados em material do primeiro grupo). Na conclusão, o tipo 2 também pode oferecer uma ulterior resolução tonal mediante uma coda baseada no primeiro grupo, o que pode dar lugar à falsa impressão de uma ‘recapitulação invertida’ ou ‘forma em espelho’.

Tipo 3: são as sonatas com a estrutura mais difundida pelos livros de texto, com exposição, desenvolvimento e recapitulações que normalmente começam pelo primeiro grupo na tônica. Às vezes, o tipo 1 com uma retransição modestamente expandida conectando a exposição à recapitulação se torna indistinguível do tipo 3 com uma pequena seção de

¹⁰ Hepokoski escreve literalmente: estruturas “que outros têm chamado recapitulação”, porque ele considera que no tipo 2 a seção de desenvolvimento começa com uma apresentação do primeiro grupo numa tonalidade outra que a tônica, constituído assim uma recapitulação temática antes que o desenvolvimento propriamente dito, e a chegada posterior do segundo grupo completa a recapitulação, esta vez no sentido harmônico.

¹¹ Curiosamente, as quatro obras de Paganini e Giuliani citadas aqui, estão todas escritas na tonalidade de Lá maior.

desenvolvimento. Nestes exemplos, uma categoria se funde com a outra. Sendo a categoria mais familiar resulta desnecessário dar exemplos aqui.

Tipo 4: são os diferentes tipos de sonata-rondó. Junto com o tipo 3, o formato sonata-rondó foi uma opção frequentemente escolhida para o *finale* de muitas sinfonias, concertos, música de câmara, e sonatas para solista, assim como para movimentos lentos. O esquema tradicional para um rondó em sete partes é: ABACABA¹². Os dois primeiros temas do rondó funcionam igual que na exposição de uma sonata, excetuando que nunca é repetida; a terceira aparição do refrão e da estrofe conformam a recapitulação; o C central pode ser tanto um novo tema contrastante quanto uma seção de desenvolvimento, e o último refrão pode se constituir em coda. Encontramos um elaborado exemplo deste tipo no rondó da *Grande Sonate* em Ré maior de Matiegka.

Tipo 5: compreende as múltiplas adaptações das formas de sonata para o concerto. Segundo Hepokoski, este tipo representa as formas mais complicadas e onde se podem encontrar as soluções mais pessoais. Mas, como isto se deve à dupla participação de solista e orquestra, não é necessário tratá-lo aqui.

ΨΨΨ

A classificação das formas de sonata em tipos compositivos resulta de grande utilidade para a análise das obras para guitarra tratadas nesta dissertação, já que é possível encontrar exemplos de cada um destes tipos¹³, o que permite também uma melhor comparação entre as diversas obras.

¹² Hepokoski critica o formato de letras para esquematizar a sonata-rondó, porque este sugere a justaposição de blocos própria do rondó e não pode mostrar a retórica de uma exposição de sonata. Por exemplo, a transição, pertence a A ou a B? B inclui também a seção conclusiva da exposição?

¹³ Excetuando, claro está, o tipo 5, correspondente ao gênero concerto.

CAPITULO III

AS FORMAS DE SONATA NA MÚSICA DE CÂMARA COM GUITARRA

3.1 FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS

3.2 A MÚSICA DE CÂMARA COM GUITARRA EM VIENA

3.3 OUTROS INTERESSES DOS COMPOSITORES GUITARRISTAS

3.1 FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS

A guitarra de seis cordas surge como um instrumento novo nos últimos anos do século XVIII, quando o estilo clássico estava já consolidado¹. A grande popularidade do instrumento nos grandes centros musicais da época, como Paris e Viena, propiciou a composição de uma ingente quantidade de música, por profissionais e diletantes, para uso doméstico e para concerto, nas classes altas e na classe média, abarcando diversos gêneros e estilos.

Um dos usos mais estendidos da guitarra desde a segunda metade do século XVIII foi o de instrumento acompanhante da voz, em adaptações, arranjos ou composições originais, e Paris foi o centro por excelência onde estes gêneros brilharam. A grande *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert já notava em 1757 que “alguns amadores contribuíram para a renascença da guitarra e ao mesmo tempo despertaram nosso gosto por vaudevilles, pastorais e *brunettes* [um tipo popular de canção de amor]” e o crescente número de canções com acompanhamento de guitarra que foram publicadas desde 1760 em diante comprova esta renovada popularidade do instrumento (SPARKS, 2002). Muitas destas canções eram transcrições das últimas árias de moda das produções da *Opéra-Comique*, enquanto outras foram compostas especificamente com a guitarra em mente. O mercado para ambos os tipos se expandiu firmemente ao longo da segunda metade do século XVIII, e a habilidade para cantar uma canção fazendo o próprio acompanhamento veio a ser uma importante prenda social para homens e mulheres que desejavam exhibir seu refinamento artístico, ou simplesmente como um médio de combater o tédio. (SPARKS, 2002).

O paulatino estabelecimento da guitarra como um instrumento de moda incentivou a composição de todos os gêneros nos quais pudesse ser utilizada com proveito, e a música de

¹ Este tópico será explicado no seguinte capítulo.

câmara veio a ser o meio ideal para seu desenvolvimento. A novidade disto permitia um alto grau de experimentação e liberdade e os compositores podiam trabalhar com estruturas e formas utilizadas em gêneros consagrados, como o quarteto de cordas ou duos e trios com piano. A música de câmara para guitarra por volta do século XIX representou um novo e único gênero. Entre os diferentes *ensembles* que utilizaram este instrumento, o trio –guitarra com outros dois instrumentos diferentes– provou ser o mais viável e satisfatório, ao ponto que representa um dos gêneros mais populares e efetivos, que conta entre a metade e as duas terças partes de toda a música de câmara para guitarra composta entre 1780 e 1830. (LIEW, 1983). Encontramos também uma grande quantidade de duos, e já em menor proporção, quartetos e quintetos. Ensembles maiores são uma raridade, como por exemplo, a única obra com guitarra de Juan Crisóstomo de Arriaga (Espanha, 1806-1826), uma peça para octeto intitulada *Nada y Mucho*, escrita em 1817 aos 11 anos de idade, para a rara combinação de dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, trompa guitarra y piano. Outra instrumentação inusual é exemplificada pelo *Sexteto Opus 9* de Filippo Gragnani (Itália, 1767-1812), para flauta, clarinete, violino, violoncelo e duas guitarras.

Existem dois tipos fundamentais na música de câmara com guitarra² nas quais é possível encontrar a utilização de formas de sonata: as obras com as estruturas e formas mais livres do gênero serenata (também noturnos e divertimentos), e as obras associadas aos critérios mais estritos das formas de sonata, que levam por título simplesmente duo, trio, quarteto, etc. As serenatas podem ter uma estrutura de quatro, cinco ou mais movimentos, geralmente de caráter leve, com tendência a desenvolvimentos curtos e não temáticos, e em muitas ocasiões sequer sem movimentos com forma sonata, enquanto que um duo, trio ou quarteto, por exemplo, geralmente estará concebido em três ou quatro movimentos, onde o primeiro apresentará uma forma de sonata com um desenvolvimento mais importante. Mais uma vez é imprescindível recordar que os traços formais que distinguem os gêneros, funcionam apenas para uma diferenciação esquemática e que devem sempre ser tidas em conta as imbricações entre os tipos, que fazem com que encontremos as características de um, no outro, tornando assim mais difusa a possibilidade de uma definição precisa. Por conseguinte, não seria estranho encontrar as características de um elaborado primeiro tempo de sonata numa serenata e, ao contrário, termos, por exemplo, um trio, onde a concepção seja aquela da leveza típica do outro gênero.

² Referimo-nos à música de câmara ‘com’ guitarra para indicar conjuntos instrumentais nos quais há outros instrumentos além da guitarra e não aqueles formados por várias delas; portanto, no caso de um trio, por exemplo, seria ‘trio com guitarra’, em lugar de ‘trio de guitarras’.

Posto que existe uma quantidade consideravelmente maior de música de câmara com guitarra baseada nos princípios da forma sonata que sonatas para guitarra solo, é ali que encontraremos algumas características composicionais de seus autores que nos permitam compreender como entendiam e elaboravam eles estas formas. Um estudo que relacione as formas de sonata em ambos os gêneros e o papel da guitarra neles seria o escopo de outro trabalho, pelo que aqui nos limitaremos a mencionar algumas tendências gerais, tratando primeiramente, e para maior clareza da exposição, as obras escritas fora de Viena e logo depois, a produção nessa cidade, que foi realizada praticamente pelos mesmos compositores que escreveram sonatas para guitarra solo analisadas neste trabalho.

Como já dissemos, combinações instrumentais com guitarra, maiores que o quinteto, são bastante raras como para chegar a formar um corpus homogêneo, portanto, trataremos dos duos, trios, quartetos e quintetos.

DUOS

Possivelmente, a combinação mais frequentemente encontrada na literatura para duo é a de flauta e guitarra, como se comprova através do grande número de publicações para estes instrumentos. Outras possibilidades de combinação no século XIX, aproximadamente na ordem de frequência com que elas aparecem são: violino, piano, violoncelo, oboé e clarinete. Isto não exclui ocasionais duos com fagote, trompa, mandolina, harpa e até trompete. À diferença dos trios e quartetos, que encontramos quase que exclusivamente dentro de um dos dois grupos mencionados antes, serenata ou sonata, os duos possuem uma enorme literatura escrita em gêneros como variações, pot-pourris, fantasias e danças, que obviamente dispensam a forma sonata, pelo que não precisamos contemplá-las aqui. Curiosamente, enquanto que o número de duos com flauta é maior que o de violino, encontramos uma proporção muito menor de utilização de formas de sonata na primeira combinação. Nesta abundam os gêneros da serenata (com estruturas livres entre três e sete movimentos), o noturno (um ou dois movimentos) e pequenos duos (dois ou três movimentos, mas sem formas de sonata desenvolvidas). A meu ver, uma das obras mais importantes para flauta e guitarra do período é o *Duetto Concertante* opus 23 de Luigi Legnani, publicado em Viena, com um primeiro movimento contendo uma ampla seção de desenvolvimento que percorre numerosas tonalidades de forma engenhosa.

Não se pode querer ver nos duos para violino e guitarra um arremedo das sonatas para piano com acompanhamento de violino típicas do período clássico. Não serviram estas últimas como modelo das primeiras. Enquanto que o piano, como instrumento harmônico,

podia em numerosos casos praticamente prescindir do acompanhamento do violino, tornando-se auto-suficiente, nos duos para violino e guitarra, esta, como instrumento harmônico se limita às texturas de acompanhamento, com poucas intervenções temáticas, deixando a condução do discurso a cargo do violino. Quando um compositor pretendia dar à sua composição um equilíbrio maior entre as partes, frequentemente era denominada *Duo Concertante*, ou *Grande Duo*. Um raro exemplo de sonata para guitarra com acompanhamento de violino é a *Grande Sonata* de Paganini, onde na minha opinião, a parte do violino é tão pobre que seria absurdo tocá-la em concerto (veja-se, por exemplo, a parte de violino correspondente a toda a exposição no primeiro movimento, [figura 1]). Esta sonata está feita para a guitarra brilhar, resultando numa importante peça de concerto, e é por tal razão que sempre se a executa prescindindo do violino, e às vezes transferindo algum complemento harmônico deste à parte da guitarra.

VIOLINE N. Paganini

The image shows a page of musical notation for the violin part of Paganini's Sonata for Solo Guitar with Violin accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff starts with a circled '1' and the instruction 'con sordino' and 'dolce'. The second staff has a circled '10' and 'mf'. The third staff has a circled '15'. The fourth staff has a circled '20' and 'f'. The fifth staff has a circled '30' and 'p'. The sixth staff has a circled '40'. The seventh staff has a circled '45' and 'p'. The eighth staff has a circled '55' and '1'. The ninth staff has a circled '65' and '1'. The tenth staff has a circled '75' and 'p'. The eleventh staff has a circled '80' and 'f'. The twelfth staff has a circled '85' and 'f'.

Figura 1. Paganini, parte de violino da Sonata para Guitarra Solo, com acompanhamento de violino.

Paganini escreveu também uma *Sonata Concertata*, para violino e guitarra, na qual, a meu ver, o diálogo entre os instrumentos se encontra perfeitamente balanceado. Há outras obras dele para violino e guitarra intituladas sonatas que não possuem movimentos nessa forma, pois estão estruturadas segundo o modelo francês em dois movimentos, lento e rápido, cujo esquema responde geralmente ao de introdução e rondó. Aqui, o violino é protagonista absoluto enquanto que a guitarra só proporciona acordes de acompanhamento. A este tipo formal pertencem as 37 sonatas para guitarra solo de Paganini. Carulli, Gagnani, Molino, Luigi Moretti, Legnani, Scheidler e Antoine de Lhoyer escreveram extensas sonatas para violino e guitarra, geralmente no esquema de três movimentos.

Carulli deve ser mencionado com o autor mais prolífico de duos para piano e guitarra, muitos dos quais estão desenhados sob a estrutura das sonatas e portanto são denominados *Gran Duo*. Joseph Küffner (Alemanha 1776-1856) escreveu uma sonata para guitarra e piano, opus 42, que é a única dele com esse nome onde inclui a guitarra. Já nos duos com violoncelo não encontramos obras com esta forma, permanecendo unicamente nos gêneros das serenatas, noturnos, variações e pot-pourris.

TRIOS

A combinação mais popular para trio foi a de flauta, viola e guitarra, embora não seja raro encontrar algumas que exploram diferentes possibilidades, como por exemplo, o opus 18 de Matiegka que consiste em breves peças para clarinete, trompa e guitarra, ou as serenatas e trios de Christian Dickhut (?-1830), um virtuoso da trompa, além de guitarrista e violoncelista, que escreveu para a combinação de guitarra, flauta, e trompa, embora esta possa ser substituída por uma viola, cuja parte vem subministrada na publicação (figura 1).

Um dos compositores mais prolíficos de serenatas em trio com guitarra foi Joseph Küffner, que escreveu mais de trinta. A combinação usual é a de flauta, viola e guitarra, com alguns exemplos onde o violino substitui a flauta. Embora não possua obras para esta combinação denominadas simplesmente *Trio*, uma grande parte das suas serenatas estão baseadas na estrutura de quatro movimentos, com formas de sonata completamente desenvolvidas. Küffner foi um compositor prolífico, que escreveu sinfonias, concertos, quartetos de cordas, etc., mas não deixou nenhuma sonata para guitarra solo. Molino escreveu, a meu ver, importantes trios para esta combinação, assim como Carulli, que também

experimentou com a formação de flauta, violino e guitarra, que também encontramos nas obras de Joseph Kreutzer.

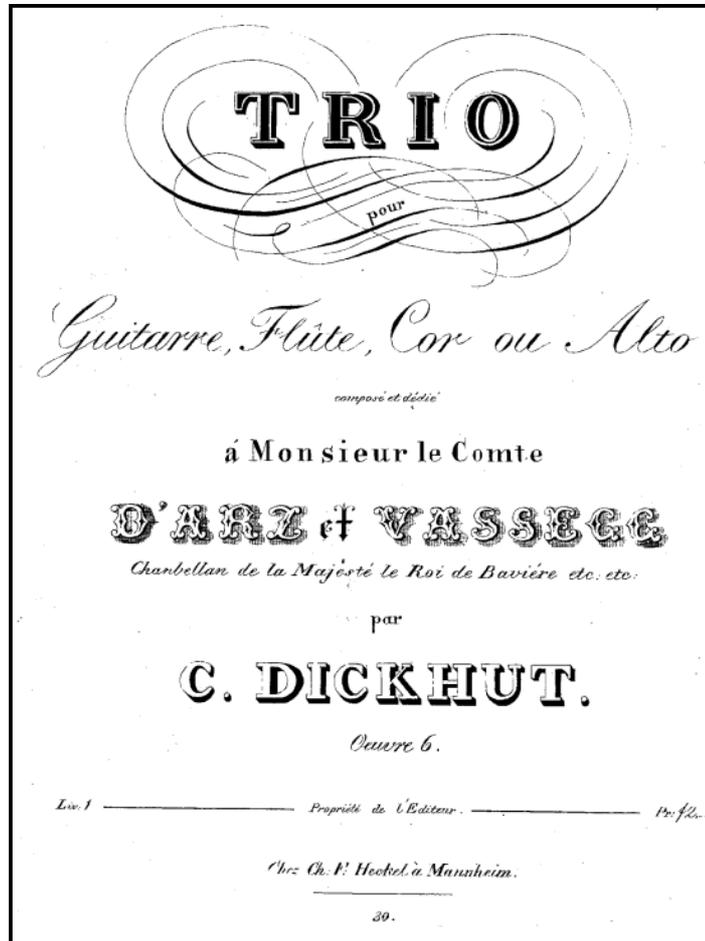


Figura 2. Dickhut, frontispício do Trio Opus 6 para guitarra, flauta e trompa (ou viola).

Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>

Para guitarra combinada com cordas, encontramos duas importantes obras de Paganini denominadas *Terzettos*, um para violino, violoncelo e guitarra e outro para viola, violoncelo e guitarra, amplas obras em quatro movimentos de mais de vinte minutos de duração. Na França, François de Fossa escreveu três trios para violino, violoncelo e guitarra no seu opus 18, que particularmente considero entre os exemplos mais acabados do gênero. Seu estilo, influenciado por Haydn, mostra um domínio admirável nas proporções das formas de sonata, que deve ter aprendido através dos numerosos arranjos de obras deste que realizou para uma e duas guitarras, sobretudo dos quartetos de cordas. É de lamentar portanto, que um dos compositores guitarristas mais inspirados do século XIX não tenha composto sonatas para guitarra solo.

QUARTETOS

O quarteto atinge uma formação bastante estável com a combinação de cordas: violino, viola, violoncelo e guitarra, estruturada nos quatros movimentos do quarteto clássico. Paganini foi o mais prolífico dos compositores para este gênero, escrevendo 15 quartetos; de Fossa, compôs 3, que compreendem o opus 19, porém, o título da publicação reza que os quartetos são para duas guitarras, violino e baixo, com uma parte de viola para substituir a segunda guitarra (figura 3).

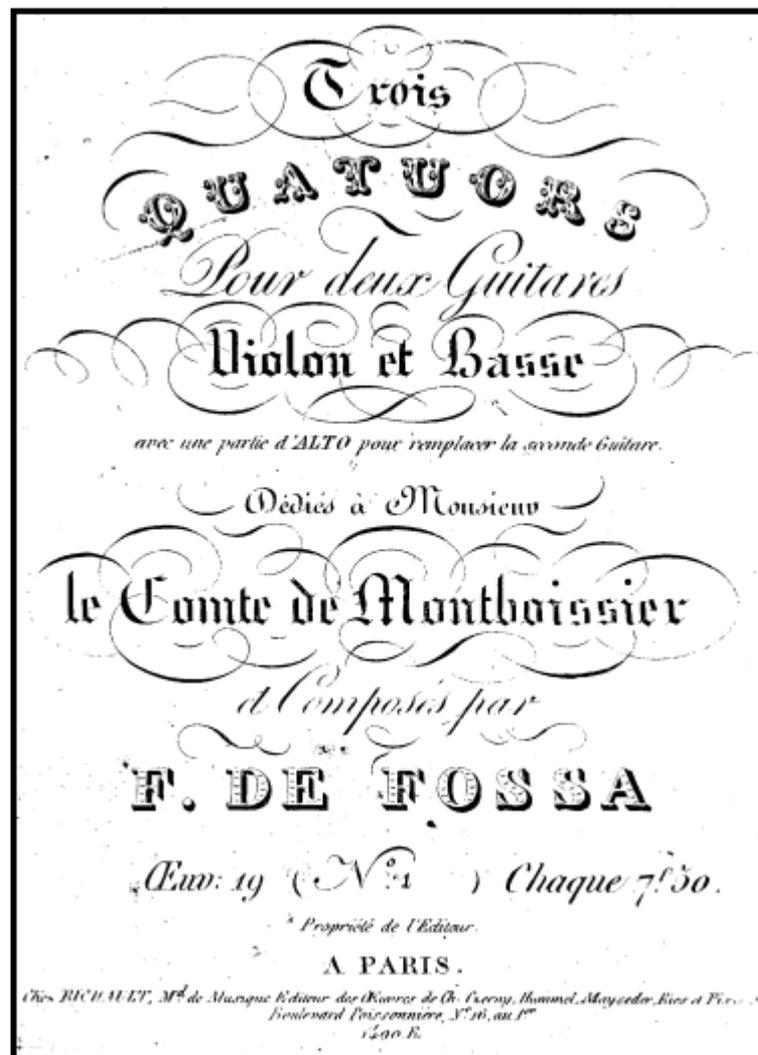


Figura 3. François de Fossa, frontispício dos *Trois Quatuors* com guitarra Opus 19.

Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>

O quarteto opus 8 de Filippo Gragnani, também se baseia na estrutura clássica de quarteto, porém apresentando uma combinação instrumental única: violino, clarinete e duas guitarras.

QUINTETOS

As combinações de quinteto resultam ainda mais heterogêneas que as anteriores quanto à estrutura e instrumentação. Os primeiros exemplos do gênero são de Boccherini, que escreveu, entre 1798-99, 12 para guitarra e quarteto de cordas, dois quais se conservam 8. Estas obras existiram numa versão prévia para piano e cordas, e o próprio compositor escreveu a parte para guitarra, para utilização nos círculos musicais de Madri, onde trabalhava. Estas obras seguem a estrutura em quatro movimentos dos quartetos e quintetos de cordas, a diferença das posteriores produções do período, baseadas na estrutura dos divertimentos, como o quinteto de Donizetti, obra em seis movimentos, na qual a guitarra apenas tem um papel de acompanhante, ou o *Pot-pourri opus 156* de Joseph Küffner, no qual a guitarra é solista, acompanhada pelas cordas.

3.2 A MÚSICA DE CÂMARA COM GUITARRA EM VIENA

Todos os gêneros tratados anteriormente se cultivaram também em Viena, onde encontramos principalmente os nomes dos compositores que escreveram sonatas para guitarra solo. A quantidade de música é bastante grande e um rápido repasso dos catálogos de seus compositores permite comprovar que a proporção de serenatas, noturnos, variações e danças é muito maior que a de sonatas. Neste ponto é importante remarcar que não é meramente através do título de uma obra que pode se inferir isto, é mister analisar sua estrutura. Por exemplo, a usual combinação de flauta, viola e guitarra tanto pôde ser empregada para obras com o título de serenata quanto para aquelas com títulos que simplesmente rezam 'trio'. A tendência é considerar as serenatas como obras leves e simples, e os trios, mais sérios em conteúdo; porém, encontramos numerosos casos de imbricação dos possíveis significados, onde um trio pode estar configurado de acordo com as estruturas mais livres da serenata, e estas, por sua vez, apresentarem estruturas típicas dos quartetos de corda, com os quatro movimentos clássicos, utilizando apenas o menuetto (ou scherzo) como movimento proveniente da dança. As marchas, por exemplo, que são movimentos típicos das serenatas, estenderam sua influência aos domínios da sonata, inclusive aquelas para guitarra solo, como nos opus 12 e 15 de Molitor. Contudo, um primeiro movimento com forma sonata dentro de uma serenata pode apresentar características diferentes a uma forma sonata de, por exemplo, um *Trio Concertant*; a seção de desenvolvimento no gênero serenata tende a ser de proporções muito menores, visando uma sucessão de rápidas modulações antes do trabalho motívico.

As comprovadas ambiguidades terminológicas nos obrigam a examinar a maior quantidade de exemplos possíveis, porque os paradigmas estabelecidos partindo de um pequeno número de casos podem resultar numa visão errônea, e levar também à antecipação de conclusões através de informações que apenas podem representar meios para ulteriores pesquisas.

DUOS

Seguindo a tendência apreciável em outras regiões, a música para flauta e guitarra é mais numerosa que outras combinações de duos, e também com uma proporção maior de serenatas, noturnos, pequenos duos e variações que a encontrada nos duos de violino e guitarra, nos quais –em proporção– o gênero sonata predomina. Em Viena, o compositor mais prolífico de duos com flauta foi Leonhard von Call, e podemos exemplificar com ele as ambiguidades formais entre gêneros antes aludidas. A *Sonata opus 103* para flauta e guitarra está estruturada em cinco movimentos, e nenhum deles é baseado na forma sonata, enquanto que a *Serenata opus 129* para violino e guitarra, apresenta quatro movimentos; uma introdução lenta precede ao primeiro movimento, que é uma forma de sonata completamente desenvolvida. Isto se estende às obras de guitarra solo, pois encontramos que as três sonatas do opus 22 não funcionam como tais.

Giuliani escreveu também sonatas e serenatas, e entre as primeiras contamos com duas grandes obras de concerto, o *Grand Duo Concertant* para flauta e guitarra opus 85 e o *Duo Concertant* para violino e guitarra opus 25. Ambas são obras extensas estruturadas em quatro movimentos, e representam as únicas obras de música de câmara deste compositor nas quais utiliza as formas de sonata. O duo com flauta possui um primeiro movimento em que o primeiro tema não é recapitulado, característica que comparte com a *Gran Sonata Eroica* opus 150. Já o duo com violino é de uma estrutura mais regular, concebida como uma sonata virtuosa de concerto de enormes proporções –executada com as repetições a peça ultrapassa a meia hora de música– é talvez o duo com guitarra mais ambicioso de todo o século XIX. Ainda escreveu Giuliani outra obra intitulada *Gran Duetto Concertante* para flauta (ou violino) e guitarra opus 52, mas esta consta de três movimentos, onde o primeiro é um lírico *andante sostenuto* sem forma sonata, seguido por um menuetto e um rondó.

A contribuição de Simon Molitor para os duos guitarra se limita a duas *Grosse Sonate* para violino, opus 3 e opus 5, ambas em Fá maior, escritas antes da sua primeira sonata para guitarra solo; em quatro e três movimentos respectivamente, possuem importantes seções de desenvolvimento construídas sistematicamente a partir de temas e motivos da exposição, com

uma tendência muito menor a novos episódios, como acontece nas sonatas italianas. É o mesmo tipo de construção que encontraremos nas suas sonatas para guitarra solo.

Matiegka também deixou poucos duos, e nenhum deles é uma sonata. Trata-se da *Serenata opus 19* e as *Três Serenatas opus 22* para violino e guitarra, além do *Pot-pourri opus 30* para violoncelo e guitarra.

Diabelli escreveu numerosos duos para guitarra com flauta e com piano. Na primeira combinação encontramos serenatas e noturnos, além de infinidade de danças e arranjos³. A *Grande Serenade opus 67* é uma obra de concerto em quatro movimentos, e o que a diferencia de uma sonata é a disposição deles: o primeiro, em forma sonata é precedido de uma introdução lenta, segue-se um tempo de menuetto, um rondo pastoral e termina com uma marcha, modelo que encontramos em várias das serenatas deste autor. Nas obras para piano e guitarra há muitas peças de caráter didático, como os cadernos de “peças muito fáceis” para guitarra e piano e as sonatinas para piano e violino (ou guitarra) (figura 4)⁴. Nestas últimas obras, ante a desusada possibilidade de escolha entre violino ou guitarra, Diabelli escreve partes diferenciadas para ambos.

³ Nesta categoria resultam de especial interesse os que realizou para violino e guitarra sobre valsas de Schubert.

⁴ Note-se como a designação do *pianoforte* aparece antes que a guitarra nas sonatinas, segundo a tradição das sonatas para piano com acompanhamento de violino, ao contrario do que acontece nas *Pieces très faciles*, onde a palavra guitarra está em primeiro lugar.

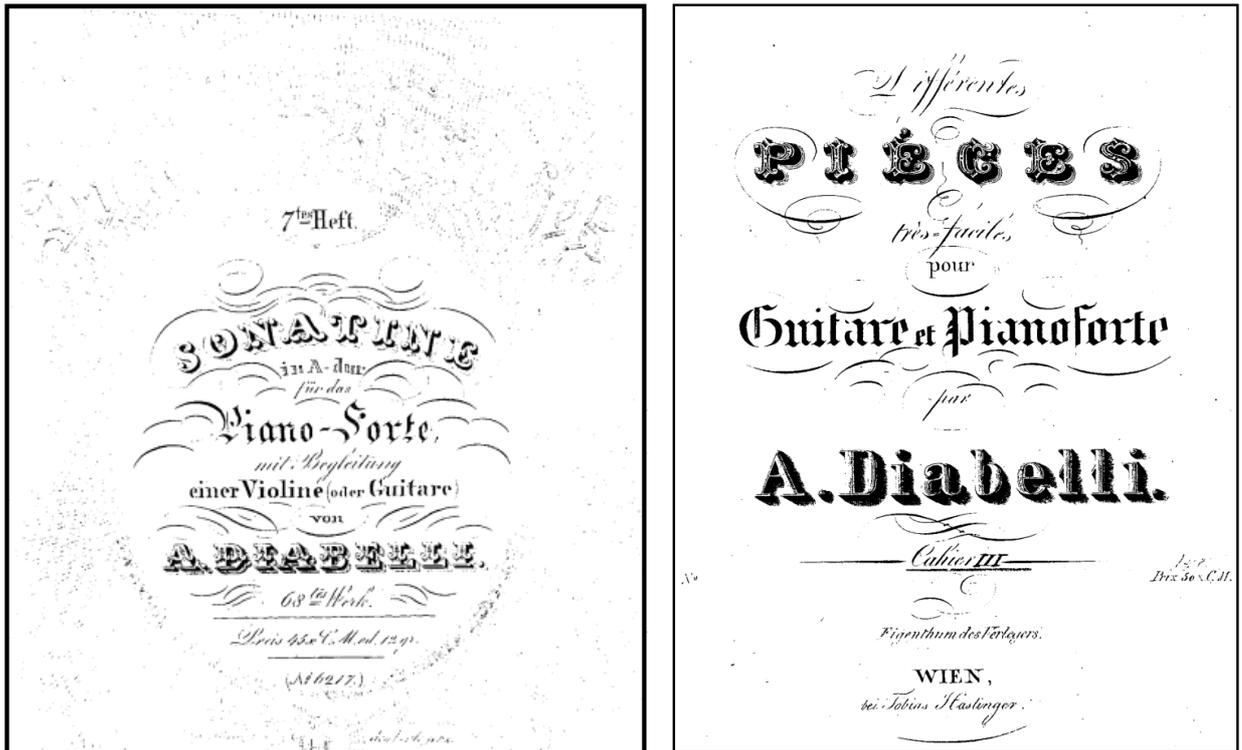


Figura 4. Diabelli, frontispício da Sonatina opus 68 para piano e violino (ou guitarra) e das *Pieces très faciles* para guitarra e piano. Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>

Na sonata para piano e guitarra opus 71 e na *Grande Sonate Brillante* opus 102, encontramos dois exemplos nos quais o compositor trabalhou com as formas de sonata, produzindo, no caso do opus 102, uma das poucas obras de sustância para esta combinação no século XIX, obra cuja seriedade vê-se remarcada pela escolha da tonalidade: ré menor.

A primeira publicação de Diabelli para a guitarra (c. 1805) é uma obra curiosa: *III Sonaten zur Namensfeier*, sonatas para canto e guitarra. Segundo Savijoki (2004) a primeira resenha desta obra não foi favorável, entre outras coisas, o autor foi criticado por chamar as canções *Sonate* ao invés de *Lied*. Com isto temos mais um caso de ambiguidade terminológica, que aqui, é claramente ostensível pela disparidade dos gêneros, como já o notou o crítico em 1806.

TRIOS

Com respeito aos trios, Viena não foi a exceção quanto à escolha da combinação que resultou ser a mais exitosa: flauta, viola e guitarra. Ela pode ser encontrada em numerosas serenatas de von Call, o mais prolífico do grupo de Viena.

Diabelli escreveu cinco serenatas para esta combinação, e seis trios que são arranjos de diferentes óperas e balés. Em todas as serenatas encontramos uma marcha como movimento

final, e em três delas, esta é precedida por um rondó, como acontece em outras serenatas para outros conjuntos instrumentais, pelo que encontramos uma tendência a uniformizar o gênero mediante sua estrutura externa. Um trio para uma combinação diferente é o *Notturmo* opus 123 para dois *csakans* e guitarra. O *csakan*⁵ (figura 5) foi um instrumento bastante utilizado em Viena e a combinação dele com piano ou guitarra foi muito frequente.



Figura 5. Csakan, instrumento de sopro muito utilizado em Viena no começo do século XIX.

Simon Molitor escreveu um *Trio Concertant*, opus 6, e outro trio que consiste em um arranjo de um quarteto de Devienne⁶. Esta última é para flauta, viola e guitarra, e o trio opus 6 é para violino ou flauta, viola e guitarra, como é usual na música do período. A possibilidade de escolha entre flauta ou violino é usual na época, contudo, o que resulta incomum é que Molitor não se limita a transcrever oitavas para mudanças de registro, senão que escreve uma parte de flauta diferente àquela do violino, para que resulte mais idiomática ao instrumento.

Matiegka deixou vários trios, explorando diversas combinações. Para a desusada combinação de clarinete, trompa e guitarra, escreveu *Kurze Musikstücke* (pequenas peças de música) opus 18, que consta de 10 peças, 7 arranjadas de música diferentes autores (Mozart, Haydn e Clementi, entre outros) e 3 do próprio Matiegka. O *Notturmo* opus 25, em nove movimentos, é para *csakan* ou flauta, viola e guitarra. O restante da produção para trio de Matiegka se divide em obras para violino, viola e guitarra ou para flauta, viola e guitarra. No primeiro grupo encontramos dois *Grand Trio*, o opus 24 e outro sem número de opus, que são originais do compositor, e também adaptou para esta combinação a *Serenata* opus 8 de Beethoven. Nas obras com flauta, encontramos as duas peças mais conhecidas de Matiegka, o *Notturmo* opus 21 e a *Serenata* opus 26. São obras extensas com primeiros tempos de sonata

⁵ Este instrumento, de traços semelhantes à flauta doce e ao oboé surgiu no começo do século XIX, sendo mui popular em Viena. O oboísta vienense Ernst Krähmer (do qual se sabe que participou no ensamble vocal que cantou um quarteto de Schubert em um concerto em 1821) foi o único expoente virtuoso do *csakan*, para o qual também compôs e escreveu um tratado (HANSON, 1997). Diabelli dedicou o *Notturmo opus 123* a ele.

⁶ François Devienne (França, 1759-1803) foi flautista, fagotista e prolífico compositor de óperas e de música instrumental, principalmente para sopros. Foi também professor de flauta do conservatório de Paris.

que considero bem balanceados e de uma feliz escrita instrumental, elegante e equilibrada. Schubert conhecia o *Notturmo* opus 21, que transformou em quarteto adicionando uma parte de violoncelo, como se verá pouco mais adiante.

Giuliani escreveu um único trio: a *Serenata* opus 19, para violino, violoncelo e guitarra. A obra foi publicada em 1808, o mesmo ano da sonata opus 15, e notamos nela como o compositor buscou assimilar elementos do estilo vienense, numa obra que a meu ver apresenta um fino equilíbrio de proporções e escrita instrumental⁷. A composição é estruturada em três movimentos, sem forma sonata, mas resulta útil se deter mais um pouco nela por causa de uma crítica da obra que apareceu cinco anos depois em um jornal de Leipzig⁸. O crítico afirma que a rica maneira em que o compositor escreve para a guitarra é bem conhecida por todos, e que na serenata o demonstra mais uma vez; contudo, desde que ele [Giuliani] adicionou dois instrumentos de arco como partes *obbligato*, não precisou comprimir sobre a guitarra melodias para as quais não está preparada, nem requerer um artificioso trabalho do executante, dificuldades que só poderia ser capaz de vencer com persistente prática, para no fim obter um resultado bastante forçado e ingrato (HECK, 1995). Esta ideia resulta de enorme importância para entendermos o desafio que representava (e ainda representa) escrever uma sonata para guitarra no século XIX, na qual ao mesmo tempo em que se estabelecem as relações harmônicas, deve ser cuidada a invenção melódica para gerar o interesse do discurso, tudo mantido por um instrumento só. Sendo uma crítica da época (uma entre tantas que tratam sobre a guitarra) é fácil perceber o receio que existia na utilização do instrumento fora das suas capacidades como acompanhante. Embora a apresentação de Giuliani como solista de seu primeiro concerto para guitarra e orquestra tenha causado grande admiração e assombro em 1808, os críticos não perdiam a oportunidade de dizer que a guitarra estava ali fora de seu âmbito, quando todos queriam ouvi-la, como acompanhante de canções (não surpreende, pois, o êxito que o instrumento teve na época Biedermeier). O crítico pode ter notado facilmente que a invenção melódica resultava muito diferente quando o compositor escrevia para o violino que quando o fazia para a guitarra, na qual a melodia ficava restrita às possibilidades que deixava a textura de acompanhamento. Veja-se, por exemplo, a ductilidade melódica da parte de violino no *Duo Concertant* opus 25 de Giuliani (figura 5). Porém, na escrita para guitarra solo, Giuliani conseguiu uma síntese magistral entre texturas melódicas e de acompanhamento na articulação de uma grande forma, como se pode comprovar ao longo dos três movimentos da sonata para guitarra opus 15.

⁷ Mais detalhes podem ser encontrados no capítulo V, na análise da sonata opus 15 de Giuliani.

⁸ A crítica é transcrita e traduzida por HECK (1995) na íntegra, em seu livro sobre Giuliani.



Figura 6. Giuliani, parte de violino do primeiro movimento do *Duo Concertant* opus 25 para violino e guitarra.

QUARTETOS

Giuliani, Diabelli, Molitor e Matiegka não escreveram quartetos, enquanto que von Call escreveu quatro, para guitarra e cordas, opus 3, 57, 118 e 121, com estruturas variadas, entre quatro e seis movimentos. Destes, apenas o opus 57 conserva o formato de um quarteto de cordas, com quatro movimentos, o primeiro sendo um allegro de sonata com introdução lenta, logo um menuetto, um andantino e um rondó final. O opus 3 apresenta também um primeiro movimento em forma sonata com introdução lenta, mas a obra pertence ao tipo divertimento, com seis movimentos, pelo que os desenvolvimentos tendem a ser episódicos antes que dramáticos.

Um caso absolutamente curioso, tanto pela combinação instrumental quanto pelo compositor: o Arquiduque Rodolfo (o patrão de Beethoven e dedicatário de várias de suas obras) escreveu nada menos que sete obras para uma combinação sem precedentes: clarinete, viola, fagote e guitarra. Destas obras, escritas provavelmente entre 1810-12 só duas estão completas, conservadas na *Gesellschaft der Musikfreunde*. Trata-se de um tema com variações e de uma serenata em seis movimentos, (KAGAN, 1992). Resulta significativo que o arquiduque tenha tentado a composição de tantas obras com guitarra e todas para a mesma combinação, o que sugere a possibilidade de um grupo de instrumentistas estáveis para a interpretação. É muito provável que Giuliani tenha sido o guitarrista no qual ele pensava (se é que a peça não foi interpretada na sua época) desde que temos visto seus nomes associados, em concertos e em obras que lhe foram dedicadas (ver figura 2 do capítulo 1). De qualquer maneira, o fato do arquiduque escrever para guitarra, numa época na qual estava em contato assíduo com Beethoven, acerca-nos novamente a essa espécie de ‘história dentro da história’ que descrevíamos no primeiro capítulo; são pequenos indícios que permitem vislumbrar caminhos que unem, embora por pequenos trechos, histórias que sempre se contaram de forma paralela.

No catálogo das obras de Schubert, se encontra o *Quartetto D. 96*, para flauta, viola, violoncelo e guitarra. A obra foi descoberta em 1918 e publicada em 1926. Já em 1928, Otto Deutsch clamava que a obra não era original de Schubert, o que pôde ser demonstrado com a descoberta de uma cópia da primeira edição do *Notturmo* opus 21 de Matiegka, em 1931. A obra foi originalmente publicada em Viena por *Artaria & Comp.* em 1807. Schubert datou seu manuscrito em 27 de fevereiro de 1814 adicionando uma parte de violoncelo e reescrevendo significantes trechos de música. (MATTINGLY, 2007). Resulta curioso o fato de Schubert ter feito um arranjo quando poderia ter composto ele mesmo uma obra original. Provavelmente houve uma necessidade concreta de música de câmara com guitarra, e sentia dificuldade em compor para ela idiomáticamente. Seja como for, a obra demonstra o contato de Schubert com o instrumento já desde os inícios de sua carreira como compositor.

QUINTETOS

Dos compositores que escreveram sonatas para guitarra solo em Viena, somente Giuliani escreveu para este gênero; o *Grande Quinteto* opus 65, é uma obra virtuosística para guitarra acompanhada de quarteto de cordas, que responde às estruturas de muitas fantasias da época: introdução, tema com variações e uma polonesa final. As *Variações* opus 101 a 104 para guitarra solo, possuem também um eventual acompanhamento de quarteto. Portanto, não são obras que utilizem os princípios das formas de sonata.

Um sentido mais formal permeia um exemplo muito raro: o quinteto para violino, oboé, viola, violoncelo e guitarra de Franz Süssmayer (1766-1803), quem teve estreito contato com Mozart, hoje conhecido fundamentalmente por ter completado seu *Réquiem*. É também uma interessante raridade pelo fato de ser um compositor não violonista, que certamente, como no caso do arquiduque Rodolfo, foi inspirado pela grande popularidade da guitarra em Viena na época.

Hummel (1778-1837) que foi aluno de Mozart, e amigo de Beethoven e Giuliani, escreveu duas grandes serenatas, opus 63 e 66, para piano, violino, guitarra, clarinete e fagote (ou flauta e violoncelo). Hummel não tocava a guitarra, e segundo HECK (1995) as partes concertantes desta foram escritas por Giuliani. As duas serenatas foram compostas para os saraus nos jardins do palácio *Schönbrunn* de Viena em 1815 (HECK, 1995).

3.3 OUTROS INTERESSES DOS COMPOSITORES GUITARRISTAS

Podemos dividir os compositores que escreveram música para ou com guitarra em três categorias: 1) aqueles que não tocavam o instrumento e a utilizaram numa pequena parte de sua produção ou em casos únicos; 2) aqueles que não faziam da guitarra sua ocupação principal, mas a conheciam e tocavam, deixando uma produção significativa de música com guitarra e obras sem ela; 3) os compositores guitarristas, que compuseram a maior parte da sua obra para a guitarra.

No primeiro grupo contamos com Boccherini, que só escreveu os quintetos com guitarra mencionados anteriormente e uma *Sinfonia Concertante* para violoncelo, guitarra e orquestra por volta do ano 1800. A maior parte da produção de Boccherini está destinada à música de câmara, tendo composto 110 quintetos de cordas e dúzias de quartetos, trios e sonatas, além de concertos, sinfonias e música religiosa. Hummel escreveu para guitarra devido a seu contato com Giuliani quando esteve em Viena, mas ele foi um pianista virtuoso, reconhecido também como compositor em seu tempo, que compôs sonatas e concertos para piano, além de muita música de câmara e religiosa. Süßmayer, que morreu prematuramente aos 37 anos, escreveu principalmente música religiosa e óperas, mas não faltam sinfonias, concertos e música de câmara na sua produção, sendo um compositor de renome em Viena. Também é o caso de muitos compositores que se dedicavam principalmente a seus instrumentos, como os violoncelistas virtuosos Dotzauer e Romberg ou o flautista Fürstenau, que escreveram obras para seus instrumentos com acompanhamento de guitarra. Podemos mencionar ainda neste grupo a Carl Maria von Weber que escreveu alguns *Lieder* com acompanhamento de guitarra e o *Divertimento opus 38* para guitarra e piano, e a Franz Schubert, cujo quarteto, única obra puramente instrumental de seu catálogo incluindo a guitarra, foi mencionado antes.

No segundo grupo contamos a Joseph Küffner (1776-1856), muito sucedido na sua época, autor de sinfonias, quartetos de cordas, música para sopros e para piano, que escreveu uma notável quantidade de música para e com guitarra. Joseph Kreutzer (1790-1840) foi violinista e compositor de música de câmara, incluindo gêneros como o quarteto de corda. Heinrich Aloys Praeger (1783-1854) foi um violinista e compositor holandês, com abundante produção de música de câmara: duos, trios, quartetos e quintetos para cordas e obras pedagógicas para violino, violoncelo e guitarra. O mais conhecido dos compositores deste grupo é Paganini, lembrado como um dos maiores virtuosos do violino, limitou-se à música instrumental, escrevendo caprichos, sonatas e concertos para seu instrumento. Teve um

notável interesse pela guitarra, que o levou a dominá-la também ao grau de virtuoso e, portanto, dedicou uma grande parte da sua produção a ela.

Nenhum dos compositores dos dois grupos anteriores escreveu sonatas para guitarra solo, excetuando Paganini, embora sua obra tenha sido concebida com um simples acompanhamento de violino. O conhecimento profundo da guitarra parece ter sido uma condição indispensável para a composição de música onde sua parte pudesse ter certa importância, já que no caso do primeiro grupo, dos compositores que não tocavam o instrumento, não temos exemplos de obras para guitarra solo, e sua utilização na música de câmara é para uma função de acompanhante nos recheios das texturas. Já Küffner e Paganini, que tocavam o instrumento, puderam escrever peças mais idiomáticas, tanto na música de câmara como nos solos.

Portanto, a produção de sonatas para guitarra dos séculos XVIII e XIX foi integralmente criada pelos chamados ‘compositores guitarristas’, aqueles que dominaram completamente o instrumento e que dedicaram a maior parte de suas produções para ele. Alguns destes compositores se interessaram também por gêneros que não incluíam a guitarra e o conhecimento destas obras é importante para obter uma análise mais compreensiva das suas habilidades como compositores. Entre estes, e fora do grupo atuante em Viena, contamos a Francesco Molino, que foi violinista de teatro de ópera na Itália, e escreveu dois concertos para violino, o segundo dos quais, opus 25, foi dedicado a seu amigo Rodolphe Kreutzer; as últimas obras de Molino foram as *Dois sonatas para violino solo opus 68*. O mais notável é Fernando Sor, hoje conhecido somente por sua importantíssima obra para guitarra, mas, na sua época também teve sucesso como compositor de balés. Foi o único dos compositores guitarristas a escrever óperas, e também constam em seu catálogo numerosas coleções de valsas para piano a duas e a quatro mãos, um concerto para violino, duas sinfonias, três quartetos de cordas, música sacra e canções acompanhadas por piano e por orquestra (JEFFERY, 1994). Ainda hoje é difícil ter acesso à grande maioria destas obras, o que impossibilita uma cabal compreensão da carreira compositiva destes autores.

Dentro do grupo vienense, von Call, por exemplo, que também era flautista, escreveu duos e trios para este instrumento, um quinteto para flauta e cordas e diversos quartetos de corda; em vida, obteve um êxito prodigioso com seus quartetos vocais e, segundo Fétis (1868) pode se considerar von Call como aquele que deixou este gênero em voga entre os alemães.

Matiegka, como foi visto no primeiro capítulo, escreveu algumas obras de música religiosa a partir de 1817 quando entrou no cargo de diretor de coro numa igreja em Viena. Fora isto, seu catálogo compreende pouquíssimas obras instrumentais sem guitarra.

Molitor, que foi também violinista, escreveu uma boa quantidade de música instrumental, incluindo aberturas e danças para orquestra, cinco concertos para violino e um para clarinete, seis quartetos de corda, um sexteto com piano, seis polonesas para piano e violino *concertante* opus 4 (a única desta obras com número de opus) e numerosos lieder para canto e piano.

Diabelli foi o compositor mais prolífico do grupo vienense. Como era pianista, deixando de lado a produção que inclui guitarra, a maior quantidade de música de câmara deste autor é dedicada a obras para piano a quatro mãos. Algumas obras mostram uma combinação instrumental incomum, como três trompetes com timbales *ad libitum* ou piano a quatro mãos com violino e violoncelo, para a qual escreveu uma Sonata intitulada *Sehnsucht nach Frühling* (saudade da primavera). Também escreveu dois quartetos de corda, sete obras para violino e piano e uma sonata para violoncelo e piano de consideráveis proporções (figura 7). Grande parte de seus esforços foram dedicados à música litúrgica, como se comentou no primeiro capítulo, representando um corpus de 98 obras que, entre outras coisas, inclui 17 missas, 37 ofertórios e 15 graduais (SAVIJOKI, 2004).



Figura 7. Diabelli, frontispício da edição italiana da sonata para piano e violoncelo opus 92.

Giuliani é o único compositor do grupo vienense que não escreveu música sem guitarra, se excetuamos uma missa que teria escrito na sua época de estudante em Itália aos 16 anos, que obteve bom sucesso (HECK, 1995) e alguns Lieder para canto e piano, para os quais também escreveu uma parte opcional de guitarra. Na minha opinião, resulta notável, pois, que tenha desenvolvido uma eloquente escritura musical na música de câmara, perfeitamente idiomática para todos os instrumentos, e na escrita orquestral de seus três concertos para guitarra, obras, todas estas, que são exemplos dos mais acabados do gênero na época, fatos que demonstram seu talento.

ΨΨΨ

A relação de obras feita neste capítulo não pretende (nem poderia) ser exaustiva, desde que existe uma enorme quantidade de música que nunca foi publicada e cujo conhecimento não passa da leitura de catálogos ou referências indiretas, contudo, a quantidade de música disponível permite realizar análises e comparações com a finalidade de entender melhor o cenário no qual se inseriu a guitarra na época de Beethoven e Schubert.

CAPITULO IV

ATIVIDADE GUITARRÍSTICA NA VIENA DE BEETHOVEN E SCHUBERT

4.1 A GUITARRA DE 6 CORDAS

4.2 O MERCADO EDITORIAL: PUBLICAÇÃO DE PARTITURAS E MÉTODOS

4.3 MÚSICA PARA O AFICIONADO E O PROFISSIONAL

4.4 SONATAS PARA GUITARRA NA FRANÇA, ITÁLIA E ALEMANHA

Uma das ideias centrais desta dissertação é que a guitarra teve um período de tempo extremamente curto para desenvolver e afiançar um repertório próprio durante o final do período clássico, porque como veremos, o instrumento adquire sua fisionomia e afinação característica na última década do século XVIII, momento em que as tendências e gostos musicais sofrem mudanças mais rápidas, tanto no âmbito público quanto no privado. Neste contexto, a produção de sonatas, lentamente em declínio, teve que coexistir com a mais prosaica e recente produção de danças, fantasias e variações sobre famosas árias de ópera do momento. Uma importante contribuição para o crescimento do novo instrumento resultou também dos métodos para ele publicados, que apareceram em grande número, e entre os quais, alguns, criados com plena consciência da sua importância, permanecem atuais até os dias de hoje, como são principalmente os de Sor, Aguado e Carulli (STENSTADVOLD, 2010).

Neste capítulo trataremos vários pontos relacionados à guitarra que formarão a base para as análises posteriores, assim, vemos a importância da confluência histórica do estabelecimento do instrumento com uma criação de um repertório novo e adequado a ele, juntamente como as mudanças sociais que refletiram profundamente na vida musical da Europa e especificamente de Viena, como a nova modalidade do músico livre, isto é, o músico profissional sem vínculo empregatício ligado à igreja ou à corte, ganhando seu sustento com a produção de concertos independentes, publicação de partituras e ministrando aulas particulares a membros da nobreza ou alta burguesia.

4.1 A GUITARRA DE 6 CORDAS

As origens da guitarra já são suficientemente estudadas e documentadas em abundante bibliografia¹ como para repeti-las aqui de forma extensiva, pelo que nos limitaremos a sinalar os principais pontos que ilustram o conceito de que a guitarra de seis cordas simples com a afinação que perdura até os dias de hoje, se estabeleceu apenas nos últimos anos do século XVIII. O século XVI na Espanha viu a luz de um instrumento que apenas nesse mesmo século seria utilizado, a vihuela, mas para o qual se escreveriam diversos livros de música tidos como um ponto alto da produção da música renascentista europeia. Juntamente com a vihuela, instrumento de cinco, seis ou até sete ordens² duplas, coexistia a guitarra, que nesta época apenas possuía quatro ordens duplas (figura 1).



Figura 1. Ilustração de uma guitarra renascentista de quatro ordens no frontispício do primeiro livro de música para guitarra de Guillaume Morlaye, 1552. Fonte: Herrera, Enciclopedia de la guitarra (2001).

Podemos apreciar na figura precedente o formato semelhante àquele da guitarra clássica-romântica de começos do século XIX, inclusive na forma do cavalete, porém, outros detalhes mostram sua vinculação aos instrumentos próprios da renascença, como a já

¹ Trabalhos como o de Tyler e Sparks (2002) apresentam abundantes referências bibliográficas.

² Ordem: é nome técnico dado às cordas dos instrumentos dedilhados, podendo ser simples ou duplas, pelo que uma ordem dupla significa que haverá duas cordas (afinadas em unísono ou oitava) que se tocam simultaneamente.

mencionada vihuela e o alaúde, por exemplo, na roseta talhada em lugar da simples boca da guitarra moderna, ou na quantidade reduzida de trastes no braço. A guitarra da imagem acima, que pertence a um livro francês de meados do século XVI com música para este instrumento, possui quatro ordens, e podemos apreciar pelo desenho e pela disposição das cordas na cabeça, que três ordens são duplas e uma –a primeira– simples. Contudo, a diferença mais importante radica na afinação da guitarra, porque é esta que determina em grande medida as possibilidades do instrumento e, portanto o desenvolvimento de seu repertório. Embora a relação das quatro ordens desta guitarra seja a mesma que as primeiras quatro cordas da guitarra clássica, o registro reduzido e a falta de bordões limitou as possibilidades polifônicas.

Segundo Tyler (2002), o espanhol Juan Bermudo representa a mais antiga fonte de informação acerca da afinação da guitarra, que se encontra em *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, na sua edição ampliada de 1555. Neste livro, Bermudo explica os diversos tipos de vihuelas e guitarras, ponderando grandemente o uso da vihuela de sete ordens como a que podemos ver na figura 2:

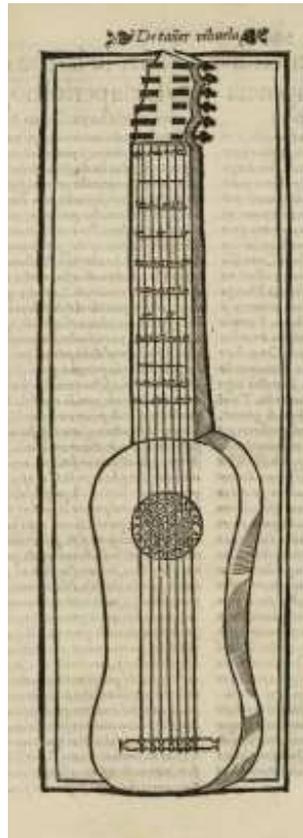


Figura 2. Ilustração de uma vihuela de sete ordens. Fonte: *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Juan Bermudo (1555), livro IV, capítulo LXXXVI.

No capítulo LXV, Bermudo faz referência aos tamanhos de ambos os instrumentos quando escreve que se pode mostrar maior habilidade na execução da guitarra que na vihuela por ser o primeiro um instrumento ‘*más corto*’, isto é, menor. E pouco depois explica a afinação da guitarra, dizendo que há duas maneiras, que denomina “*a los nuevos y a los viejos*”, referindo-se aos tipos de afinação, moderna e antiga; e escreve: “Digo, que se da vihuela quereis fazer a guitarra com a nova afinação: quita-lhe a prima e sexta, e as quatro cordas que restam: são as da guitarra.”³ (BERMUDO, 1555, p. 96). A figura 3 representa assim a afinação segundo o ‘*temple a los nuevos*’, ou seja, a afinação moderna.

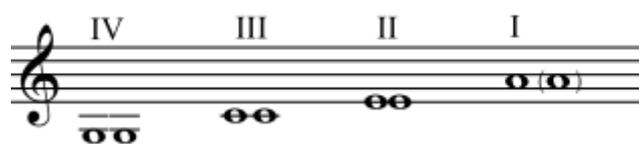


Figura 3. Afinação segundo o ‘*temple a los nuevos*’, a afinação nova de meados do século XVI⁴.

Na afinação antiga (*temple a los viejos*) a diferença consiste em que a quarta ordem é um Fá, pelo que forma um intervalo de quinta justa com a terceira ordem.

Um interessante e curioso precedente da posterior afinação padrão da guitarra de seis cordas é encontrado no livro de Miguel de Fuenllana *Orphenica Lyra* de 1554, onde além das obras para a típica vihuela de seis ordens e para a guitarra de quatro, o autor apresenta nove peças para vihuela de cinco ordens, e da sua tablatura se infere que a terceira ordem está afinada um semitom acima do convencional, pelo que alcança assim a relação intervalar da guitarra de finais do século XIX (TYLER, 2002).

Comprovamos assim que se por uma parte a guitarra renascentista mantém características comuns com a vihuela e com o alaúde ao apresentar uma estrutura intervalar idêntica entre as suas ordens, se mostra ao mesmo tempo como um instrumento claramente diferenciado e com seu próprio repertório. Em linhas gerais, pode-se dizer que a vihuela era um instrumento utilizado pela aristocracia enquanto que a guitarra era um instrumento mais difundido entre o povo, de forma que se utilizou amplamente para o acompanhamento de canções, e quando este gênero se tornou moda por causa do advento da monodia, a guitarra se impõe ganhando enorme popularidade, apoiada em um novo estilo de execução que se limitou ao simples acompanhamento, baseado no rasqueado de acordes.

³ Digo, que si la vihuela quereys hazer guitarra a los nuevos: quitalde la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan: son las de la guitarra.

⁴ O parêntese na última nota deve-se a que a primeira ordem podia ser dupla ou simples, sendo mais comum esta última maneira, como atesta a figura 1.

No século XVII torna-se comum a guitarra de cinco ordens, conhecida como guitarra barroca e que adquire o padrão intervalar que logo se conservou na guitarra clássica, porém, com um tipo de afinação segundo a qual as ordens quinta e quarta utilizava-se de cordas oitavadas, tal e como indica Juan Carlos Amat (apud TYLER, 2002) no primeiro método para guitarra de cinco ordens publicado, de 1596, intitulado *Guitarra española de cinco ordenes*:

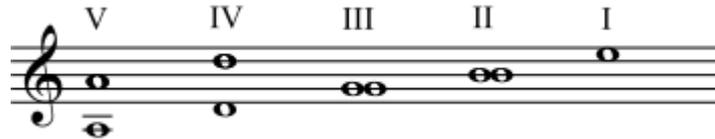


Figura 4. Afinação da guitarra de cinco ordens no século XVII com os bordões oitavados.

Também se conheceu outro tipo de afinação chamada “reentrante”, pois carece de bordões, ficando as ordens quarta e quinta em uma tessitura superior às das ordens mais altas, pelo que se obtém assim um instrumento soprano, com facilidade para a técnica conhecida como *campanella*, disposição esta das cordas que foi favorecida pelo guitarrista espanhol Gaspar Sanz na segunda metade do século XVII, que estudou na Itália, onde este tipo de afinação estava totalmente padronizado:

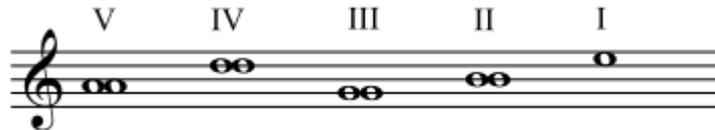


Figura 5. Afinação reentrante.

No século XVIII, o advento da guitarra de seis ordens aconteceu na Espanha muito antes que em outros lugares de Europa, e provavelmente foi resultado do desejo de se produzir um estilo de acompanhamento de canções mais enérgico, o que lhe valeu o mote de ‘música ruidosa’, segundo o próprio termo que já havia utilizado Gaspar Sanz em seu livro *Instrucción de música sobre la guitarra española* de 1674 ao se referir ao tipo de afinação ilustrado na figura 4 (TYLER, 2002). É dizer que a coexistência de um estilo culto e outro popular podia ser dividido pelo tipo de afinação, sendo a do tipo reentrante a correspondente ao primeiro e a dos bordões correspondente ao segundo.

Porém, mais tarde, no surgimento do estilo galante, o estilo ponteadado precisaria justamente dos baixos do tipo de afinação com bordões para delinear os delicados arpejos

para os acompanhamentos das canções. A primeira referência a guitarra de seis ordens aparece em um jornal de Madrid em 1760 (SPARKS, 2002). De forma que a aparição da guitarra de seis cordas não foi por motivos meramente artísticos e sim por necessidade: produzir mais som, sendo que a moda de guitarra que invadiu a França aproveitou-se apenas da afinação com os bordões para delinear os acompanhamentos sem recorrer à necessidade de uma sexta corda, inclusive até depois de que a guitarra de seis cordas simples tinha sido definitivamente estabelecida. Não obstante, pese à defesa da guitarra de cinco ordens na França, chegou-se a recomendar, sem êxito, a utilização de cordas simples (SPARKS, 2002).

Em 1799, depois de um século com escassas publicações para a guitarra, surgiram quatro trabalhos didáticos: os métodos de Fernando Ferandiere, Federico Moretti e Antonio Abreu, e um tratado manuscrito de Juan Manuel García Rubio (SPARKS, 2002). Em seu livro *Arte de tocar la guitarra española por música* de 1799, Ferandiere descreve a guitarra de seu tempo, já com dezessete trastes e a seguinte afinação:

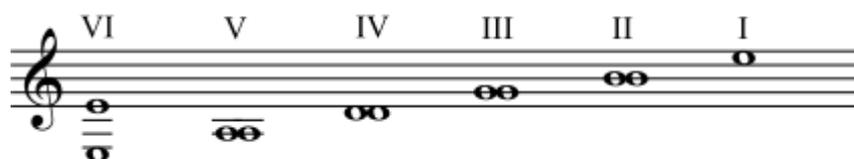


Figura 6. Afinação apresentada por Ferandiere em seu livro *Arte de tocar a guitarra española por música*.

Aqui podemos apreciar que na sexta ordem se conservam as oitavas e na primeira a corda é simples para facilitar o *cantabile*. Mas é finalmente com Federico Moretti que temos um firme fundamento em uma guitarra de seis cordas simples e uma nova forma de escrita, definitivamente separada das tablaturas e com cuidadosa notação das vozes, já que até o momento, quando a música era notada em partitura se utilizava uma escritura de tipo violinística, na qual geralmente se escrevem os acordes com uma haste só (ver exemplos na figura 7).

No prólogo de seus *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*, Moretti diz:

Embora eu utilize a guitarra de sete ordens simples, me pareceu mais oportuno acomodar estes Principios para a de seis ordens, por ser a que se toca geralmente na Espanha: esta mesma razão obrigou-me a imprimir-los em italiano no ano de 1792 adaptados à guitarra de cinco ordens: pois naquele tempo ainda não se conhecia a de seis ordens na Itália (Tradução minha)⁵.

⁵ Aunque yo uso de la guitarra de *siete ordenes sencillos*, me ha parecido más oportuno acomodar estos Principios para la de *seis ordenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó a



Figura 7. Exemplo de notação para guitarra no século XIX: escritura ‘violínística’ (acima) e com diferenciação própria das vozes (abaixo).

Moretti foi uma importante influência para Fernando Sor, que em seu *Méthode pour la Guitare* publicado em Paris em 1830 escreveu:

Eu ouvi um de seus acompanhamentos tocado por um de seus amigos; e a marcha dos baixos, assim como as partes da harmonia que podia distinguir, deram-me uma alta ideia de seu mérito; eu o considerei como a chama que devia servir a alumbrar a marcha extraviada dos guitarristas (tradução minha)⁶.

Seria Sor quem desenvolveria ao máximo as possibilidades polifônicas da guitarra, com uma cuidadosa escrita das partes da harmonia, cujo vislumbre tinha visto no exemplo de Moretti. Comprovamos assim que só no começo do século XIX a guitarra de seis cordas simples, com a afinação tal qual se conserva até hoje, estava pronta para assumir seu novo papel como um instrumento com uma nova linguagem a desenvolver, com a tentativa de vários compositores interessados nas possibilidades que ele oferecia para desenvolver um discurso musical completo e auto-suficiente, graças sobretudo à grande mobilidade de que agora dispunha a linha dos baixos.

imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados a la Guitarra de *cinco órdenes*; pues en aquel tiempo ni aun la de *seis* se conocía en Italia (1799).

⁶ J’entendis um de sés accompagnements execute par um de sés amis; et la marche de la basse, ainsi que les parties d’harmonie que j’y distinguai, me donnèrent une haute idée de son mérite; je le regardai comme le flambeau qui devait servir à éclairer la marche égarée des guitaristes.

4.2 O MERCADO EDITORIAL: PUBLICAÇÃO DE PARTITURAS E MÉTODOS

O estudo do funcionamento do mercado editorial e as publicações de partituras é um ponto importante que pode ajudar a ter uma ideia mais completa da forma em que funcionava a criação musical do período em questão. Seria possível assim, conhecer quais partituras eram factíveis de serem compradas pelos compositores com fins de estudo, como pode mostrar, entre outros, o exemplo da *Sonata para guitarra opus 23, em si menor*, de Matiegka, que datando do ano 1811 resulta um arranjo de uma sonata para piano de Haydn da década de 1770. Por outra parte, também é possível analisar as possibilidades destes compositores no mercado editorial, ao publicar partituras e métodos que permitiram expandir seu nome em amplos círculos, apresentando-se nos frontispícios das obras como professores ou colocando o cargo que ocupavam ou o nome da importante pessoa à qual serviam. Neste aspecto houve um significativo impulso na área da publicação a partir dos últimos anos do século XVIII, acrescentando-se grandemente no começo do século XIX. Segundo Downs (1992), uma das consequências disso foi a possibilidade de concreção do ideal clássico do interesse de possuir as obras completas de importantes compositores, vivos ou já falecidos; prova disso foram os planos de Hoffmeister und Kühnel em Leipzig para publicar edições das obras para teclado de J. S. Bach e os quartetos e quintetos de corda de Mozart.

No âmbito da guitarra, podemos fazer diversas conjecturas do fato de que as publicações para este instrumento ocuparam um considerável espaço nas principais casas editoriais de Europa. O próprio Diabelli, que será estudado neste trabalho como compositor de sonatas para guitarra, trabalhou em uma companhia editorial antes de montar a sua própria empresa, publicando suas obras assim como as de Beethoven, Schubert e Giuliani, pelo que podemos comprovar como ele representa essa ligação entre as ‘duas Vianas’ anteriormente mencionadas e o nexos entre a guitarra e outros círculos musicais.

Um fato importantíssimo das décadas finais do século XVIII foi a crescente popularidade das sociedades de concerto, que contribuíram para criar o verdadeiro espaço para o concerto público, livre já do controle da igreja ou da corte, o que permitiu, por exemplo, o famoso sucesso de Haydn em Londres na década de 1790. Estas sociedades civis não dependiam de patrocínio da aristocracia e suscitavam grande interesse no público, apresentando-lhe os mais reputados solistas e sempre novas composições. Viena, porém, foi um centro onde a vida musical não mudou demasiado, os concertos públicos continuaram a ser o que tinham sido nos últimos tempos, organizados, sobretudo, pelos artistas em benefício próprio, principalmente sob subscrição. Contudo, a crescente vida musical na população

européia resultou numa explosão de publicações, intensa o suficiente como para compensar a anterior inatividade (DOWNS, 1992). Dois compositores de considerável reputação, Leopold Kozeluch (1747-1818) e Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) começaram publicar suas próprias obras buscando incrementar seus ingressos; o primeiro teve no campo do mercado editorial uma importância secundária desde que rapidamente atingiu grande reconhecimento como pianista e compositor, enquanto que o segundo, já mencionado anteriormente, além de prolífico compositor, teve uma grande influência como editor. Foi amigo de Mozart e encomendou para ele os quartetos com piano, que seriam assim as primeiras grandes obras do gênero, e também publicou primeiras edições de Haydn e Beethoven, entre outros (DOWNS, 1992). Em 1800 estabeleceu relações comerciais com Kühnel em Leipzig (como dito antes) até se retirar da sociedade em 1806. Com a morte de Kühnel em 1813, a firma foi comprada por C. F. Peters (1779-1827) e se transformaria em uma das mais importantes casas editoras do século XIX.

Uma vantagem do mercado editorial foi que não era preciso se estabelecer nas maiores cidades para obter sucesso. Assim, a histórica companhia Schott foi fundada em Mainz, cerca do ano 1780, com um catálogo que cresceu em enormes proporções no século XIX. Nikolaus Simrock, amigo da família Beethoven, fundou a casa *Simrock at Bonn* em 1793, e como a Schott, veio a ser uma das mais importantes casas editoras na segunda metade do século XIX, sendo a favorita de Brahms. O desenvolvimento da indústria editorial em centros como Leipzig, Vienna, Mainz e Bonn interferiu nos tradicionais mercados de Londres, Paris e Amsterdam, e isto, junto com a crescente popularidade da música vienense levou ao gradual declínio das publicações naqueles antigos centros. Desta forma, Alemanha e Áustria dominaram de forma crescente este campo durante todo o século XIX (DOWNS, 1992).

A seguinte tabela ilustra as principais casas editoras que publicaram obras de Beethoven entre as décadas de 1790 e 1820, organizadas segundo as épocas nas quais estas desenvolveram uma maior atividade editorial com relação à sua música. É possível encontrar a maioria dos nomes destas companhias nos frontispícios das sonatas e outras obras dos compositores estudados neste trabalho. Não se incluem na tabela as publicações que existiram nas cidades de Edimburgo e Londres, mas podemos dizer que, enquanto a primeira é mencionada pela grande quantidade de acompanhamentos de canções escocesas, galesas e irlandesas que Beethoven escrevera para Thompson, a segunda foi a importante firma de Clementi, que possuiu os direitos de numerosas obras de Beethoven, com a qual ambos tratavam de forma direta (KERMAN; TYSON, 1983).

Tabela 1 – Casas editoras que publicaram obras de Beethoven (c. 1790 – c. 1830)

Casa editora	Cidade	Ano
Artaria & Co.	Viena	1795-8
Tranquillo Mollo	Viena (antigo sócio de Artaria)	1798-1801
Giovanni Cappi	Viena (antigo sócio de Artaria)	1802
Hoffmeister & Kühnel	Leipzig	1801-4
Bureau des Arts et d'Industrie	Viena	1802-8
Breitkopf & Härtel	Leipzig	1802-3, 1809-12
Steiner & Co.	Viena	1815-1817
A. M. Schlesinger Viena	Berlin	1821-3
M. Schlesinger Paris	Paris	1827
Schott	Mainz	1825-7
Simrock	Bonn (publicou de forma ocasional obras importantes)	

FONTE: Joseph Kerman; Alan Tyson: Beethoven (1983).

Outro nome que está ausente nesta lista é o de Anton Diabelli, já referido, que além de compositor e professor de piano e guitarra em Viena, teve uma crescente fama como editor de música. Em 1815, Diabelli trabalhou como corretor de provas nas obras de Beethoven na casa Steiner e, nesse mesmo ano, ganhou uma licença para imprimir suas próprias obras anunciando no *Die Wiener Zeitung*⁷ o estabelecimento da sua própria casa editora, a qual funcionou por 14 meses, publicando 32 diferentes edições, contando entre elas várias obras para guitarra. Em 1818, um anúncio no *Die Wiener Zeitung* descreve o estabelecimento da firma *Peter Cappi und Anton Diabelli*. Peter Cappi possuía já ampla experiência no campo da publicação de música, tendo trabalhado com seu tio Giovanni Cappi (mencionado na tabela) de 1801 a 1805 e na casa Artaria & Co entre 1805 e 1816 (SAVIJOKI, 2004). A associação terminou em 1823, e surgiu uma nova firma com o nome *Anton Diabelli und Comp.*, estabelecida em 1824, com seu novo sócio, Anton Spina, que adquiriu os direitos de Peter Cappi. O primeiro trabalho importante da nova companhia se chamou *Vaterländischer Musikverein*. Trata-se do trabalho comentado no capítulo 1: Diabelli enviou uma pequena valsa de sua autoria a cinquenta dos mais conhecidos compositores em Viena solicitando que cada um escrevesse uma variação. Diabelli já tinha começado a encomendar as variações em

⁷ O jornal de Viena

1821 enquanto ainda era sócio de Cappi (RIETSCH apud SAVIJOKI, 2004, p. 291). Beethoven escreveu sua maior obra para piano, as *33 Variações opus 120* baseado nessa valsa e foram publicadas no primeiro volume de *Vaterländischer Musikverein* (ver figura 8). O segundo volume incluiu as restantes variações escritas pelos outros compositores (SAVIJOKI, 2004).



Figura 8. Frontispício das *Variações sobre uma valsa de Diabelli Opus 120* de Beethoven, publicadas em 1823. Fonte: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en

O nome de Diabelli se associa também aos de Schubert e Giuliani. A primeira obra publicada de Franz Schubert foi seu Lied *Erlkönig*, composto em 1815, mas publicado apenas em 1821 (ver figura 9); a partir desse momento, a *Diabelli und Comp.* intensificou as edições de obras de Schubert, inclusive, numerosos Lieder dele foram impressos durante sua vida, publicados em versões para canto e guitarra, realizadas muito provavelmente pelo mesmo Diabelli (MATTINGLY, 2007). Também se vê este tipo de prática com as obras de Giuliani, existindo, por exemplo, versões dos concertos deste, para guitarra e piano, realizadas por Diabelli, ou uma versão para duas guitarras da *Polonesa* final do primeiro concerto, entre outras.

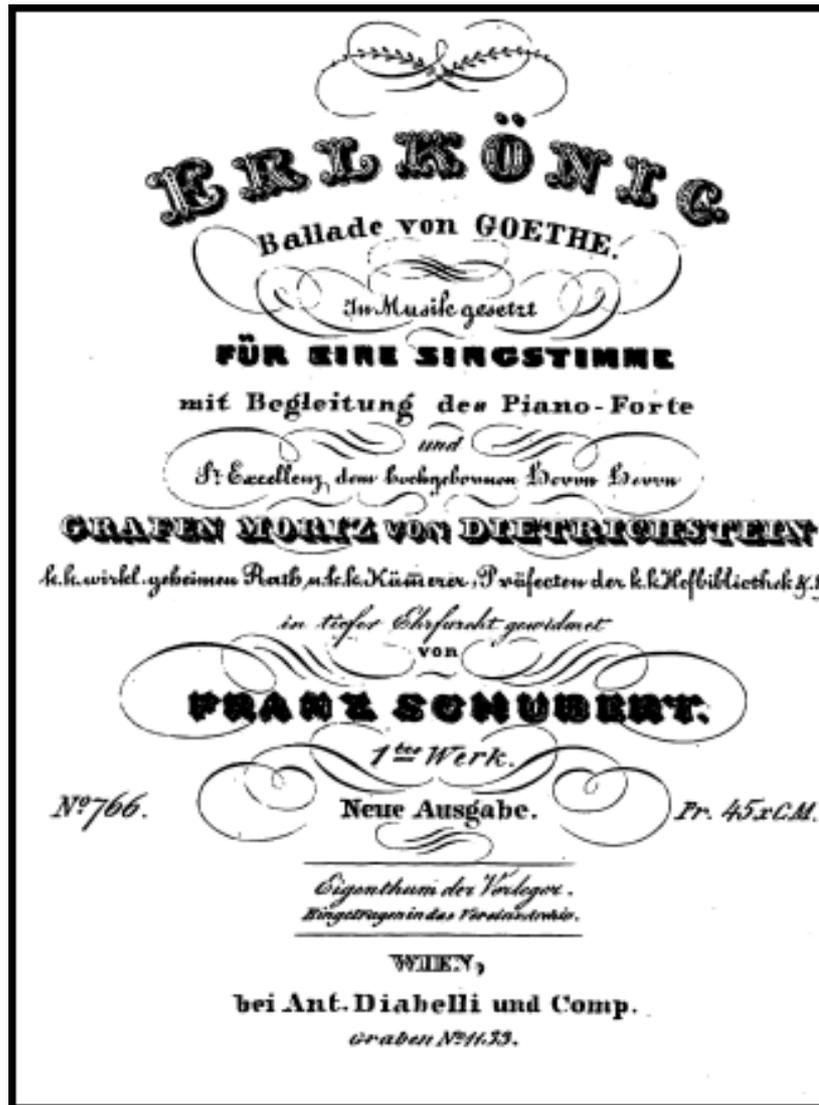


Figura 9. Portada do Lied *Erk König*, de Schubert, composto em 1815 e publicado como Opus 1 em 1821.
 Fonte: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP64517-PMLP25878-Schubert_-_Erkoning_Ballade_von_Goethe_1tes_Werk_Wien_voice_and_piano.pdf

Segundo Savijoki (2004), a primeira obra publicada por *Cappi und Diabelli* foi *Introduction et Variations sur Le Thème favori, Das ist alles eins*, op. 99; e na figura 10, é possível apreciar a portada da publicação da obra, agora pela companhia *Diabelli et Comp.*

Como resultado desta ocupação editorial, o próprio Diabelli continuou escrevendo grande quantidade de música para e com guitarra, voltada principalmente a satisfazer os novos gostos do público vienense da época *Biedermeier*; por isso encontramos tão frequentemente gêneros como a serenata, para duos ou trios com guitarra, e o Lied, além de um enorme número de arranjos de danças para diversas combinações instrumentais com acompanhamento de guitarra.

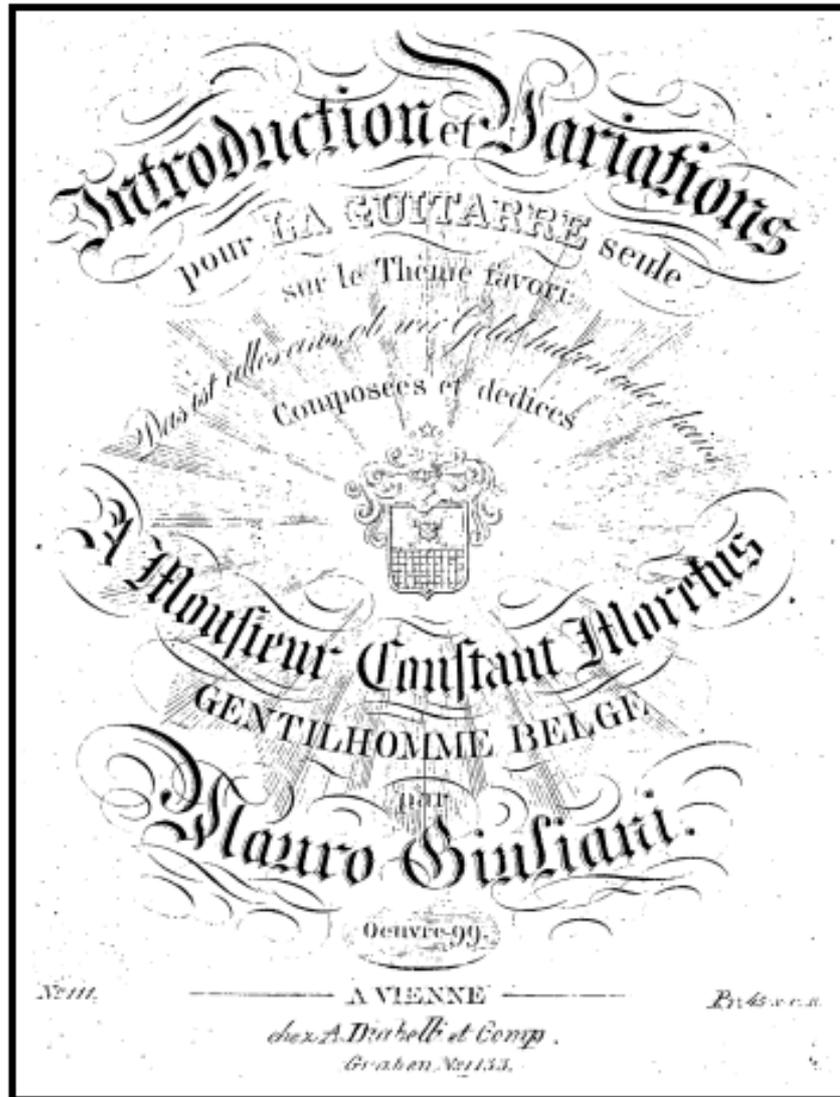


Figura 10. Frontispício de uma das primeiras publicações de Giuliani na firma Diabelli & Comp.

Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>

O estudo dos métodos e suas publicações pode oferecer também uma importante fonte de informações para complementar o conhecimento sobre a guitarra de começos do século XIX, permitindo que se tenha uma ideia dos interesses e tendências do mercado editorial, que certamente acompanharam os gostos da população em um momento e lugar determinados; também, no caso da guitarra, podemos apreciar a paulatina transformação do instrumento, da chamada guitarra barroca de cinco ordens duplas, passando pela guitarra de cinco cordas simples até chegar à de seis cordas simples com a afinação que se padronizou até os dias de hoje, ilustrando a partir outro ângulo o que foi visto anteriormente no início deste capítulo.

Na introdução do livro *An Annotated Bibliography of Guitar Methods*, Erik Stenstadvold (2010) cita o guitarrista francês Charles de Marescot que no prefácio de seu *Méthode de Guitare* de 1825, escreveu que provavelmente não existe nenhum outro

instrumento para o qual tenham sido publicados tantos métodos como para a guitarra; Stenstadvold informa que esta afirmação parece ser correta, pois no seu trabalho bibliográfico lista mais de 300 obras diferentes publicadas por cerca de 200 autores dentro de um lapso que abrange aproximadamente cem anos, desde c.1760 a 1860. Contando reedições, o número de métodos excede os 400. E corrobora que este número é consideravelmente maior que os encontrados para violino ou piano, o que resulta uma surpreendente marca para um instrumento comumente considerado de segunda ordem no *establishment* musical. Isto demonstra o grande apreço que havia na época pela guitarra, porque esta abundante produção reflete uma necessidade do mercado: pessoas desejosas de aprender a tocar a guitarra contratavam professores ou compram métodos, visto que necessitavam de música para suas tertúlias, e encontravam no mercado uma inúmera quantidade de peças à venda, sendo produzidas periodicamente, tanto por amadores quanto por profissionais, de forma que o circuito estava sempre sendo alimentado. Esta situação é explicada na mesma época pelo compositor e guitarrista Fernando Sor, como se poderá ver mais adiante.

Como confirma Cox (1981), Paris e Viena são as cidades onde se encontra a maior quantidade de publicações de métodos, o que resulta natural tendo sido os dois maiores centros musicais da época, possibilitando o desenvolvimento da carreira de muitos instrumentistas provenientes de outros países, como o caso de Sor e Aguado, espanhóis em Paris; ou Carulli, Molino e Carcassi, italianos que trabalharam também nessa cidade, para citar apenas alguns dos nomes mais famosos. A chegada destes virtuosos ajudou a criar uma verdadeira moda pela guitarra, e a crescente procura por aulas do instrumento facilitou a publicação e circulação de métodos para auxiliar no estudo. Contudo, mesmo que a guitarra tenha sido estimada pela burguesia e aristocracia, a dificuldade inerente do instrumento para interpretar peças de certa complexidade, com construções polifônicas (como pode ser o caso das sonatas), restringiu à grande maioria dos diletantes a dominar apenas os rudimentos necessários para realizar o acompanhamento de canções ou peças instrumentais fáceis. Por fim, para conseguir ter uma ampla difusão das obras para guitarra, os compositores optaram por publicar peças do gosto corrente, tais como minuetos, valsas, contradanças e variações sobre árias de óperas famosas do momento. O ideal, para garantir as vendas, era que estas obras aliassem uma adequação ao gosto popular com certa simplicidade técnica. No seu método para guitarra de 1830, Fernando Sor deplora esta situação que, para ele, trouxe como consequência o detrimento da qualidade da música:

Quando cheguei à França, disseram-me: “*Faça-nos árias fáceis*”. Eu as fazia com prazer; mas descobri que *fácil* quer dizer *incorreto* ou, pelo menos, *incompleto*. Um guitarrista de grande renome disse-me que foi obrigado a parar de compor como eu, porque os editores declararam-lhe abertamente: “Uma coisa é a apreciação das composições como conhecedor e outra, como editor de música. É necessário escrever frivolidades para o público. Gosto do seu trabalho, mas editá-lo não me reembolsaria as despesas da impressão.” Que fazer? *É preciso viver!* Ele compôs obras que jamais me permitiriam adivinhar seu mérito, se não tivesse tido oportunidade para julgá-lo melhor. Outros, longe de se lhe compararem, escreverão qualquer ninharia que possa ser tocada em três aulas: o amor-próprio do estudante interessa-se em achá-la bonita. Seu professor fará presente delas a um editor, contanto que lhe sejam dadas algumas cópias, porque *é preciso se fazer conhecer*. Ele as toca em sociedade, é aplaudido, e presenteia uma cópia à dama cujo conhecimento, imagina, possa render-lhe alunos. O editor, por seu lado, está interessado em exaltá-las, para cobrir as despesas de impressão: ele é um excelente compositor para venda; e, além disso, ensina muito bem, pois possibilita ao aluno tocar, em três lições, peças que ele mesmo executa. O número de alunos aumenta, e ele toma muito cuidado para que não conheçam qualquer outra música que não seja a sua, ou que se lhe possa assemelhar [...]. (SOR apud CAMARGO, 2005: 118-119).

4.3 MÚSICA PARA O AFICIONADO E O PROFISSIONAL

A distinção entre aficionados e profissionais é remarcada por estudiosos como Newman e Rosen quando se referem à era clássica e em especial em relação ao gênero sonata, que foi um veículo de expressão tanto para uns quanto para outros. Segundo Newman (1983), por exemplo, a sonata foi um elemento básico como diversão para os músicos aficionados ou diletantes e um passo essencial na carreira de um intérprete ou compositor profissional; ao mesmo tempo, proporcionava um meio ideal para o treinamento de estudantes de instrumento e era um ingrediente frequente nos concertos públicos e privados. Por estas razões se infere que o estudo deste gênero tendo em conta a perspectiva social pode ajudar a entender mais profundamente as razões pelas quais uma composição específica foi criada, porque, por exemplo, um fator aparentemente alheio à música, como uma dedicatória, somado ao tipo de dificuldade técnica encontrada na peça, pode ilustrar bastante acerca das intenções do compositor. Isto se tornará relevante no estudo que faremos das sonatas para guitarra, porque sendo relativamente poucas, poderemos ter um panorama completo das circunstâncias de criação desse corpus de obras, associadas aos fatores antes descritos, e analisar de que forma isso influenciou na sua difusão posterior.

O amplo papel que o aficionado ou o diletante teve na cultivação da sonata clássica foi se acrescentando através de todo o período; Newman (1983) diz que este papel pode ser descoberto nos títulos ou dedicações, e que se percebe que, em qualquer caso, a escrita vai sendo cada vez mais fácil, fluente, popular. Torna-se evidente a conexão com o estilo galante,

que era de amplo uso na primeira parte do século XVIII, significando uma relaxação do contraponto severo, mas que fora depois, na segunda metade desse século, adquirindo conotações de superficialidade (NEWMAN, 1983). Também desempenham um papel importante as mulheres, como foi dito anteriormente, fato que se pode constatar pelas numerosas dedicatórias personalizadas ou gerais que se encontram nas portadas das obras. Entre diversos exemplos comentados por Newman (1983) cito o referido a Carl Philipp Emanuel Bach, que em 1770 publicou suas sonatas “à l’usage des Dames” (W. 53), para comparar com a prática que 50 anos depois ainda se mantinha, acomodada aos novos gêneros em voga, de gosto popular, como exemplifica a publicação de Diabelli apresentada na figura 11.

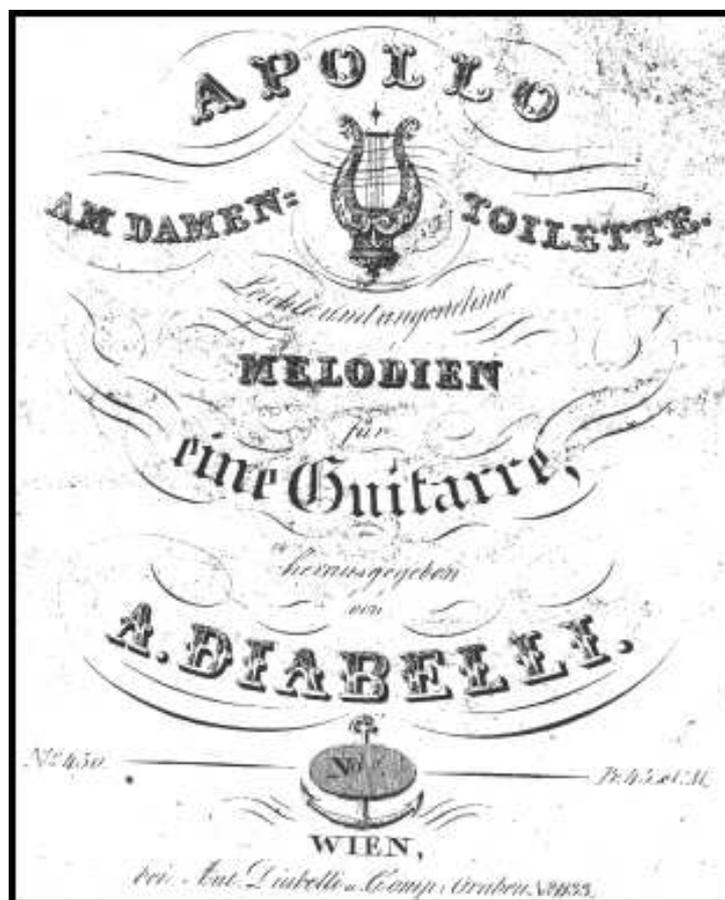


Figura 11. Diabelli, coleção de peças em 12 volumes publicadas entre 1820 e 1831, contendo, segundo o título, melodias fáceis e agradáveis (SAVIJOKI, 2004). Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>.

Esta, como muitas outras, é uma publicação dedicada às damas, que incluem coleções contendo arranjos desde canções folclóricas e árias populares de ópera até fragmentos da *Fantasia para piano, coro e orquestra Opus 80*, de Beethoven (figura 12), pelo que se pode comprovar o interesse editorial em satisfazer todos os gostos. Mesmo que o título da página

apresente as peças da coleção como fáceis e agradáveis (*leichte und angenehme*), muitas delas requerem certo grau de habilidade. Segundo Savijoki (2004) as peças para principiantes de começos do século XIX foram de fato pensadas para iniciantes adultos e, inclusive nos dias de hoje, muitas dessas peças requerem um nível que jovens estudantes podem alcançar somente depois de alguns anos de estudo.



Figura 12. Diabelli: *Apollo am Damentoilette*, peça n° 20, no segundo volume. O tema pertence à Fantasia para piano, coro e orquestra de Beethoven. Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>.

Se peças como esta, de aparência tão simples, não podem ser abordadas por aficionados iniciantes, o domínio de uma estrutura completa como uma sonata representaria um esforço considerável, e, por conseguinte, um escasso interesse de potenciais compradores de música para guitarra.

4.4 SONATAS PARA GUITARRA NA FRANÇA, ITÁLIA E ALEMANHA

Antes de tratar em detalhe no próximo capítulo as sonatas compostas em Viena, faremos aqui uma revisão geral das sonatas compostas em outros centros musicais da época. Mais uma vez é necessário dizer que a quantidade de obras existente é mui superior à possibilidade de aceder a elas, e por esta razão, trataremos apenas de exemplos de compositores com uma produção que os colocaram numa situação de destaque no mundo da guitarra. Fétiis (1868), por exemplo, menciona que o compositor francês Pierre Porro (1759-1831) compôs nada menos que 25 sonatas para guitarra solo, mas muito pouco é o que na atualidade pode se conseguir deste compositor, visto que nenhuma obra sua forma parte do repertório habitual de concertos ou gravações. O mesmo acontece com muitos outros compositores que resultam hoje completamente desconhecidos até para os guitarristas. As estatísticas podem mostrar que na maioria dos casos essas obras não merecem o resgate para a

vida musical moderna, mas a ação apriorística de seus resultados também tende a anular o trabalho de pesquisa que, às vezes, pode deparar agradáveis surpresas. Tal o caso, por exemplo, dos compositores franceses Antoine de L'Hoyer (1768-1752) e François de Fossa (1775-1849), que escreveram música de alto nível totalmente desconhecida até poucos anos atrás. de L'Hoyer escreveu, a meu ver, um magnífico concerto para guitarra e cordas, e o primeiro quarteto para guitarras da história e vários duos de guitarras que se contam entre o mais sofisticado do gênero; de Fossa compôs música substancial para guitarra solo, e os trios e quartetos para guitarra e arcos que tratamos no capítulo anterior, obras que permaneceram totalmente desconhecidas por muito tempo.

FRANÇA

Paris foi o centro musical que mais guitarristas atraiu a seu seio, como o caso dos espanhóis Sor e Aguado, ou os italianos Carulli, Gragnani, Carcassi e Molino, entre muitos outros, e por terem desenvolvido suas carreiras principalmente nesta cidade os consideramos aqui, independentemente de suas nacionalidades.

Curiosamente, Antoine de L'hoyer, sendo o único francês deste grupo, escreveu uma única sonata para guitarra solo que foi publicada em Hamburgo (c. 1800), trata-se da *Grande Sonate opus 12*, em dois movimentos, escrita para guitarra de cinco cordas. Esta é a primeira obra conhecida do compositor, já que não se têm notícias dos opus 1 a 11. A publicação foi feita na Alemanha, onde ele viveu entre 1800 e 1804 pelas obrigações de sua carreira militar.

As sonatas mais conhecidas publicadas na França, que ainda permanecem no repertório, são as quatro de Fernando Sor (1778-1839). O *Grand Solo* opus 14 é uma segunda versão da *Sonata Prima*, que, como a *Sonata Seconda* opus 15b, estão escritas em um movimento. A *Grande Sonate* opus 22 e a *Deuxième Grande Sonate* opus 25 são extensas obras em quatro movimentos. O opus 22 apresenta uma estruturação clássica, mas o opus 25 dispõe um desenho absolutamente inusual: começa com um *Andante Largo* em Dó menor em forma sonata, seguido por um *Allegro non troppo* em Dó maior também em forma sonata, um tema com variações e finalmente um *minuetto*, ambos em Dó maior. Como já notamos, esta é a última sonata importante para guitarra publicada no século XIX.

Carulli (1770-1841) brilhou em Paris com uma enorme quantidade de publicações. Em seu catálogo constam cerca de 20 sonatas para guitarra solo; não todas estão disponíveis hoje e várias não são realmente sonatas, senão que pertencem ao tipo francês de dois movimentos. Podemos destacar a *Grande Sonate* opus 16 (c. 1809) e as *Trois Sonates* opus 21

(c. 1811), que são obras de concerto em três movimentos, com formas de sonata completamente desenvolvidas.

De todas as publicações com título ‘sonata’ de Francesco Molino (1775-1847) apenas as *Trois Sonates* opus 6 (c. 1795) estão desenhadas nessa forma. A primeira delas, em Ré maior, é a única em três movimentos, as outras duas, em Sol e Dó maior respectivamente, têm somente dois movimentos; na minha opinião, todas exibem uma construção compacta que não se perde em devaneios destacando a sonata em Sol, pelo frescor das suas ideias e seu belo desenvolvimento. A primeira publicação de Molino, as *Trois Sonates faciles* opus 1, são obras de dois movimentos, onde apenas a terceira possui um movimento com uma forma de sonata simplificada. A *Grande Sonate* opus 51, em Fá maior, recebe esse nome porque é uma obra de concerto, para uso profissional, em dois movimentos: uma breve introdução precede um lírico adagio, seguido do rondó final, que pertence ao tipo sonata-rondó,

A primeira publicação de Carcassi (1792-1853), seu opus 1, também leva o título de sonatas, contendo três, as únicas de sua produção, que pertencem ao tipo de movimento lento e rondó.

Também seguem este modelo as de Gragnani (1768-1820), salvo pela *Sonata Sentimentale* opus 15 –mencionada já no capítulo 2– que é uma obra de conteúdo programático, cujo primeiro movimento introdutório, é uma ‘sinfonia’ em forma sonata sem desenvolvimento.

ALEMANHA

Christian Gottlieb Scheidler (c. 1752-1815) escreveu duas sonatas em três movimentos para guitarra de seis cordas, nas quais a sexta é afinada em Sol. Há dúvidas acerca da data da primeira publicação destas obras, com fontes que informam o ano de 1793 (Yates) e outras o ano de 1813. O primeiro movimento em ambas as sonatas apresenta ideias vigorosas e bem proporcionadas, com modulações e exemplos de desenvolvimento motivico que contam entre os mais finamente realizados das sonatas para guitarra do período.

ITÁLIA

Luigi Moretti publicou na Itália sua *Grande Sonata* opus 11, uma obra em dois movimentos, um andante em Lá menor e um allegro em Dó maior, que apresenta um movimento com forma sonata bastante extensa, com uma longa seção de desenvolvimento, provavelmente a de maior proporção entre todas as sonatas para guitarra do período.

Conserva-se uma *Grande Sonata* de Luigi Legnani (1790-1877), em um movimento, publicada em 1822-23; que a meu ver se trata com certeza de uma obra de juventude denotada por uma pueril concepção de escasso valor musical.

Paradoxalmente, uma das sonatas mais apreciadas do repertório não foi concebida para guitarra solo, senão com acompanhamento de violino. Trata-se da *Grande Sonata* em Lá maior de Nicoló Paganini (1782-1840), comentada na seção dos duos do capítulo anterior. É uma obra virtuosística, que consegue boa parte de seu efeito graças à simplicidade das texturas, resultando a maioria das vezes numa melodia sustentada pelos baixos das cordas soltas da guitarra. As sucessões de terças, sextas, oitavas e décimas, assim como as escalas rápidas e os arpejos procedem da escritura violinística do autor, que se aplica idiomáticamente também à guitarra.

Devemos mencionar aqui a *Gran Sonata Eroica* opus 150 de Mauro Giuliani, cuja *Sonata opus 15*, composta na sua época vienense será objeto de estudo no próximo capítulo. O motivo de citar o opus 150 aqui é devido ao fato de que o compositor deixou Viena em 1819 para voltar à Itália, onde foi composta esta obra, c. 1821, que foi publicada postumamente neste país apenas em 1840, por Ricordi. Trata-se de uma sonata em um movimento de grandes dimensões, a maior entre as sonatas para guitarra deste período (com a repetição da exposição ultrapassa os doze minutos de duração), na qual já não se encontram as equilibradas proporções da sonata opus 15 ou nas formas de sonata de sua música de câmara do período vienense; aqui há uma tendência ao rapsódico, à justaposição dos temas antes que à elaborada transição entre eles. Rapsódias propriamente ditas são cada uma das *Rossiniana*, fantasias sobre temas de óperas de Rossini habilmente elaboradas por Giuliani na década de 1820. Talvez este estilo de composição, aliado ao deslumbrante virtuosismo instrumental exibido nas composições desta época tenham influído na composição da sonata opus 150, de fato, encontramos ideias que aparecem literalmente nela e na *Rossiniana* n° 6 opus 124, publicada em 1828. Compare-se a primeira página de cada obra (figuras 13 e 14). Resulta significativo que na *Rossiniana*, todo esse material temático é chamado de *Introduzione*, o que verdadeiramente corresponde a seu caráter, mas, por outro lado, é praticamente a mesma música do opus 150, onde este caráter introdutório dificulta bastante o discurso expositivo de uma sonata.

INTRÓDUZIONE *Maestoso.*
M. GIULIANI Oeuv. 124

The musical score is written in G major (one sharp) and common time. It consists of ten staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *sf*, *p*, *mf*, and *sf*. The word "armonici" is written above several staves, and "Loco" is written above the sixth staff. The score ends with a double bar line.

Figura 13. Giuliani, primeira página da *Rossiniana* n° 6 opus 124.

Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>.

Allegro MARCATO.

armonici
tasto. 7

arap.

Figura 14. Giuliani, primeira página da *Gran Sonata Eroica* opus 150.

Fonte: <http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html>.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO V

SONATAS PARA GUITARRA EM VIENA

5.1 MOLITOR (1766-1848)

5.2 MATIEGKA (1773-1830)

5.3 DIABELLI (1781-1854)

5.4 GIULIANI (1781-1829)

Neste capítulo serão apresentadas as análises das sonatas compostas e publicadas em Viena pelos quatro compositores acima mencionados. A decisão de comentar as vinte sonatas que conformam este corpus se deve, em parte, à escassa informação publicada acerca delas; o estudo mais recente e abrangente sobre sonatas para guitarra do século XIX foi realizado por Marco Riboni (2011 e 2012) em um artigo publicado em cinco partes na revista italiana de guitarra *Il Fronimo*. Nesse trabalho, Riboni divide as sonatas pelos centros geográficos de produção e analisa apenas o primeiro movimento de algumas delas, comentando brevemente alguns aspectos de outras. Nas palavras do próprio Riboni (2011a, p. 37), “Obviamente, por evidentes razões de praticidade não analisaremos em detalhe *todas* as composições nas quais aparece a forma-sonata, senão somente as obras mais notórias ou significativas, esforçando-nos em recolher características pessoais e tendências de fundo.” Devido ao fato do artigo abarcar composições de diversos centros musicais, Viena é tratada em primeiro lugar, mas não de forma exaustiva; Riboni escolhe apenas alguns exemplos de Molitor, Matiegka e Diabelli, embora não de Giuliani, pese a que a *Sonata opus 15* deste último foi escrita em seu período vienense e denota as características da música desse centro musical.

Contudo, a razão mais poderosa para não se circunscrever apenas ao comentário de uns poucos exemplos e optar, ao invés, pela inclusão de todas as obras, reside na necessidade de entender o corpus de sonatas vienenses para guitarra como um conjunto homogêneo que demonstra plena consciência histórica do desenvolvimento do instrumento e de um repertório adequado a ele que ao mesmo tempo correspondesse à realidade musical vienense da época. Cremos que a análise de um só exemplo, por completo que este seja, tende mais à individualização da obra em questão que à sua inclusão verossímil dentro de um panorama mais vasto. Como tentamos demonstrar através dos capítulos anteriores, o surgimento da guitarra de seis cordas simples como um instrumento com novas possibilidades motivou a

criação de obras que explorassem seus recursos; a sonata como gênero e como forma podia constituir um meio importante para a demonstração das possibilidades musicais da guitarra, mas, ironicamente, o instrumento começou ganhar espaço enquanto o interesse pelas sonatas decaiu, com ambos os fatores sendo regulados pelo mercado editorial. É por isso que as vinte sonatas para guitarra compostas em Viena aparecem em um lapso de tempo excepcionalmente curto: os seis anos compreendidos entre 1806 e 1811. Este período compactado de tempo contribui à homogeneização destas obras desde uma perspectiva histórica, mas, quando analisamos suas individualidades, percebemos a grande variedade de possibilidades formais e estruturais nelas empregadas, como se o objetivo tivesse sido explorar ao máximo um gênero com os dias contados, que de fato, não voltaria a ser cultivado em Viena até mais de um século depois, pela figura desconhecida e solitária de Ferdinand Rebay.

O método adotado consiste na análise completa de uma sonata de cada compositor, utilizando-a logo como modelo para realizar comentários sintéticos sobre o restante de sua produção, ilustrando os detalhes de maior relevo.

SIMON MOLITOR

1766-1848

SONATAS PARA GUITARRA

Sonata n° 1, em Lá menor, Opus 7 (Grosse Sonate). Artaria, Viena: 1806.

Sonata n° 2, em Dó maior, Opus 11. Weigl, Viena: 1807.

Sonata n° 3, em Dó maior, Opus 12. Manuscrito, Viena: c. 1808.

Sonata n° 4, em Sol maior, Opus 15. Manuscrito, Viena: c. 1808.

5.1.1 Simon Molitor, um nome quase desconhecido.

Simon Molitor ainda é um nome obscuro no mundo da guitarra, mas ele foi um dos pioneiros da nova escrita para o instrumento, proclamando suas possibilidades polifônicas e sua capacidade de manter um discurso musical elaborado através de seus escritos teóricos e principalmente de suas obras. Na página 162 do sexto volume da *Biographie universelle des musiciens* escrita no século XIX por Fétis encontramos várias entradas correspondentes ao sobrenome Molitor. Curiosamente, a que coincide com os dados que do compositor temos é a que aparece com o nome de ‘*Sebastien*’. Deve-se isto a um erro, mas podemos ver que o menciona ali como guitarrista que se assenta em Viena em 1800 e publica diversas obras para e com guitarra (figura 1).

Foi no início do século XX que o pesquisador Josef Zuth escreveu uma tese sobre a importância artística deste compositor, que publicou em 1920 com o título *Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)* (AGOSTINELLI, 1995). Apesar de esta publicação ter quase um século, não possuímos até hoje estudos mais aprofundados ou com ampla difusão sobre o tema. Newman (1983), em seu exaustivo estudo sobre a ideia do gênero sonata através da história, menciona centenas de compositores e não deixa aqui de citar a Simon Molitor, baseado na obra de Zuth anteriormente mencionada. Aqui nos informa que este foi um compositor alemão de ampla formação que chegou a Viena em 1802 e que, além de canções, métodos e outras obras, deixou seis sonatas em três movimentos, das quais, os opus 3, 5, 7 e 11 foram publicados em Viena entre 1804 e 1809 enquanto que os opus 12 e 15 permaneceram manuscritos (esta informação é inexata, pois tanto a sonata opus 7 quanto a sonata opus 12 são obras em quatro movimentos). E continua dizendo que as duas primeiras

sonatas, graciosas e leves, mas não por isso, faltas de desenvolvimento, são sonatas para violino com acompanhamento de guitarra, enquanto as restantes foram escritas para guitarra solo. E concluindo, Newman comenta que no transcurso do longo prefácio à *Sonata Opus 7* (1807)¹ que discorre sobre história, a “Grande Sonata para Guitarra Solo, composta como um exemplo de um melhor tratamento de este instrumento”², Molitor remarca que ele não conhece ainda ninguém que tenha mostrado em detalhe, como fizeram para outros instrumentos de cordas, como compor uma textura harmonicamente apropriada para este instrumento.

MOLITOR (SEBASTIEN), guitariste fixé à Vienne depuis 1800 jusqu'en 1820 environ, était né à Liège, suivant le *Lexique universel de musique* de Schilling (tome IV, p. 730). Il a publié de sa composition : 1° Deux grandes Sonates concertantes pour guitare et violon; Vienne, Mechelli. — 2° Deux Trios concertants pour guitare, violon ou flûte et alto; *ibid.* — 3° Deux Sonates pour guitare seule; *ibid.* — 4° Une suite de Variations pour le même instrument; *ibid.* — 5° Un Rondeau *idem*; *ibid.* — 6° Des *Lieder* à 3 voix.

MOLITOR (SIMON), nom sous lequel on trouve, dans la quarantième année de la *Gazette musicale* de Leipsick, une dissertation critique sur l'anecdote concernant Francesco Conti, rapportée par Mattheson, dans son *l'art de*

Figura 1. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (1868). Verbete Molitor (Sebastien), vol. 6, p. 162.

Savijoki (2004), em seu livro sobre a obra completa para e com guitarra de Anton Diabelli, cita Simon Molitor como uma fonte que menciona a Diabelli: se trata do método que Molitor publicara em 1812, no qual fala de Matiegka e Diabelli como sendo os primeiros em adotar uma melhor escrita estilística para o instrumento e tê-lo promovido amplamente, introduzindo variados estilos de execução através de preceitos e exemplos. Desta forma comprovamos que cinco anos depois da publicação da sua primeira sonata, Molitor reconhece que o que ele propunha no seu texto explicativo está sendo empregado por outros compositores que conhecem bem o instrumento e abrem para ele novas possibilidades. A

¹ O ano citado por Newman também é equivocado, porque no fac-símile claramente pode-se comprovar, na última página do prefácio (p. 16) a data e o lugar: Viena, 1806.

² Subtítulo da *Sonata opus 7* de Simon Molitor.

produção de Simon Molitor para o instrumento se inicia com a *Grosse Sonate* para violino e guitarra opus 3, de 1805, culminando com o método para guitarra de 1812 (GORIO, 1984).

5.1.2 A primeira sonata para guitarra publicada em Viena.

Sonata n° 1, em Lá menor, Opus 7.

Segundo vimos na enciclopédia de Fétis, o século XIX conheceu apenas duas das quatro sonatas para guitarra publicadas por Molitor. Hoje sabemos da existência de quatro sonatas, pelo que as duas últimas (que levam os números de opus 12 e 15) não foram publicadas na época, e são principalmente estas as que exibem as características formais mais notáveis no gênero das sonatas para guitarra.

A mais conhecida das sonatas de Molitor é a primeira, publicada como *Grosse Sonate*, Opus 7 por Artaria em Viena, no ano de 1806, o que significa que foi a primeira sonata para guitarra publicada nesta cidade, precedendo por um ano as primeiras obras deste gênero de Matiegka, assim como também as três sonatas opus 29 de Diabelli e, por dois anos, a sonata opus 15 de Mauro Giuliani. É provável que Molitor estivesse ciente deste fato, e tentasse fazer com que a composição não passasse despercebida, porque a publicação não se limita apenas à música, senão que contém um extenso prefácio dedicado a considerações históricas dos instrumentos de cordas ponteadas³. Chegando à seção onde escreve sobre a guitarra, o autor menciona na página 13, em notas de rodapé, a Leonhard von Call, Carulli, Diabelli e Matiegka, assim como também descreve as obras com guitarra que ele mesmo publicara antes da sonata que está apresentando. A citação destes nomes, especialmente os dois últimos, é de grande relevo, porque mostra seu conhecimento da produção contemporânea para guitarra, enfatizando o ponto de vital importância para Molitor: a correta escrita para o instrumento, que consiste para ele na continuidade das linhas melódicas e a correta marcha dos baixos. No método para guitarra escrito conjuntamente com R. Klinger e publicado em 1812, Molitor escreve novamente sobre Diabelli e Matiegka, e também sobre Giuliani, que havia chegado a Viena em 1806, razão pela qual não é mencionado no texto do Opus 7; neste momento, aqueles autores já tinham publicado suas sonatas para guitarra assim como também numerosas obras de música de câmara com a participação deste instrumento, pelo que Molitor

³ Conformando um documento de 29 páginas das quais apenas as 11 últimas reproduzem a partitura, enquanto que 16 estão dedicadas ao texto.

os descreve como os que desenvolveram uma correta escrita idiomática para a guitarra e trabalharam na sua difusão (GORIO, 1985a).

Outros elementos que demonstram a preocupação do autor com sua publicação são por uma parte, a grande quantidade de notas de rodapé inseridas na partitura: somente uma página carece delas (a primeira do Rondó)⁴ e, por outra, a cuidadosa digitação da peça.

O frontispício traz uma gravura do compositor (figura 2) e na parte inferior da página, pode-se ler o nome: Fr. Tandler.



Figura 2. Detalhe do frontispício da edição da *Sonata Opus 7*, com a figura de Simon Molitor.

A obra está dedicada a este seu amigo, o médico Franz Tandler (1782-1806)⁵, pianista, virtuoso da guitarra e compositor austríaco que obteve sucesso nos primeiros anos do século XIX, a quem Molitor dedicaria no ano seguinte uma marcha fúnebre à sua morte⁶ (GORIO, 1984).

Ψ ΨΨ

⁴ Estas notas explicam diversos elementos técnicos da guitarra e procuram oferecer com exatidão diversos detalhes de interpretação e execução.

⁵ A data da morte de Tandler, comumente difundida a partir da tese de Josef Zuth sobre Molitor é a de 1 de fevereiro de 1807, mas o próprio Molitor, no seu método de 1812 a situa em 1806.

⁶ Matiegka também dedicou uma marcha fúnebre para Tandler, publicada por Druckerey em 1807.

A primeira sonata de Molitor é a única que leva o título de *Grosse Sonate* (figura 3) e também é a única em modo menor (Lá menor). O título composto, denominando-a de *Grande Sonata* indica a uma obra concebida em amplas proporções (com uma duração de mais de vinte minutos) que adota a estrutura sinfônica de quatro movimentos, precedidos por uma introdução lenta, como frequentemente encontramos nas últimas sinfonias de Haydn. Ao mesmo tempo, o título denota uma obra para uso em recitais antes mais do que para ser abordada por aficionados (NEWMAN, 1983). A dedicatória a Tandler, que já era um virtuoso consumado na cidade, apoia este fato.



Figura 3. Frontispício da primeira edição da *Grosse Sonate* Opus 7 de Simon Molitor.

A estrutura general da sonata é a seguinte:

- I- Adagio – Agitato ma non troppo allegro (Lá menor, 4/4)
- II- Andante (Dó maior, 6/8)
- III- Menuetto: Allegretto (Lá menor, 3/4)
- IV- Rondo: Allegro moderato (Lá maior, 6/8)

A própria estrutura da sonata revela a preocupação do compositor para mostrar a diversidade de formas de escrita e expressão que a guitarra podia comportar, fazendo uso de diversos estilos: ritmos pontuados na introdução, desenvolvimentos internos dos temas nas frases e elementos imitativos no *allegro* de sonata, a forma de ária no *andante*, com sua repetição variada, o caráter de *scherzo* do *menuetto*, e o estilo pastoral do rondo final.

Primeiro movimento
Adagio – Agitato ma non troppo allegro

Além de ser a primeira sonata para guitarra publicada em Viena, é o único exemplo de toda a produção vienense neste gênero que contém uma introdução lenta no primeiro movimento (figura 4):



Figura 4. Sonata opus 7, c. 1-4. Primeiros compassos do Adagio de introdução.

Isto é significativo, porque nem Haydn nem Mozart utilizaram introduções lentas nas suas sonatas para piano (NEWMANN, 1983), enquanto que Beethoven, o faz em poucos exemplos (opus 13 e opus 31 n° 2)⁷ consistentes em sonatas de três movimentos. Clementi escreve importantes introduções lentas em duas das três grandes sonatas do opus 40 (n° 2 e 3) de 1801-2, ambas em três movimentos, enquanto que a primeira sonata do grupo, estruturada em quatro movimentos, não possui introdução. Portanto, é possível afirmar que não havia precedentes dos grandes mestres de Viena em uma estruturação de sonata deste tipo para instrumento solo. Isto remarca o caráter ambicioso da obra de Molitor, ao empregar moldes próprios da música sinfônica na primeira sonata para guitarra publicada em Viena.

Ratner (1980, p. 314) recorre a Koch (1802) para explicar o conceito de introdução, citando seu verbete “*Intrada*”, que é similar à descrição de introdução em si:

“*Intrada*: Uma seção curta que serve como introdução a uma ampla composição instrumentada a várias partes. A *intrada*, geralmente contém um estilo serio em tempo lento, no qual a tonalidade é arbitrária (à descrição do compositor). As peças curtas em tempo lento com a qual a maioria das nossas modernas sinfonias começam, pertencem a esta classe de peça introdutória.”

⁷ Tendo em conta que até a composição da sonata opus 7 de Molitor, em 1806, Beethoven tinha composto e publicado até sua sonata n° 22, opus 54. A sonata ‘Appassionata’, opus 57, escrita em 1804-5 foi publicada em Viena só em 1807.

Dos diversos tipos de introduções clássicas, é comum encontrar o de *abertura francesa*, que segundo Ratner, mantém o tradicional tempo lento delas, mas não necessariamente os ritmos pontuados. A introdução da *Sonata opus 7* de Molitor pertence ao tipo de abertura francesa da qual também conserva os ritmos pontuados e está concebida como as introduções lentas das sinfonias do classicismo tardio, das quais de la Motte (1994, p. 150-151) explica:

O ouvinte de uma introdução clássica tardia se acerca a um edifício de impressionantes dimensões espaciais; muitas portas se abrem e nenhuma se volta a fechar. É uma promessa; uma tentação, mas não ainda uma consumação. É um indício da importância e do formato dos fatos que se aproximam. Qualquer que seja a tentativa de traduzir em palavras o especial caráter de uma introdução, no fundo acontece o seguinte: trata-se de estabelecer a intocável soberania de um tom central. E ao fazê-lo surge em nós a impressão da amplitude do terreno por ele dominado [...]. O compositor faz possível esta impressão auditiva a base de passar várias vezes pela imediata cercania da tônica (maior ou menor), reconhecendo dessa maneira seu poder de soberana. A habilidade radica em que aquela não volta a soar até a semicadência final sobre a dominante. É uma arte de rodeios e atalhos, de pedais, semicadência e cadências evitadas, de processos cadenciais que nunca terminam de fechar a cadência.

A introdução se inicia em estilo orquestral, com quatro fortes acordes na tônica seguidos por um enunciado em oitavas, o que podemos comparar com o início da última sinfonia de Haydn (figura 5):

The image shows a page of a musical score for the Adagio introduction of Haydn's Symphony No. 104. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets (A and D), Bassoons, Horns (D), Trumpets (D), Timpani (D, A), Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses. The tempo is marked 'Adagio' and the key signature has one flat. The score shows the first five measures of the introduction, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to piano (p). The score is divided into two systems, with the first system containing the woodwinds and brass, and the second system containing the strings. The first measure of the first system is marked with a fortissimo (ff) dynamic and a first ending bracket. The first measure of the second system is marked with a piano (p) dynamic and a first ending bracket. The score is titled 'Adagio' and 'I'.

Figura 5. Haydn, Sinfonia n° 104, Adagio introdutório, c. 1-5.

Depois desta vigorosa chamada afirmando a tônica, esta não voltará a aparecer ao longo dos 17 compassos do *adagio*, mas se torna omnipresente, como explicou de la Motte.

A segunda frase oferece o contraste: a tônica é agora maior, o que permite o desvio para a subdominante, a dinâmica é *piano* (figura 6):



Figura 6. Sonata opus 7. Introdução: c. 5-9.

O uníssonos orquestral⁸ irrompe *forte* e é respondido em *piano* para conduzir a música à relativa maior, Dó, que por meio de uma nova chamada orquestral se dirige à dominante, Mi maior. O que parece que será um pedal de dominante é logo contradito com a ascensão do baixo de Mi para Fá (na figura 7, em destaque), e é justamente com os dois compassos com baixo em Fá que o ritmo pontuado não se verá interrompido como acontecia no início de cada compasso e como voltará a acontecer depois deles:



Figura 7. Introdução, c. 10-17.

O acorde de sexta aumentada do compasso 13 marca a inflexão para a dominante, que se manterá até a semicadência final, preparando a entrada do *allegro*.

A indicação de tempo completa figura assim: *Agitato ma non troppo allegro*, o que representa uma detalhada descrição como não encontraremos semelhante no restante da produção de Molitor; apenas uma vez em Giuliani (no segundo movimento da sua sonata Opus 15: *Adagio con grand espressione*) e uma vez em Matiegka (no terceiro movimento da sua terceira sonata do Opus 31: *Rondo: Un poco andantino con moto*). Isto pode se dever ao

⁸ Entende-se aqui as oitavas dentro do caráter de uníssonos orquestral, assim chamado pese a que a diversa tessitura dos instrumentos configuram distâncias de uma ou mais oitavas entre eles.

A partir do compasso 12 surge outra ideia, baseada em arpejos de semicolcheias, que constituirá a transição para o segundo tema (figura 9).



Figura 9. Agitato ma non troppo allegro, c. 12-15.

No compasso 18 (figura 10) se produz uma cadência sobre a dominante da relativa maior (Sol maior) desde a qual se encaminhará à semicadência da dominante com sétima, de Dó maior. Podemos observar a junção dos elementos, com a nova aparição das terças paralelas próprias do motivo principal, dando coerência à seção (figura 11):



Figura 10. Transição ao segundo grupo, c. 17-21.

O segundo grupo temático, marcado *dolce*, é de caráter *cantabile* e está relacionado ao primeiro pelo motivo anacrúsico de três colcheias (figura 11).



Figura 11. Começo do segundo grupo temático, c. 23-27.

A frase continua com uma textura a três vozes, que entram sucessivamente e em imitação, na qual o compositor aproveita habilmente as possibilidades do instrumento. O fragmento é simples, mas a sensação causada é a ilusão de um amplo espaço, simulando texturas orquestrais (figura 12).



Figura 12. Segundo grupo temático, c. 27-31.

Depois desta primeira frase de 8 compassos que cadencia na dominante, esta se repete com pequenas mudanças de textura, para cadenciar agora na tônica, Dó maior, com a qual se apresenta um novo motivo, de notas repetidas sob uma textura de acompanhamento de baixo de Alberti que dá início à seção conclusiva da exposição (figura 13).



Figura 13. Início da seção conclusiva, c. 39-43.

Primeiramente encontramos apenas as harmonias de tônica e dominante, e depois, isto se amplia com uma sequência harmônica completa de caráter cadencial, com o fugaz desvio ao segundo grau através de sua própria dominante, tendo então: VIM7-II-V7-I (figura 14).

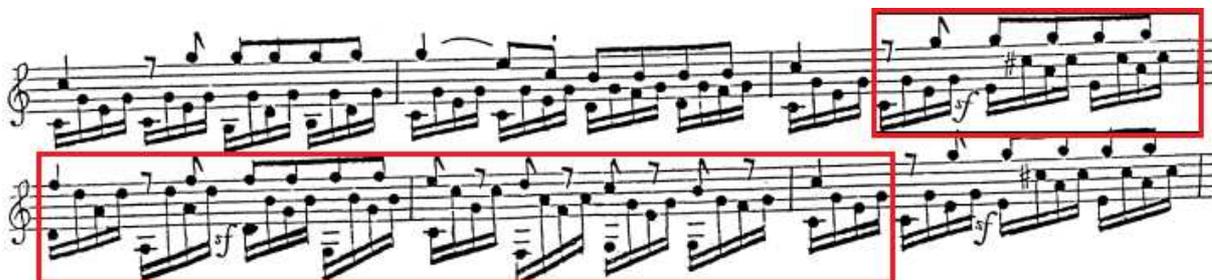


Figura 14. Compassos 41-46.

Encontramos uma frase semelhante no *Finale* da *Primeira Sinfonia* de Beethoven⁹ (figura 15). Aqui, este motivo aparece quase no início do movimento, muito antes de poder funcionar como um caráter codal, mas, se tratando do final da sinfonia, estas características cadenciais que chegaram ‘prematuramente’ remarcam o caráter de finale da obra como um todo.

Reproduzimos na íntegra o final da seção conclusiva e a coda, para exemplificar a quantidade de elementos ali expostos. Depois da textura de semicolcheias, temos mais quatro compassos cadenciais de estilo operístico, dois compassos que alternam figuras de arpejo e

⁹ Estreada em Viena no dia 2 de abril de 1800 (KERMAN; TYSON, 1983).

escalas de estilo brilhante (de concerto), e finalmente, seis compassos com pedal de tônica que fecham a seção da exposição suavemente, porém, mantendo a agitação interna do espírito do movimento (figura 16).

Figura 15. Beethoven, Sinfonia I Opus 21, quarto movimento, c. 14-22.

Figura 16. Coda da exposição, c. 47-61

Temos então três elementos que configuram a unidade do discurso, relacionando os dois grupos temáticos:

- 1) O motivo anacrúsico de três colcheias.
- 2) As acentuações nos tempos fracos do compasso.
- 3) Texturas imitativas.

Primeiro tema	Segundo tema
	
Primeiro tema	Segundo tema
	

Figura 17. Comparação de motivos.

É interessante destacar a inversão dos gestos melódicos: enquanto os motivos no primeiro tema (em modo menor) têm caráter descendente, no segundo tema (no modo maior) são ascendentes.

O desenvolvimento se inicia a partir de Dó maior, mas rapidamente começa o processo modulatório. Aqui passa pelas regiões tonais de Fá M, Si bemol M e Sol m, culminando em uma semicadência sob Ré maior, como dominante de Sol, no compasso 83. Tematicamente, o motivo derivado dos arpejos da transição é utilizado para as mudanças harmônicas, e, quando a semicadência é alcançada, o primeiro tema, agora na tonalidade de Sol menor é apresentado (em destaque na figura 18).



Figura 18. Primeira seção do desenvolvimento, c. 62-83.

Seguidamente, o tema é exposto em Sol maior (figura 19):



Figura 19. Segunda seção do desenvolvimento, c. 83-93.

O procedimento de incluir o primeiro tema na seção de desenvolvimento tem sido denominado por diversos autores como *falsa reprise*, porém, existem muitas controvérsias acerca de seu verdadeiro significado (CAPLIN, 1998). Contudo, resulta de comum consenso que este foi um estereótipo abundante na música da maioria dos contemporâneos de Haydn desde 1750 a 1775 e nas próprias obras dele (ROSEN, 1994). É interessante que Molitor tenha utilizado este dispositivo numa época tão tardia como 1806 na sua primeira sonata para guitarra, que a meu ver demonstra ter sido cuidadosamente planejada.

A transição do desenvolvimento para a recapitulação é construída através de uma síntese de elementos: os arpejos, que antes ocupavam os tempos terceiro e quarto do compasso, agora ocupam os dois primeiros, e seu formato é o baixo de Alberti que aparecia no início da coda (figura 20).

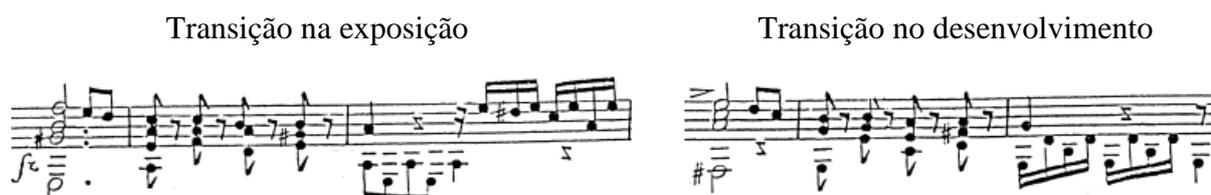


Figura 20. Comparação das transições, c. 10-12 e c. 90-92.

Também encontramos o motivo de notas repetidas que havia aparecido na seção conclusiva, mas agora, são três colcheias em bicordes de terças, com o qual se estabelece uma estreita unidade com o motivo inicial (figura 21):



Figura 21. Compassos 39 e 92-93

Desta forma, se produz uma integração sutil dos principais motivos, dispostos habilmente para estruturar a forma do movimento.

Depois de atingida a dominante de Lá menor, esta se estende através de uma *cadenza*, que como observou Riboni (2011a) pertence ao gênero do concerto, um lugar comum na música instrumental de estilo clássico. A recapitulação começa então pelo segundo grupo temático, agora em Lá maior, enquanto que o primeiro não voltará a aparecer (figura 22). Este fato se deve, possivelmente, a que no desenvolvimento o tema principal do primeiro grupo foi apresentado na íntegra, duas vezes: em Sol menor e em Sol maior. O ponto em que o primeiro tema aparece no desenvolvimento corresponde ao lugar que efetivamente podia tomar a recapitulação, portanto, para evitar uma monótona repetição do material temático, Molitor pode ter escolhido iniciar a recapitulação com o segundo grupo, o que não é uma característica tão frequente nesta época¹⁰.

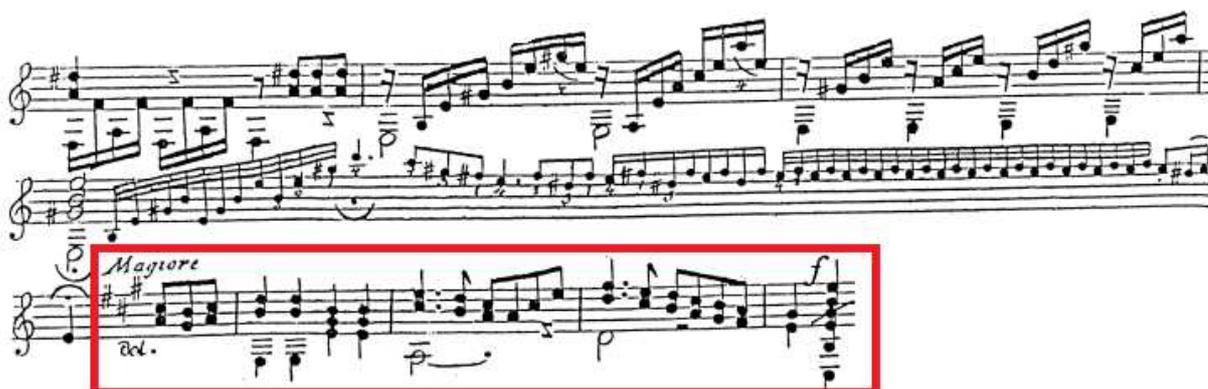


Figura 22. Final do desenvolvimento e começo da recapitulação, c. 97-105.

Aqui, o compositor realiza uma recapitulação apenas temática do primeiro grupo, reservando a resolução harmônica para o segundo, que nunca souu na tônica. Segundo Rosen (1994, p. 169),

¹⁰ Encontraremos este mesmo dispositivo, uma *cadenza* e a recapitulação somente do segundo grupo, na sonata em Fá maior, opus 29 n° 3 de Diabelli, de 1807.

Uma seção de desenvolvimento retrasa propriamente a resolução, e a resolução é, então, temática e harmônica ao mesmo tempo: a resolução essencial é a do segundo grupo, que nunca foi tocado na tônica, pelo que tem que ser executado antes que o movimento possa se considerar terminado, e “o assunto concluído”.

É interessante notar que o tema do segundo grupo, que na exposição começava a partir da tônica, o faz aqui a partir da terceira nota da escala, fazendo com que o início se assemelhe à altura original na qual foi ouvido a primeira vez, mas com a harmonização diferente (figura 23):



Figura 23. Início do segundo grupo na exposição (c. 23-25) e na recapitulação (c. 101-103).

Embora acabe sendo uma atrativa variante, devemos fazer notar que a razão mais provável desta nova disposição intervalar se deve principalmente a razões instrumentais, porque resultaria bastante mais complexo tecnicamente para a guitarra, executar esse tema em uma transposição literal em Lá maior. Como consequência então, de uma razão instrumental, o resultado musical ganha uma variação interessante.

O segundo tema ocupa 16 compassos, como na exposição, seguindo imediatamente a seção conclusiva, que agora contém 10 compassos mais que na primeira parte do movimento porque é enfatizada com sua própria repetição. Estas são ampliações de caráter virtuosístico que se assemelham bastante ao estilo encontrado nas aberturas italianas, e respondem também ao gênero concerto (figura 24):



Figura 24. Elementos virtuosísticos na seção conclusiva c. 121-123.

Os dez compassos da seção conclusiva são repetidos quase literalmente, as mudanças são mínimas, mas vamos reproduzi-las porque criam algumas dúvidas (figura 25 e 26).

Na primeira aparição encontramos:



Figura 25. Compassos 117-119.

Enquanto que na segunda vez aparece assim:



Figura 26. Compassos 127-129.

Como podemos comprovar, entre uma e outra versão muda apenas uma nota. Na primeira vez temos a nota Ré no arpejo de acompanhamento, conformando um acorde de Mi maior com sétima; na segunda vez, a nota é Mi, é dizer, o acorde sem sétima. Porque aconteceu isto? É pouco provável que seja um erro editorial, porque ambas as versões aparecem duas vezes cada uma. Enquanto que a versão com o arpejo contendo a nota Ré, resulta mais rica harmonicamente, temos aqui uma condução menos satisfatória das vozes. O seguinte exemplo ilustra o que dizemos, mostrando, no primeiro compasso, a harmonia escrita por Molitor, e no segundo, a resolução ‘correta’ do ponto de vista harmônico (figura 27).



Figura 27. Condução de vozes.

Esta solução implicaria, neste caso, uma incomodidade técnica que, devido à velocidade da passagem tornaria menos fluido o discurso. E é também tendo em conta a velocidade da figuração, que este ‘defeito’ se disfarça com uma resolução deferida; efetivamente o RE se resolve na nota DO#, mas em vozes diferentes (figura 28).

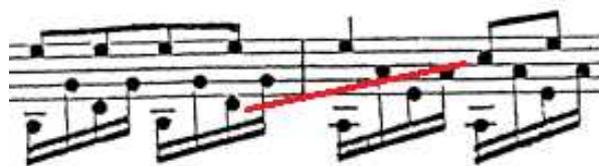


Figura 28. c. 117-118.

Terá sido esta dúvida a que decidiu a Molitor a escrever uma harmonia levemente diferente na segunda aparição, como exemplificado na figura 26?

A coda contém exatamente 12 compassos, como na exposição, mas agora com pequenas modificações que têm caráter estrutural (figura 29).



Figura 29. Comparação do início da codas relativas à exposição (c. 49-51) e a recapitulação (c. 137-139).

A coda da exposição era meramente de caráter cadencial, enquanto que seu equivalente na recapitulação, que concluirá também o movimento, integra elementos motivicos importantes: as terças paralelas, o motivo melódico do segundo tema (ver figura 11) e as notas repetidas provenientes do final do primeiro tema (ver figura 8, final do compasso 6). Esta integração sutil de elementos estruturais exime a necessidade de uma coda maior para finalizar o movimento.

Por último, podemos notar, comparando os compassos finais da exposição e do movimento, que há pequenas variantes, não estruturais neste caso, mas relacionados ao procedimento compositivo adotado nesta peça, como por exemplo, a inversão de gestos melódicos semelhantes, mudando de um gesto ascendente ao descendente e vice-versa. Aqui encontramos que sobre a nota pedal, na exposição, cada vez que a harmonia atinge a tônica, a voz superior resolve nas diferentes notas da tríade: 1 – 3 – 5. Notemos também que a primeira chegada à tônica é realizada de forma ascendente, e a segunda, de forma descendente (figura 30).

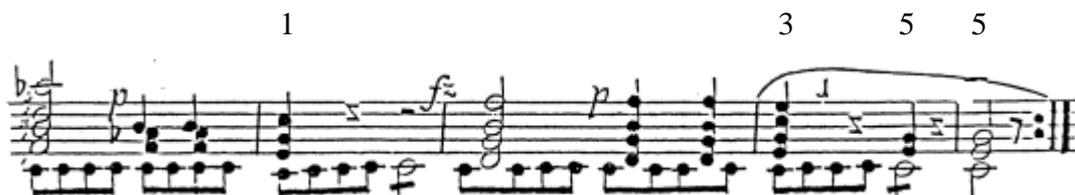


Figura 30. Compassos 56-60.

Na coda da recapitulação, e do movimento completo, este gesto é invertido, sendo a primeira resolução na tônica alcançada através de um descenso, e a segunda, através de uma ascensão (da sensível à tônica), culminando com as três notas constitutivas da tríade de forma descendente: 1 – 5 – 3, invertendo assim a passagem paralela da coda da exposição, com um caráter mais conclusivo do que se poderia esperar do final do movimento (figura 31).



Figura 31. Compassos 144-148.

Segundo movimento

Andante

O segundo movimento, em Dó maior, é de grande simplicidade, mantendo um tom plácido, com frases periódicas, sem incursões no modo menor, contrastando assim grandemente com o caráter *agitato* indicado pelo compositor para o primeiro movimento. A forma é ternária (ABA) organizada da seguinte maneira:

A- Dó maior (20 compassos)

B- Fá maior (8 compassos), subdivididos em: 4c:||:4c:||. Transição para A¹ (2 compassos).

A¹- Dó maior (22 compassos)

Ilustramos o início do movimento (figura 32):



Figura 32. Andante, c. 1-4.

A textura é sempre a três vozes, inclusive na seção central em Fá maior (B), que ilustramos de forma integral (figura 33):



Figura 33. Andante, c. 20-29.

A volta à seção A acontece depois de uma breve transição, e é apresentada de forma variada, com uma textura de acompanhamento mais movimentada (figura 34):



Figura 34. Transição e começo da parte A¹, c. 30-32.

A segunda frase desta parte introduz um acompanhamento em quiálteras (figura 35):



Figura 35. Início da segunda frase com acompanhamento em quiálteras, c. 38-41.

Que se manterá até o final do movimento (figura 36):



Figura 36. Compassos finais do Andante, c. 49-52.

Terceiro movimento

Menuetto: Allegretto

A tonalidade do menuetto é novamente Lá menor enquanto que o trio está escrito em Lá maior. Vejamos a distribuição das seções:

Menuetto: A (8c.) :||: B (42c.) :||

Trio: A (8c.) :||: B (31c.) :||

Menuetto da capo.

Segundo Ratner (1980), o *minuet* ou *menuetto* pode ser tanto um tipo de composição, como um estilo. O menuetto pertence ao grupo das danças do alto estilo, elegante e cortês, enquanto que peças como as contradanças ou *Ländler* são próprias do estilo baixo, rústico e ligeiro. O menuetto representa o tipo de dança mais utilizado em todo o período clássico, formando parte de sonatas para piano, música de câmara e sinfonias, abrangendo uma ampla gama de possibilidades de expressão, desde o humor despreocupado até o sentimento de profundo pateticismo. Newman (1983) o descreve como o movimento geralmente mais breve do grupo que compõe uma sonata ou sinfonia, e como aquele que apresenta a sintaxe mais regular junto a um desenho rotineiro. Não obstante, encontramos numerosos exemplos nos quais os compositores experimentaram com o agrupamento das frases, as ambiguidades rítmicas e formas internas. Muitos movimentos que Beethoven nominou como menuettos, foram compostos no espírito do *Scherzo*, como podemos apreciar, por exemplo, no terceiro movimento da primeira sinfonia (1800), já citada anteriormente, no qual o andamento é marcado *Allegro molto e vivace* (figura 37).



Figura 38. Menuetto, c. 1-8.

A segunda parte se inicia diretamente na relativa maior, Dó, e vemos o motivo da síncope pontuando a frase, agora, a cada dois compassos, resultando assim mais fragmentada que a anterior (figura 39).



Figura 39. Começo da segunda parte do menuetto, c. 9-14.

Compensando esse discurso fragmentário, surge agora a primeira frase de oito compassos que corre sem as interrupções da síncope; é uma progressão ascendente de acordes de sexta¹¹ que percorre os graus I7, II, III, IV e V. Os baixos proporcionam o gesto descendente até a cadência no primeiro grau no compasso 22, que não obstante, não é suficiente para dar a sensação de resolução (figura 40).



Figura 40. Menuetto, c. 15-22.

Por isso, se repete a segunda semifrase de 4 compassos, agora com a linha de baixos transpostos uma oitava acima. Mas no ponto onde deveria aparecer a cadência V7-I, para reforçar a frase anterior, temos aqui outra coisa: uma prolongação do II grau, que se transforma logo no acorde de sexta aumentada que leva à semicadência no V de Lá menor. Ao

¹¹ Entendidos aqui como acordes em primeira inversão.

mesmo tempo, isto é realizado exclusivamente através do motivo das síncopes, que deslocam o *tactus* do compasso ao terceiro tempo do mesmo (na figura 41 em destaque).



Figura 41. Menuetto, c. 22-29.

Segue-se uma transição em oitavas para a reaparição da frase inicial, a qual é precedida de uma dramática pausa (figura 42).



Figura 42. Menuetto, c. 29-37.

Os oito compassos da primeira parte do menuetto são introduzidos de forma literal, pelo que parece que este termina aqui; porém, depois de 7 tempos de pausa há uma continuação, que não é totalmente conclusiva, pelo que a próxima longa pausa, de 6 tempos, adquire um caráter dramático, ante a espera de uma continuação verdadeiramente conclusiva, que finalmente chega com o único fortíssimo da peça (figura 43).

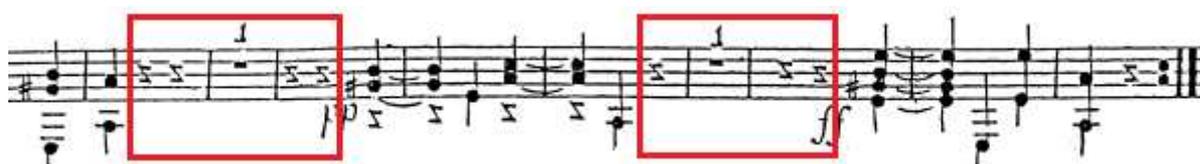


Figura 43. Menuetto, c. 41-50.

Este menuetto, de caráter dramático, está finamente balanceado na estruturação de suas frases, delineadas através do importante motivo das síncopes, criando assim uma peça relacionada pelo seu caráter de agitação interna, com o primeiro movimento.

O Trio, em Lá maior, oferece grande contraste, pela mudança de modo, e pela fluência das frases com seu ritmo harmônico regular; poderíamos qualificar esta seção como um

*Ländler*¹², pela simplicidade de seu estilo (o que catalogamos antes como estilo baixo) baseado principalmente nas notas das tríades da tônica e da dominante (figura 44).



Figura 44. Trio, c. 1-8.

Encontramos estas mesmas características nas *Deutsche Tänze* (danças alemãs) de Mozart, do ano 1791. No exemplo, é possível apreciar, na linha dos primeiros violinos (marcada na figura 45) que a melodia está constituída integralmente pelas notas dos acordes de tônica e dominante. Remarcamos que a composição é do último ano da vida de Mozart, querendo dizer com isto, que a simplicidade do estilo é proposital, não sendo consequência portanto da ‘ingenuidade’ de uma peça de juventude.

Figura 45. Mozart. Dreizehn Deutsche Tänze KV 602 n° 3, c. 1-8.

Este estilo do *Ländler* é utilizado por Mozart no trio do menuetto da Sinfonia n° 39, do ano 1788. Aqui, obviamente não se trata de uma coleção de danças senão de uma única seção dentro de uma sinfonia que se conta entre as mais importantes produções do compositor,

¹² Dança austro-alemã de origem folclórico. Seu compasso é ternário (3/4), de andamento mais rápido que o menuetto, e relacionada com outras danças de ritmo ternário como a *Deutscher* (dança alemã) ou o *Walzer* (valsa), (ALDRICH, 1997). Estes termos foram misturados sem distinção, pelo que é habitual encontrar, por exemplo, as danças alemãs K. 600 de Mozart, nomeadas como *Ländler*, entre outros numerosos casos.

portanto, é natural que a peça tenha um grau de sofisticação maior; não obstante, mantêm-se o uso de apenas duas funções harmônicas, as de tônica e dominante, com um ritmo harmônico da frase regular e simétrico: I, 2c – V7, 4c – I, 2c. (figura 46).

Figura 46. Mozart, Sinfonia n° 39, Trio do Menuetto, c. 1-8.

Para ilustrar de forma mais completa o estilo de *Ländler*, vejamos um exemplo de 1824, portanto, quase duas décadas posterior ao exemplo de Molitor. Trata-se do oitavo dos 17 *Ländler*, D. 366 de Schubert. A peça consta de apenas 16 compassos, mas sendo parte de uma coleção de 17, a brevidade delas implica sua interpretação integral ou, ao menos, uma seleção de números. Comprovamos as mesmas características antes mencionadas, melodias baseadas em tríades e simplicidade no ritmo harmônico: apenas os compassos 5 a 8 contêm algumas notas de passagem e uma dominante auxiliar para o II grau (figura 47).

Figura 47. Schubert, 17 *Ländler*, D. 366 n° 8, c. 1-8.

O próprio Molitor publicou *Sechs Ländler* na casa Sauer de Viena¹³. Os cinco primeiros estão estruturados em duas partes de oito compassos cada uma, o último, tem oito compassos na primeira parte e doze na segunda (a frase da primeira parte se repete de forma literal, tendo antes quatro compassos diferentes que iniciam a segunda parte), finalizando assim o pequeno ciclo. No *Ländler* n° 3 (poderia ser qualquer outro, escolhido ao azar) comprovamos aquelas características anteriormente comentadas (figura 48).



Figura 48. Molitor, *Sechs Ländler*, n°3, c. 1-8.

Voltando ao trio do menuetto da sonata opus 7, cuja primeira parte foi reproduzida na figura 44, prosseguiremos com a segunda parte. Esta começa com uma escala baseada na harmonia de dominante de Mi maior, que chegará como tônica 9 compassos mais tarde! (figura 49).



Figura 49. Molitor, trio do menuetto, c. 9-17.

A frase periódica esperada é a de 8 compassos, que poderia ter sido desta maneira (figura 50):



Figura 50. Redução dos compassos 14 a 17, transformada em compassos 14 a 16.

¹³ A obra não leva número de Opus e é provável que tenha sido publicada em 1807. Segundo Gorio (1984) a composição pode ter sido composta nesse mesmo ano ou em 1808. Pensamos que bem poderia ser uma obra anterior à sonata opus 7 de 1806, onde o compositor teria realizado suas primeiras tentativas com peças para guitarra solo junto com os dois primeiros livros do *Recueil de petites Pièces* do ano 1806, também sem número de Opus. O *Recueil* e os *6 Ländler* representam assim as peças mais simples de Molitor, não associadas a formas mais ambiciosas como as sonatas.

Resulta, pois, interessante, a quebra da periodicidade da frase proposta por Molitor. Com a cadência em Mi maior começa uma nova frase que continua com o estilo de Ländler e uma transição que levará à restituição da frase da primeira parte, apenas com uma variante nos três últimos compassos, que respeito àquela da primeira seção, é mais resolutiva (no segundo requadro na figura 51, comparar com os compassos 6-8 da figura 44).

Figura 51. Trio, c. 17-39.

Por último, chamamos a atenção à nota Mi do compasso 27 (no primeiro requadro da figura 51), que a princípio poderia parecer um erro de edição, esperando talvez um SOL#, como nas sequências dos compassos anteriores e posterior; mas, com um ligeiro apoio nesta nota MI (como escrita), o qual forma parte do estilo enquanto que é comum encontrar acentuações dos baixos nos segundos e terceiros tempos dos Ländler, quebra-se a monotonia que resultaria da sequência ascendente ininterrupta das notas Sol#-Si-Ré durante quatro compassos.

Como é de rigor, depois do trio, volta-se ao menuetto, executado sem as repetições. Esta peça exprime um acabado cuidadoso, escrita no estilo dos menuettos ou scherzos que encontramos em numerosas sonatas e sinfonias quando estes ocupam a posição de segundo ou terceiro movimento dentro da estrutura total de uma obra em quatro.

Quarto movimento
Rondó: Allegro moderato

O rondó, em Lá maior, está escrito no compasso de 6/8, dentro de um caráter simples e direto, anunciado já pelo tema principal, de caráter pastoral. A estrutura deste movimento (de 157 compassos de extensão) se apresenta da seguinte forma:

A- Lá M || B- Mi M || A'- Lá M || C- Ré M || (desenvolvimento não temático) || A''- Lá M ||
D- Dó M ; A''' (?) || (desenvolvimento não temático) || Coda (com elementos de A' e A'') ||

Diversas ambiguidades formais tornam problemática a nomenclatura das seções; por um lado, estas ambiguidades ajudam a criar certa expectativa, mas, contudo, não alcançam a compensar a frustração do ouvinte pela extrema simplicidade melódica e harmônica da peça. Como forma, é um exemplo interessante de finale, enquanto que não é convencional, mas como realização, fica por debaixo do interesse dos movimentos precedentes.

O tema principal do rondó, que antes classificamos como de caráter pastoral, é o seguinte (figura 52):



Figura 52. Rondó, c. 1-8.

O que começa como uma frase que parece ser o consequente da primeira (figura 53) prossegue sem voltar ao tema, modulando em lugar disso para a dominante, Mi maior (figura 54):



Figura 53. Rondó, c. 8-12.

Figura 54. Rondó, c.12-27.

E através destas poucas frases podemos comprovar a utilização quase exclusiva de tríades maiores, com a única exceção feita pelo acorde diminuto, a dominante da dominante (ver requadro na figura 54), para marcar uma verdadeira modulação à dominante: Mi maior. No compasso 27, o pedal Mi serve para criar a transição para uma nova aparição da frase principal: A, agora nomeada A', porque se encontra variada através do processo de diminuição (figura 55).

Figura 55. Transição e reprise de A de forma variada (A'), c. 28-41.

O tema variado do rondó finaliza com o agregado dos compassos 38-41 enfatizando a cadência na tônica. Segue-se uma seção na subdominante (C), dispositivo típico dos rondós, cuja estrutura tende a sublinhar as tonalidades relacionadas ao círculo de quintas

descendentes, configurando assim o caráter de final da obra como um todo. Esta seção está dividida em duas partes: A (8c) :||: B (12c) :|| portanto, são 20 compassos que, com as repetições, ocupam o tempo de 40, que é praticamente a quantidade até ali escrita. O tema, mais uma vez baseado em figurações sob as notas das tríades de tônica e dominante, começa assim (figura 56).



Figura 56. Começo da seção em Ré maior, c. 41-45.

Chama a atenção aqui, a semelhança deste tema com aquele do começo do trio do menuetto. Os dois compassos em 6/8 que iniciam a nova seção no rondó correspondem-se aos quatro compassos de 3/4 (com a figuração dobrada) do começo do trio. As marcações na figura 57 indicam outras semelhanças: as duas linhas horizontais mostram a mudança de dinâmica, que acontece nos lugares equivalentes de ambos os fragmentos; as linhas oblíquas ilustram o salto à tônica, de mais de duas oitavas, desde o terceiro tempo do compasso no caso do trio, e desde a terceira colcheia do primeiro tempo no caso do rondó; por último, as linhas curvas exemplificam a semicadência na dominante alcançada em ambos os casos por movimento melódico de graus conjuntos.



Figura 57. Comparação entre o início do Trio do Menuetto e o começo da seção em Ré maior do rondó.

A figura 58 ilustra a segunda parte da seção C, em cujos requadros mostramos o primeiro movimento cromático da peça: Lá – Sib – Lá (c. 56-57), e Lá – Lá# - Si (c.58-59). Esta ideia será desenvolvida logo após da repetição dos compassos 50-61, no que temos denominado como desenvolvimento não temático, devido a que se trata de um movimento de arpejos através de mudanças harmônicas cromáticas, sem referência a nenhum motivo de caráter melódico anterior (figura 59).

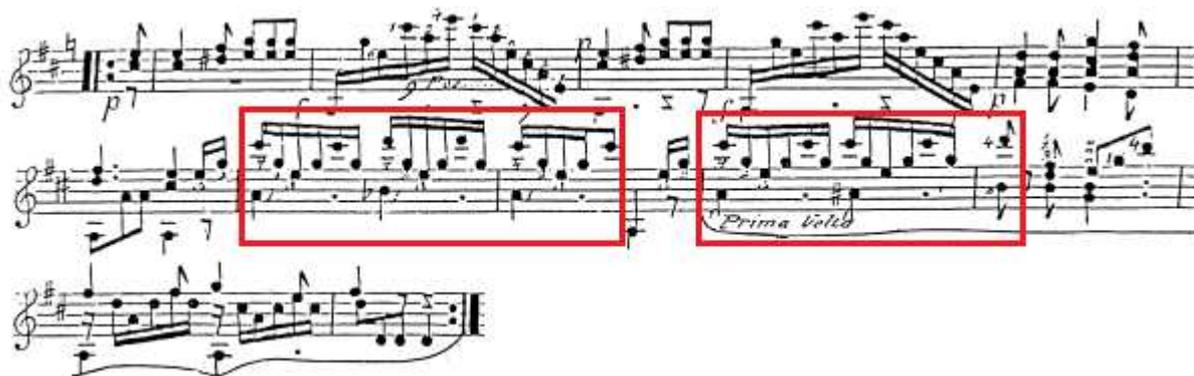


Figura 58. Segunda parte da seção em Ré maior, c. 50-61.

Figura 59. Final da seção C, desenvolvimento não temático e volta de A, c. 60-78.

Nos requadros da figura 59 marcamos as notas que carecem de alteração na partitura, mas que pela harmonia resultam óbvias. No primeiro requadro, as notas devem ser SOL#, no segundo, se trata de LÁb, e no terceiro de LÁ#. No primeiro caso, poderíamos induzir que, mesmo sem estar na armadura de clave, o Sol# apareceu no compasso anterior e, portanto permanece alterado até que o bequadro é colocado no seguinte compasso, mas não se repete esta regra nas situações análogas (como por exemplo, os compassos 70-71); por outra parte, a falta do bemol no Lá do compasso 66 é claramente uma omissão. De qualquer maneira, dentro de uma passagem de caráter cromática como essa, a colocação de todas as alterações necessárias evita as dúvidas.

O desenvolvimento a partir da ideia dos compassos 56-59 (ver figura 58) representa a primeira incursão, junto com estes, em harmonias não derivadas das tríades dos graus principais. Não obstante, o padrão de arpejos é mantido, e, por outra parte, esta seção não é outra coisa que uma repetição sequenciada (quase 5 vezes!) dos dois compassos iniciais (c.62-63) do fragmento. De forma que, a repetição excessiva da ideia, se por um lado pretende compensar através de sua instabilidade harmônica, a pouca mobilidade (e/ou simplicidade) das seções precedentes, por outro, acaba criando um efeito de perda de interesse na novidade, ao torná-lo monótono.

Na última linha da figura 59 (c. 76-78) uma pequena *cadenza* conduz à reaparição do tema A, que agora, na sua terceira exposição, resulta de uma combinação de A e A' (figura 60).



Figura 60. Seção A'', resultante da combinação de A e A', c. 77-84.

Segue uma frase relacionada com o material dos compassos 8-12 (ver figura 53), agora em Lá menor (figura 61).



Figura 61. Rondó, c. 85-90.

E surge o tema antes nomeado D, em Dó maior, cuja primeira frase esta harmonicamente relacionada ao refrão (figura 62).



Figura 62. Começo da seção D, em Dó maior, c. 91-94.

Enquanto que a continuação prepara o regresso a Lá maior (figura 63).



Figura 63. Continuação da frase, c. 95-100.

O que segue depois é uma passagem em Lá maior que, na estrutura esboçada acima foi nomeada A''' (?), porque enquanto a tonalidade representa uma volta à tónica, em cujo ponto é cabível esperar um retorno de A ou de B (agora em Lá maior), tematicamente não possui contornos diferenciados, e ritmicamente se relaciona a elementos de C, como podemos comprovar comparando os motivos remarcados nos exemplos (figuras 64 e 65).



Figura 64. Retorno de A''' (?) c. 101-107.

Início da primeira parte de C



Início da segunda parte de C



Figura 65. Fragmentos da seção C, c. 42-43 e 50.

Somente uns compassos depois, com a repetição quase literal dos compassos 101-106 (ver figura 64) começamos pensar na possibilidade de que sejam estas as frases conclusivas, mas temos aqui outro desenvolvimento não temático, baseado em flutuações harmônicas, e cujo motivo de arpejos é tomado da variante rítmica do c. 64 (figura 66), justo no ponto onde esperamos novamente a harmonia I 6|4 – V7 (figura 67).



Figura 66. Pequena variante rítmica em A''', c. 64 e 108.



Figura 67. Desenvolvimento não temático, c. 114-126.

O pedal de dominante conduz a uma frase que relaxa a tensão, com caráter codal a partir da ideia do compasso 128 em *pp* (figura 68), e imprevistamente, escutamos os seis compassos finais de A, como foram apresentados na sua forma A' (ver figura 60).



Figura 68. Começo da seção final do rondo, c. 127-137.

A frase seguinte cumpre duas funções: a resolução de B (que havia cadenciado na dominante, Mi maior, pelo que agora sua ideia básica de acordes de I e V grau se escutam na tônica do rondó, Lá maior)¹⁴, e um reforço do caráter cadencial (figura 69). A figura de arpejos ascendentes dos compassos 145-146 é equivalente à ouvida nos compassos 105-106 (ver figura 64), que catalogamos como um possível A''', criando assim um nexos entre seções.

¹⁴ Somente é possível falar aqui de resolução harmônica, posto que B não havia apresentado nenhuma ideia melódica de rasgos marcantes senão apenas um jogo básico das harmonias de tônica e dominante. Parte da ambiguidade deste rondó é devida justamente à pouca variedade de perfis melódicos entre suas seções.



Figura 69. Frases finais do rondo, c. 137-146.

Finalmente, o rondó é conduzido à sua conclusão (figura 70). No primeiro requadro¹⁵, o acorde D^o/D marca a última inflexão da peça, rumo às formulas cadenciais V-I. Note-se que é o único *ff* de todo o movimento e também o único compasso acéfalo do rondó, portanto, três características salientes que enfatizam um ponto estruturalmente importante. Este final rememora o correspondente à conclusão da parte A' (ver figura 55) com dois compassos adicionados.

Figura 70. Final do rondo, c. 147-157.

Considerações

A análise da *Sonata opus 7* de Molitor permite comprovar que a obra foi cuidadosamente planejada, muito provavelmente com a consciência do compositor do ineditismo da proposta: uma obra ambiciosa para um instrumento que deve ainda mostrar suas capacidades técnicas e expressivas. Por esta razão encontramos a exploração de diversos

¹⁵ O segundo requadro na figura 70 é para ilustrar apenas um detalhe técnico: a letra B que aparece na partitura marca uma nota de rodapé (entre as numerosas que contém esta sonata) na qual o autor prescreve tocar os acordes de cinco notas com os cinco dedos da mão direita.

estilos e possibilidades formais ao longo de toda a sonata. Como remarcamos no início da análise, resulta um fato surpreendente a estrutura da obra, com uma introdução e quatro movimentos, algo que não encontramos nas sonatas de Haydn, Mozart, Beethoven e Clementi.

Outro aspecto que remarca a preocupação do autor por esta publicação é a quantidade de texto inserido na partitura, com numerosas notas explicativas, sem contar com o longo prefácio versando em matéria histórica relacionada ao instrumento.

No nível compositivo, podemos notar o cuidado nos pequenos detalhes, para dar uma coerência formal e estrutural à obra. Destaca, sobretudo, o sutil menuetto, enraizado no estilo tipicamente vienense. Infelizmente, o rondó final é de menor interesse que o resto da sonata, devido ao pouco definido perfil melódico das suas seções e a sua harmonia simples. Contudo, resulta uma obra de grande interesse histórico, sendo o ponto de partida para o estudo das grandes sonatas para guitarra do século XIX.

5.1.3 Sonata n° 2, em Dó maior, Opus 11.

A segunda sonata de Simon Molitor foi publicada em 1807, um ano depois da primeira. Trata-se de uma obra em três movimentos que se estruturam da seguinte forma:

- I- Allegro moderato (Dó maior, 4/4)
- II- Andante (Sol maior, 2/4)
- III- Scherzando capriccioso (Dó maior, 2/4)

O motivo inicial do primeiro movimento é concebido como a maioria dos exemplos no classicismo, a partir da tríade (figura 71):



Figura 71. Compassos iniciais da sonata opus 11.

Mas resulta interessante como o compositor tira partido deste rasgo simples, para construir um movimento coeso à maneira de Beethoven. Depois de uma semicadência na dominante, quando esperamos o segundo grupo temático, ouvimos outra vez o tema inicial agora no inesperado tom de Mi bemol maior (figura 72):



Figura 72. Motivo inicial em Mi bemol maior, c. 15-19.

E depois desta irrupção, Molitor se aproveita da cabeça do motivo para, agora sim, conduzir à verdadeira semicadência na qual aparece a harmonia de dominante da dominante para poder estabelecer claramente a tonalidade de Sol maior que irá prevalecer no segundo grupo (figura 73):



Figura 73. Motivo inicial conduzindo à semicadência na harmonia de dominante da dominante, c. 19-24.

O final da exposição utiliza habilmente o motivo inicial, agora em função de acompanhamento da textura codal e logo aparece isolado para terminar a exposição em Sol maior; imediatamente voltamos a escutá-lo, agora em Mi maior (como dominante de Lá menor) para iniciar o desenvolvimento (figura 74):



Figura 74. Final da exposição e começo do desenvolvimento, c. 49-53.

Outro rasgo engenhoso é a forma em que a recapitulação é introduzida, utilizando ainda elementos do desenvolvimento escutamos parte do material inicial, mas em um contexto que não nos outorga certeza, até que pouco mais tarde se vê confirmada. Este dispositivo é mencionado por Rosen (1994) como um procedimento habitual a meados do século XVIII, que consiste exatamente em começar a recapitulação pelo compasso 3 ou 5 da exposição, o

que implica muitas vezes que esses compassos faltantes se escutem mais tarde, no final do movimento (figura 75):



Figura 75. Final do desenvolvimento e começo da recapitulação, c.76-83.

Como podemos apreciar, escutamos o motivo inicial como anacruse do compasso 81, quando começa a partir da nota Mi, a terça do acorde, tendo omitido sua primeira aparição a partir da tônica, ou seja, soa exatamente como uma recapitulação começando desde o compasso 5; por isto, para satisfazer o sentido de simetria, no final escutamos esse motivo faltante para rematar o movimento (figura 76):



Figura 76. Compassos finais do primeiro movimento, c. 119-121.

O segundo movimento é um extenso *Andante* na tonalidade de Sol maior, bem desenvolvido, mas não apresenta maiores novidades. A seguir são apresentados apenas seus compassos iniciais (figura 77):



Figura 77. Compassos iniciais do segundo movimento, Andante.

O final é um *Scherzando capriccioso*, e consiste em uma forma ternária ABA' bastante extensa, que encontro notável pela lógica de sua construção motivica¹⁶, onde novamente o compositor utiliza o procedimento de criar um motivo muito breve que possa ser empregado em diversos temas e seções da obra. (figura 78):



Figura 78. Compassos iniciais do último movimento da sonata opus 11.

A contrastante seção central, na relativa menor, é permeada pelo motivo principal, que se apresenta agora também na forma de arpejo ascendente, irrompendo com a dinâmica *forte* o discurso *piano* (figura 79):



Figura 79. Seção central (B) do *Scherzando capriccioso*.

Não existe uma verdadeira recapitulação de A no ponto esperado, é parte do jogo proposto pelo adjetivo *capriccioso*; depois de uma transição desde a seção B, que parece

¹⁶ Chama, portanto a atenção, que Riboni (2011a) tenha desconsiderado em seu artigo este movimento, que classifica como de escasso interesse e inventiva.

indicar que se aproxima o retorno de A, uma modulação inesperada a Sol maior inicia uma passagem meramente figurativa que funciona como uma grande dominante para o verdadeiro regresso de A. Segue-se uma extensa coda que incorpora o material inesperado apresentado na dominante Sol maior, agora satisfatoriamente resolvido na tônica, terminando a sonata em estilo brilhante (figura 80):

Figura 80. Compassos finais da sonata opus 11.

5.1.4 Sonata n° 3, em Dó maior, Opus 12.

Esta sonata foi composta c. 1808, mas não foi publicada. Apresenta características únicas em seu aspecto estrutural externo: não possui movimentos lentos e todos eles estão na mesma tonalidade.

- I- Marcia: Allegro maestoso (Dó maior, 4/4)
- II- Scherzando: Allegretto (Dó maior, 2/4)
- III- Menuetto moderato (Dó maior, 3/4)
- IV- Rondo (Dó M 2/4) - Andante sostenuto (Lá M – Dó M 3/4) - Allegretto (Dó M 6/8)

Molitor consegue conjugar aqui a forma sonata com a influência militar da época refletida através de uma marcha solene¹⁷. As oitavas iniciais e os motivos de trompa criam a ilusão de pompa necessária (figura 81):



Figura 81. Compassos iniciais da Sonata opus 12 de Simon Molitor.

Depois da transição modulante surge um segundo tema na dominante, marcado *dolce*, muito esquemático, que pretende dar a ilusão de um *cantabile*, mas os ritmos marciais invadem o discurso e conduzem sempre a fórmulas cadenciais. A pequena coda da exposição utiliza a inversão do motivo de oitavas da abertura (figura 82):



Figura 82. Final da exposição, c. 20-24.

O desenvolvimento resulta o rasgo mais interessante deste movimento. Começa com uma digressão harmônica que conduz rapidamente para a tonalidade de Ré menor, passando logo por Sib M, Sol m, Mib M, Dó m, Láb M, Fá m, Réb M e Sib m. O arribo a Mi bemol maior é preparado por meio de uma semicadência sobre a dominante deste tom e uma pequena pausa –a primeira desde o início do movimento– fazendo com que a tonalidade resulte mais estável, introduzindo desta forma uma falsa reprise, que soa completamente natural porque o tema inicial e as chamadas das trompas são executados na tonalidade própria

¹⁷ Lembre-se que em 1808, quando foi escrita esta sonata, Viena estava baixo o domínio das forças de Napoleão, pelo que a presença dos militares era uma paisagem constante nestas terras. O quinto concerto para piano de Beethoven, popularmente conhecido como “Concerto Imperador” foi escrito em Viena entre 1809 e 1811, denotando também este tipo de influências externas.

destes instrumentos. Isto é um rasgo mui sutil dentro de uma peça com a expressão franca e direta sugerida pelo movimento de marcha. A partir dali continua o desenvolvimento, que deixa ouvir as chamadas das trompas em tonalidades cada vez mais distantes (Láb e Réb). As tonalidades flutuam sequencialmente e o ponto de inflexão é dado pela que seria a próxima chamada em Sol bemol maior: agora apenas é ouvida uma voz, e por vez primeira a dinâmica é *pianíssimo*, contribuindo a remarcar o fato de que a nota Sol bemol é a relação mais distante (trítone) respeito da tônica Dó maior. Esta nota é interpretada logo enarmonicamente como Fá# para iniciar o caminho de retorno à recapitulação (figura 83):

Figura 83. Começo do desenvolvimento, c. 25-39.

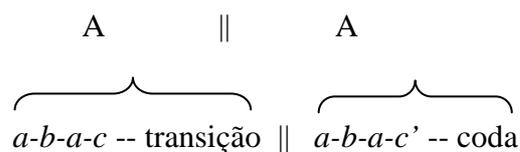
A recapitulação é sugerida compassos antes da sua verdadeira chegada por meio de uma saturação do motivo inicial (figura 84):

Figura 84. Transição para a recapitulação e começo da mesma, c. 50-64.

O final do movimento inclui a clássica digressão à subdominante antes de enfatizar o motivo inicial de oitavas nas suas versões descendente e ascendente, concluindo surpreendentemente de forma suave e lírica (figura 85):

Figura 85. Compassos finais do primeiro movimento.

O segundo movimento, *scherzando*, tem uma estrutura singular: uma forma binária que poderia esquematizar-se assim:



A alusão às chamadas de trompas permeiam várias seções do movimento (figura 86).

The image shows a musical score for the second movement, marked "Scherzando. Allegretto." in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a red box around a specific passage. The second system is marked with measure 15 and also contains a red box. The third system is marked with measure 120 and includes a *ritard.* marking and a red box. The score features various dynamics including *p* and *f*.

Figura 86. Chamadas de trompas no segundo movimento.

O terceiro movimento é o que considero um elegante menuetto e trio de charme tipicamente vienense, cuja estrutura é a seguinte:

Menuetto: A 12c :||: BA 46c :||

Trio (Fá M): 8c :||: 10c :||

A primeira parte começa da seguinte forma (figura 87):

The image shows the beginning of a musical score for the first movement, marked "Menuetto moderato." in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *ff* dynamic. The second system is marked with measure 5 and includes a *p* dynamic and a *ff* dynamic. The third system is marked with measure 10 and includes a *f* dynamic and a *fp* dynamic. The score features various dynamics including *p*, *f*, and *ff*.

Figura 87. Menuetto, compassos 1-15.

A segunda parte passa através de Ré menor e sugere a tonalidade de Mi bemol maior, mas acaba sendo interpretada como um segundo napolitano de Ré maior, onde ouvimos mais uma vez uma chamada de trompas (figura 88). O trio, de caráter *cantabile* está na tonalidade de Fá maior e apresenta um fraseado mais regular.

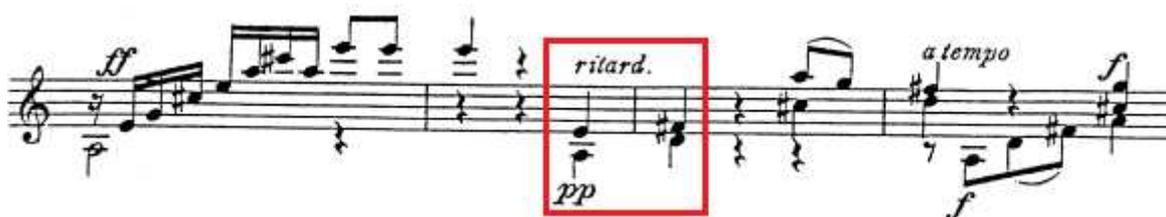
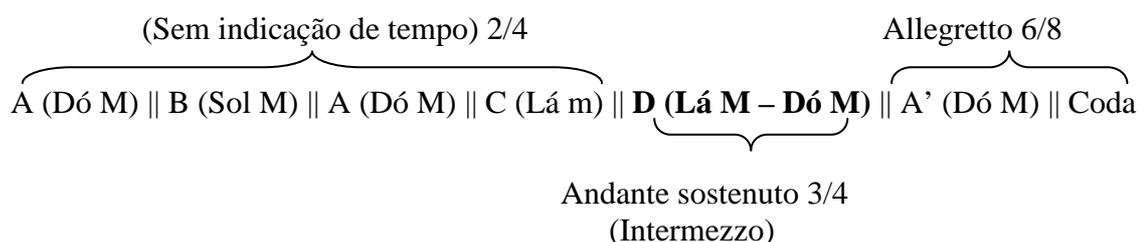


Figura 88. Chamada de trompas no menuetto, c. 30-33.

O finale é um Rondó que apresenta características únicas, absolutamente atípicas nos esquemas formais do período clássico, como pode comprovar-se pelo seguinte esquema estrutural:



O segundo tema na dominante sugere uma sonata-rondó que nunca é realizada: o tema B não aparece novamente no rondó, resultando numa dissonância estrutural não resolvida, devido a que o tema na dominante não é executado mais tarde na tônica. Como se encontrará também no caso da *Sonata opus 15* de Giuliani, uma seção central mais lenta, com mudança de compasso e de tonalidade representa uma espécie de *intermezzo* na peça. Esta seção é marcada *andante sostenuto*, e é o único andamento lento da sonata inteira, de caráter livre, com uma lírica de fortes reminiscências operísticas. Este *intermezzo* possui uma forma ternária *aba'* na qual a volta ao material inicial é transformada e ornamentada, agora na tonalidade de Dó maior, que prepara, por sua vez, a nova exposição do refrão do rondó. Este se apresenta transformado, agora em compasso de 6/8 em tempo *allegretto*. O início do rondó não possui indicação de tempo, e podemos presumir que seja *allegro*, pelo seu caráter scherzando que lembra o final da sonata opus 12.

5.1.5 Sonata n° 4, em Sol maior, Opus 15.

A quarta e última sonata de Molitor, tal como a anterior, data de c. 1808 e tampouco foi publicada. É uma obra em três movimentos que se estruturam da seguinte forma:

- I- Preludio (Sol maior, 4/4)
- II- Marcia (Dó maior, 4/4)
- III- Variationi: Andantino (Sol maior, 2/4) - Coda: Allegro 3/8.

Começa com um prelúdio –algo incomum na época– de caráter arcaizante, que remete a um canto coral (figura 89):

S. Molitor, Op. 15.

Preludio.

Figura 89. *Preludio*, movimento inicial da sonata opus 15 de Simon Molitor, c. 1-7.

Outro aspecto inusual desta obra é que a forma sonata se encontra no segundo movimento na tonalidade da subdominante. O prelúdio anterior é uma peça autônoma, que não conduz necessariamente ao próximo movimento, e muito menos na nova tonalidade. Trata-se mais uma vez de uma marcha, onde podemos apreciar as características que encontramos na sonata anterior: as oitavas, os ritmos pontuados e as chamadas de trompa (figura 90). Este movimento possui forma sonata, embora menos clara que aquela da sonata opus 12; há uma modulação à dominante, mas não surge um verdadeiro tema novo, salientando-se apenas os insistentes processos cadenciais sobre a nova tônica. O desenvolvimento transita pelas tonalidades de Mi bemol e Lá bemol maior e Fá menor antes da transição que conduz a uma recapitulação convencional na tônica, Dó maior.



Figura 90. Marcia, segundo movimento da sonata opus 15, c. 1-10.

A última sonata de Molitor termina com um andantino com variações que é o movimento mais extenso de todas as sonatas para guitarra compostas em Viena, com uma duração próxima aos 12 minutos. O tema das variações é o seguinte:



Figura 91. Variationi: Andantino. Tema.

São 6 variações e uma extensa coda. As três primeiras mantêm o compasso de 2/4, enquanto que a quarta variação é um andantino em 3/8 impregnado de uma doce atmosfera mozartiana (figura 92). O fato de escrever mais uma vez o andamento *andantino* mesmo não tendo sido modificado antes, se deve a que a música deve interpretar-se agora mais lenta, no pulso de colcheia. A quinta e sexta variações voltam ao *tempo primo* e ao compasso de 2/4, conduzindo diretamente à coda, um *allegro* em 3/8 com caráter de dança baseado no tema inicial, que de fato, aparece mais tarde no *tempo primo* em compasso de 2/4, antes de

arremeter novamente com um allegro em 3/8 para concluir de forma brilhante o movimento e a sonata.

Figura 92. Variação 4, andantino.

Ψ Ψ Ψ

Considero que o conjunto das quatro sonatas para guitarra solo de Simon Molitor mostra claramente a preocupação do compositor pela busca da individualização de cada obra através de estruturas e soluções formais diversificadas, consciente da importância histórica da tarefa, ao ser pioneiro no gênero em Viena. Se por uma parte o manejo dos motivos e dos desenvolvimentos resulta eficaz, por outro lado, é de lamentar que a inspiração melódica não mantenha o mesmo nível através da obra completa. Contudo, estas obras apresentam um interesse musical que vai além do puramente histórico, contribuindo para enriquecer o repertório clássico da guitarra.

WENZESLAUS THOMAS MATIEGKA

1773-1830

SONATAS PARA GUITARRA

- 1- *Sonate Facile* opus 16, em Dó maior. Au Magasin de l'imprimerie chimique, Viena: 1807.
- 2- *Sonate progressive* opus 17, em Sol maior. Au Magasin de l'imprimerie chimique: 1807.
- 3- *Grande Sonate n° 1*, em Ré maior (1808) [sem número de opus]. Artaria & Comp.: 1808.
- 4- *Grande Sonate n° 2*, em Lá maior (1808) [sem número de opus]. Artaria & Comp.: 1808.
- 5- *Grande Sonate n° 3*, em Mi maior. Artaria & Comp.: 1810¹.
- 6- *Sonata em si menor* opus 23². Au Magasin de l'imprimerie chimique: 1811.
- 7- *Sonate progressive n° 1*, em Dó maior, opus 31, n° 1. (1811 [?])³. Steiner: 1817.
- 8- *Sonate progressive n° 2*, em Lá menor, opus 31, n° 2. Steiner: 1817.
- 9- *Sonate progressive n° 3*, em Sol maior, opus 31 n°3. Steiner: 1817.
- 10- *Sonate progressive n° 4*, em Mi menor, opus 31, n° 4. Steiner: 1817.
- 11- *Sonate progressive n° 5*, em Ré maior, opus 31, n° 5. Steiner: 1817.
- 12- *Sonate progressive n° 6*, em Si menor, opus 31, n° 6. Steiner: 1817.

5.2.1 Matiegka olvidado, redescoberto através de Schubert.

O nome de Matiegka veio a ser conhecido no mundo da música através do quarteto para flauta, viola, violoncelo e guitarra D.96 que Schubert escreveu em fevereiro de 1814. Este quarteto consiste basicamente no agregado de uma parte de violoncelo e algumas modificações estruturais do *Notturmo* opus 21 para flauta, viola e guitarra que Matiegka publicou em 1807. O quarteto foi descoberto em 1918 e publicado em 1926. Da própria mão de Schubert aparece uma indicação que prescreve trocar de lugar umas variações do *Terzett* impresso. Isto foi motivo de suspeita para o musicólogo Otto Deutsch, que efetivamente

¹ Não foi publicada como tal. Aparece no *incipit* das quatro grandes sonatas, pelo que é possível comprovar que é a mesma música que o *Allegro en forme d'une Symphonie* que aparece como número 21 da coleção de peças progressivas do opus 20. Não entanto, consiste em apenas um movimento, pelo que surge a dúvida se alguma vez existiram outros. Uma quarta sonata que aparece também no referido *incipit* não tem sido encontrada.

² Os dois primeiros movimentos são adaptados da sonata para piano em si menor, Hob. XVI-32 de Joseph Haydn, de uma coleção de 6 sonatas escritas entre 1774 e 1776.

³ As Sonatas progressivas do opus 31 foram publicadas pelo editor Steiner em 1817, todavia, como a obra era propriedade do compositor, resulta provável que estas sonatas tenham sido compostas vários anos antes. Yates (2003) sugere o ano de 1811.

pensou que a obra não era original de Schubert, e que seria um arranjo de um trio de outro compositor. A descoberta em 1931, da primeira edição publicada do *Notturmo* Opus 21 de Matiegka, pelo guitarrista dinamarquês Thorwald Rischel, veio demonstrar a certeza dessa presunção de Deutsch (MATTINGLY, 2007). E, como assinala Gorio (1985a) por paradoxal que pareça, a descoberta de Matiegka como o autor da obra, negou a paternidade schubertiana dela e houve um reproche tácito ao primeiro por ter privado ao repertório guitarrístico de contar entre seus compositores uma figura da importância de Schubert. Porém, em tempos recentes, o interesse pelo conhecimento e resgate da obra de Matiegka tem restaurado seu lugar, como um dos importantes contribuidores ao desenvolvimento da guitarra em Viena.

A primeira referência que dele aparece, encontra-se justamente no longo prefácio da *Sonata opus 7* de Simon Molitor, no qual menciona a Matiegka e a Diabelli como exemplos do desenvolvimento da correta escrita guitarrística em Viena. Em 1812, Molitor os menciona novamente, na introdução de seu método, indicando-os como os primeiros a ter adotado a nova escrita para a guitarra, tendo-a desenvolvido e difundido com suas obras e exemplos⁴. Existe ainda outra referência acerca de Matiegka antes da sua morte, acontecida em 1830; trata-se de uma biografia escrita por Wilhelm Klingensbrunner em 1826, cujos dados são bastante confiáveis porque sendo eles amigos, provavelmente o próprio Matiegka poderia ter ministrado as informações. Desta forma, sabemos que tinha aprendido canto, violino, piano e violoncelo e que chega a Viena em 1800⁵. Não encontrando emprego como musicista em um primeiro momento, entra a trabalhar em um estudo legal. Entretanto, se dedica a aperfeiçoar-se no piano, e, segundo Klingensbrunner, já em 1802 era considerado um dos melhores mestres de Viena do instrumento. Não obstante, não temos outras fontes que confirmem esta informação, que resulta altamente contrastante com o fato de não aparecer seu nome citado nos jornais ou nas críticas e avisos musicais da época, e não existirem pelo menos algumas obras publicadas para piano. O real é que suas composições para guitarra foram publicadas a partir de 1806, por importantes casas editoriais de Viena. Em 1817 cessa sua produção guitarrística, porque entra ao serviço da igreja de St. Leopoldo, como mestre de coro, e em 1820, com o mesmo cargo, na igreja de St. Joseph na *Leopoldstadt*; com estes cargos, sua atividade como compositor se centra na música sacra. Por problemas de saúde, se afasta de seu cargo em 1826, e nada se sabe dele até sua morte quatro anos mais tarde, em uma precária

⁴ Refere-se a uma escrita idiomática para o instrumento, aproveitando suas capacidades polifônicas e escrevendo a diferenciação entre as vozes claramente.

⁵ Matiegka nasceu na região de Boêmia em 1773 e estudou jurisprudência na universidade de Praga.

condição pecuniária, tendo deixado uma viúva e seis filhos, quatro deles menores (GORIO, 1985).

Seu interesse pela guitarra resultou em várias composições, destacando aquelas de música de câmara. Como vimos, o *Notturmo opus 26*, foi acreditado como digno de Schubert na sua versão para quarteto (que mencionamos no capítulo 3), porém, menosprezado como trio no original de Matiegka pese a ser uma obra perfeitamente escrita, com muita probabilidade pela razão aludida por Gorio acima citada. De todas as composições do autor, apenas a *Serenata opus 21* gozou de certa fama nas primeiras décadas do século XX. Entre as obras para guitarra solo, destaca o corpus das sonatas para guitarra, que somam 12 obras, o que representa mais da metade de toda a produção de sonatas vienenses para o instrumento.

Pelas datas de publicação das sonatas listadas acima podemos ver que todas estas obras são posteriores a 1806, ano da primeira menção de Matiegka por Molitor. Isto não significa necessariamente que alguma das sonatas não pudesse haver sido escrita com anterioridade e ter sido assim conhecida por Molitor, mas de todas as formas, parece pouco provável. Já para 1812, o ano em que este cita por segunda vez a Matiegka, pelo menos a metade destas sonatas tinham sido dadas à imprensa, e demonstrariam o desenvolvimento técnico e musical da guitarra vienense que Molitor adjudicava a Diabelli, Matiegka e Giuliani.

Ψ Ψ Ψ

Todas as sonatas de Matiegka estão estruturadas em 3 movimentos, excetuando –como veremos mais adiante– a misteriosa *Grande Sonate* n° 3, da qual se conhece apenas o movimento inicial e com outro título, como uma das 24 peças da coleção do opus 20. A estrutura imperante no conjunto destas sonatas inclui um *menuetto* como segundo movimento ou, como no caso das sonatas em Mi menor e Si menor do opus 31, um *scherzo*. Apenas as obras mais ambiciosas, as duas grandes sonatas em Ré e em Lá e a *Sonate Progressive* opus 17 possuem um verdadeiro movimento lento.

As Grandes Sonatas, sem número de opus, ambas de 1808, são obras extensas que requerem uma boa técnica de execução. Na época, um título como *Grosse Sonate*, indicava que era uma peça de concerto, não para aficionados, mas para uso profissional. Vimos este título na primeira sonata de Simon Molitor, opus 7, publicada dois anos antes. As duas grandes sonatas de Matiegka representam junto com as sonatas opus 22 e 25 de Fernando Sor, as obras mais ambiciosas do gênero no período clássico e as composições para guitarra mais extensas de todo o século XIX.

5.2.2 Grande Sonate n° 1, em Ré maior (1808)

Esta sonata é a terceira publicação de Matiegka no gênero, depois da *Sonate Facile* Opus 16 e a *Sonate Progressive* Opus 17, ambas de 1807. A *Grande Sonate* n° 1 foi publicada no ano seguinte sem número de opus, mas representa um significativo avanço sobre as precedentes; se aquelas se caracterizam pelo seu conteúdo didático, esta –como também a *Grande Sonate* n° 2– é uma peça de concerto, muito mais extensa e de maior complexidade técnica. Isto se infere já através do próprio título da obra, *Grande Sonate*, que, junto com o de *Grosse Sonate* no opus 7 de Molitor e o de *Sonate brilliant* no opus 15 de Giuliani, anunciam uma peça para uso profissional, não para os aficionados.

No frontispício da edição (figura 1), publicada por *Artaria et Compagnie*, encontramos vários detalhes interessantes:

- Debaixo do nome do compositor, aparece o epíteto *Professeur*, do qual inferimos que a atividade de didata era sua ocupação principal na época.
- O desenho da guitarra contém numerosas informações, como o nome das cordas (no pentagrama próximo ao cavalete do instrumento), os números de trastes e pequenos pentagramas correspondentes a cada traste, onde se indicam as notas que ali são produzidas.
- Um pentagrama que percorre a guitarra desde sua base até a cabeça contém a escala cromática que pode ser executada no instrumento (com o nome das notas e a digitação correspondente).
- Um pequeno livro desenhado no canto inferior direito da portada contém o *incipit* de quatro sonatas, que será visto mais adiante.

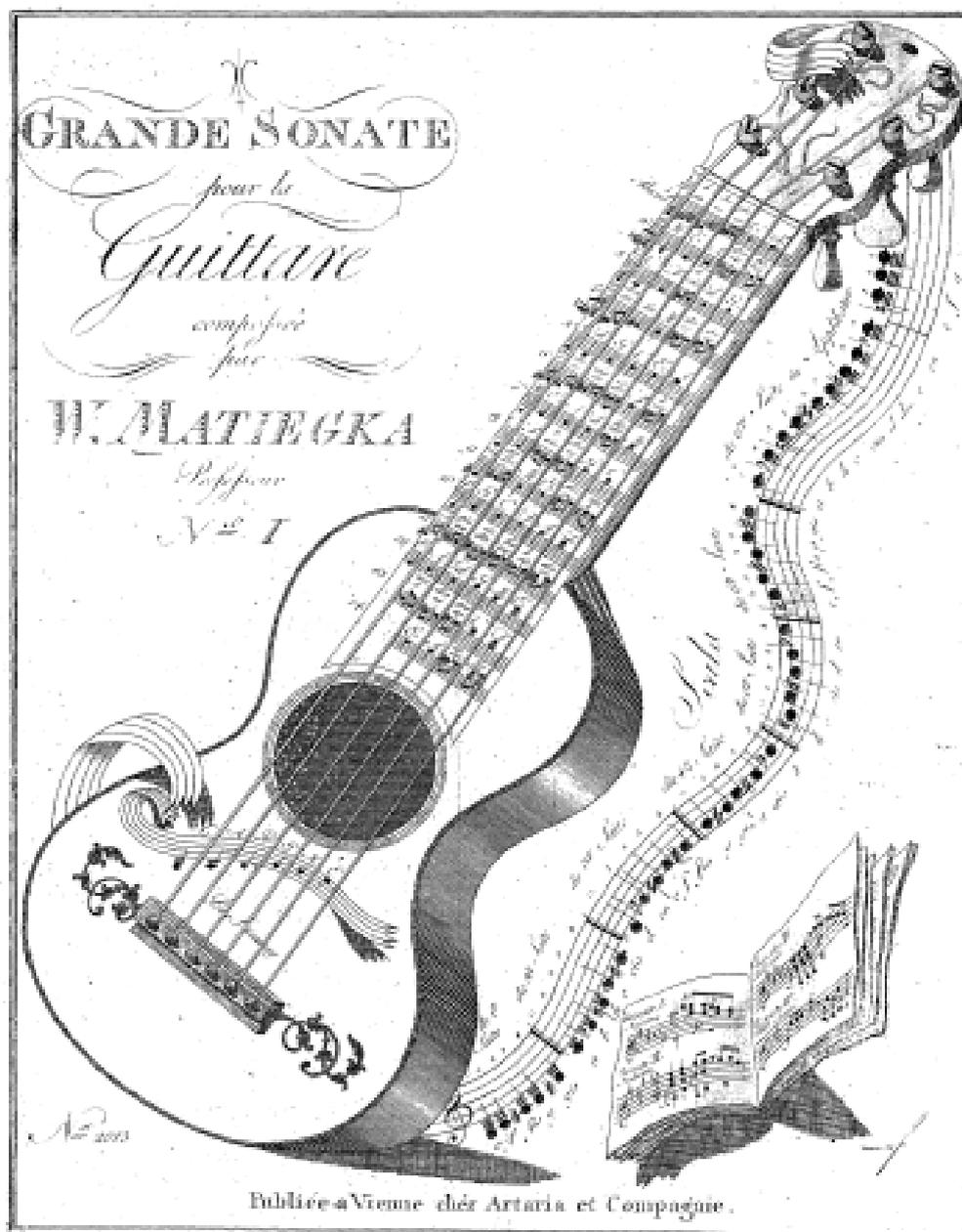


Figura 1. Frontispício da primeira edição da *Grande Sonate* n° 1 de Matiegka.

Analisando com maior atenção os desenhos, encontramos várias coisas curiosas. No pentagrama que contém a escala cromática, podemos observar que a corda mais grave e nomeada como primeira, a segunda (*2ª Saite*) é o Lá que consideramos comumente como quinta corda, etc. (ressaltado na figura 2).

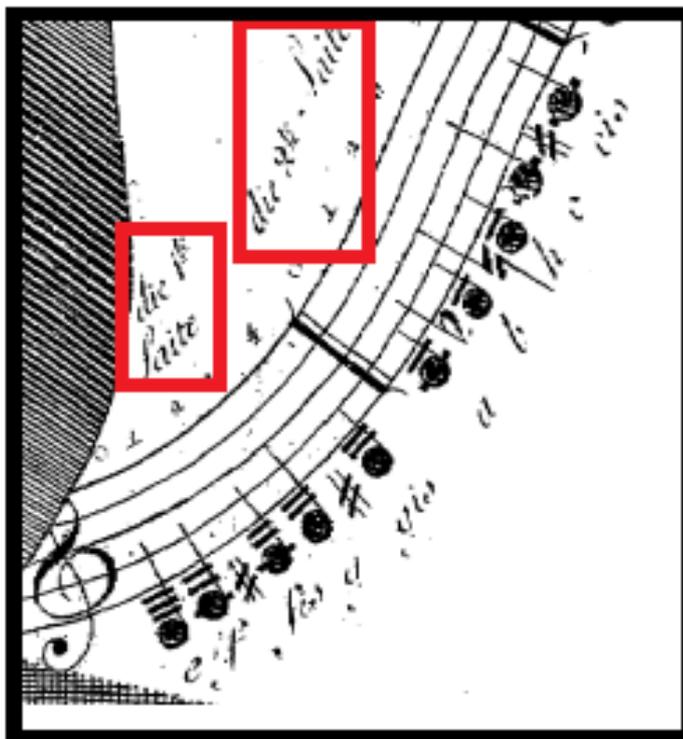


Figura 2. Frontispício, detalhe (nomeação das cordas).

No mesmo pentagrama da escala cromática, vemos no final a seguinte sucessão de notas: Ré# - Mi - Mib - Mi - Fá - Sol. Portanto, entre as duas últimas notas se interrompe o ascenso cromático, passando de Fá para Sol, o que é confirmado pelas letras debaixo das notas. O Mi bemol (*es* na nomenclatura alemã) encontra-se entre dois Mi naturais (letra *e*), pelo que não pode se tratar de um erro de edição. Porém, o que resulta curioso é a digitação colocada acima das notas: depois do Mi com dedo 2, desce um traste para o Mi bemol, e este é indicado com dedo 3! O próximo Mi natural é com dedo 1, Fá com dedo 2, e Sol (distância de tom, pelo tanto, dois trastes) com dedo 3, o que representaria uma extensão (requadros na figura 3).

Na figura 4 encontramos duas particularidades. A primeira delas é que o último traste no braço da guitarra é o décimo em lugar do décimo segundo, que habitualmente ocupa essa posição, determinando a divisão da oitava. E esta guitarra possui 14 trastes, com o que a última é por força um Fá#, que aparece no desenho junto com o enarmônico Sol bemol, obviamente não coincidindo com o escrito no pentagrama da escala cromática que indicava a nota Sol natural (requadro na figura 4)⁶.

⁶ Como detalhe adicional, fazemos notar que no traste 14 da segunda corda, as notas enarmônicas são Dó# e Réb, como as próprias letras no desenho indicam, mas há um pequeno erro de edição e a nota que deveria ser um Ré bemol está desenhada como um Mi bemol.

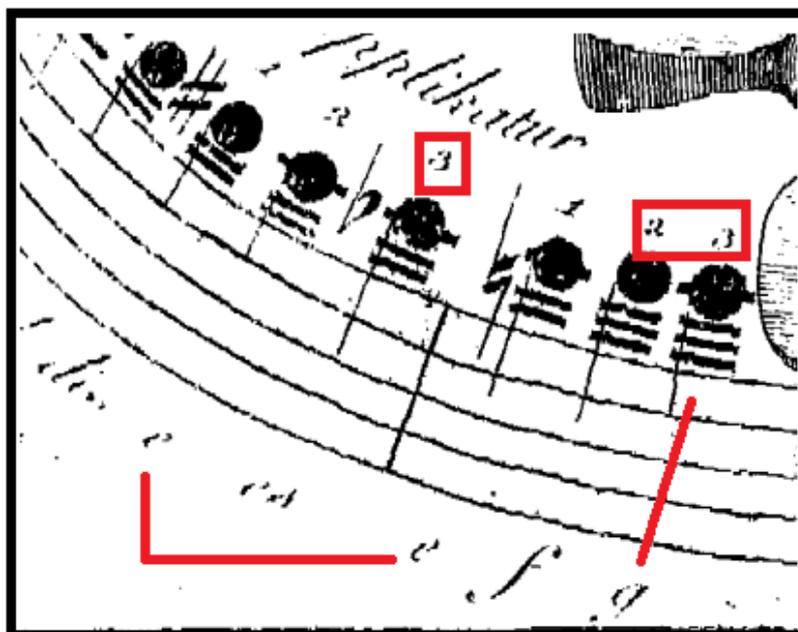


Figura 3. Detalhe do frontispício, escala cromática.

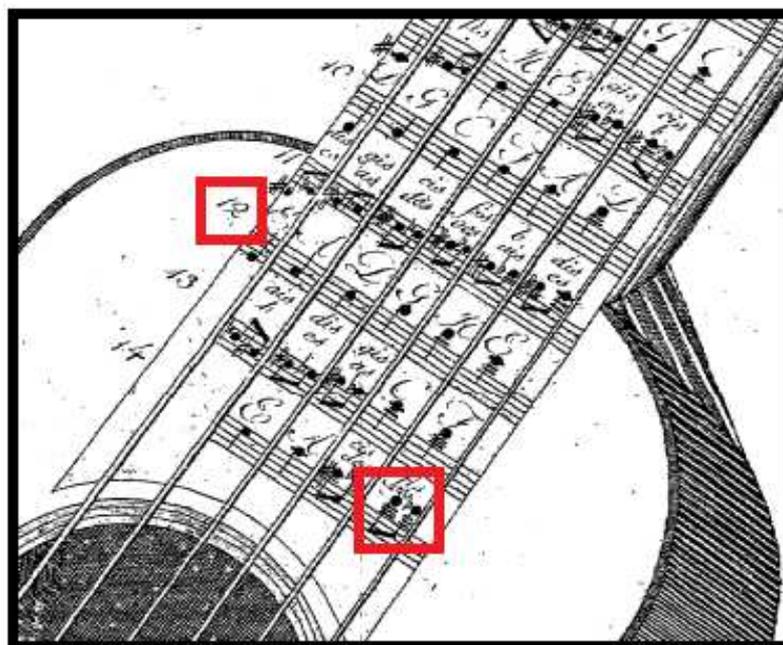


Figura 4. Detalhe do frontispício, escala no braço da guitarra.

Contudo, o detalhe mais interessante é o desenho do pequeno livro no canto inferior direito do frontispício (figura 5).



Figura 5. Detalhe do frontispício, livro com o *incipit* de quatro sonatas.

Ali podemos ver o *incipit* de quatro sonatas, sendo a primeira a correspondente à sonata que estamos tratando, e a segunda à Grande Sonate n° 2 em Lá maior. Não existem publicações de uma Grande Sonate n° 3 e n° 4. Porém, os compassos iniciais da que seria a terceira sonata correspondem a uma obra que encontramos em uma coleção de peças: trata-se das *24 Pieces Progressives* Opus 20, de 1810, onde a peça n° 21 se intitula: *Allegro. En forme d'une Symphonie*. É um allegro em forma de sonata, que consideramos como a quinta, da coleção completa de doze sonatas. Se originalmente foi planejada uma publicação individual para esta peça, como este livro contendo os *incipits* parece indicar, é algo que não se sabe. Se assim fosse, provavelmente haveria mais dois movimentos, como estão estruturadas todas as sonatas de Matiegka. Poder-se-ia presumir que a peça seguinte, a n° 22 do opus 20, que também está na tonalidade de Mi maior⁷ formava parte da *Grande Sonate n° 3*? Contudo, ainda faltaria um movimento para a estrutura em três, típica do compositor.

⁷ Trata-se de 7 variações e coda sobre um *Thema à la Cosaca* (*allegretto*, 2/4).

Talvez por falta de espaço na perspectiva do desenho, a armadura de clave da terceira sonata tem apenas três sustenidos, mas é claramente a referida obra em Mi maior. É possível notar que são duas as palavras que se referem ao andamento, a abreviação de *Allegro* (*All^o*) e provavelmente a indicação de *Moderato*, também abreviada (*Modto*). Isto é interessante porque na publicação da peça da coleção do opus 20, mais dados são adicionados, ali se refere à peça como *En forme d'une Symphonie*, e o andamento é somente indicado como *Allegro*.

A quarta sonata, seria uma em Fá maior, em compasso de 2/2, cujo andamento aparece indicado: *All^o scherzo*. No trabalho bibliográfico sobre Matiegka realizado por Francesco Gorio e publicado na revista italiana de guitarra *Il Fronimo*⁸ na década de 1980, o autor escreve que nada tem se encontrado acerca desta sonata, sendo impossível saber se o *incipit* explicitava uma realização ou um plano a concretizar. Quase trinta anos depois, ainda não se tem maiores notícias sobre este assunto, mas é lícito pensar que a obra tenha sido efetivamente composta, já que o início da peça estava ao menos determinado, desde o motivo inicial até o caráter preciso do andamento, (como vemos pela palavra *scherzo* complementando o *Allegro*); e considerando que depois Matiegka escreveria ainda mais sete sonatas, não resulta satisfatório deduzir que deixaria sem cumprir um plano que incluía uma quarta sonata cujo motivo inicial podia ser visto, na época, no frontispício das duas primeiras (recordando que foram publicadas por uma editora tão importante como Artaria). Esta seria, junto com a sonata opus 29 n^o 3 de Diabelli, a única com bemóis na armadura de clave, precisamente, ambas na tonalidade de Fá maior.

Grande Sonate n^o 1 em Ré maior

- I- Maiestoso [sic] (Ré maior, 4/4)
- II- Andante molto (Ré maior, 3/4)
- III- Rondó Capriccioso: Allegro non molto (Ré maior, 3/8)

⁸ Nos números 52 a 55, dos anos 1985 e 1986.



Figura 7. Primeiro tema, c. 8-16.

Segue-se uma breve transição de cinco compassos que culmina com uma semicadência sobre a dominante da que será a nova tônica, Lá maior, e uma pausa antes do segundo grupo (figura 8).



Figura 8. Transição, c. 17-21.

O segundo grupo temático é mais extenso e compreende vários momentos diferentes. Começa com uma textura contrapontística a duas vozes com certo sabor barroco remarcado pelo uso das sequencias harmônicas. Neste ponto se dá o caso de uma interessante ambiguidade: o começo do novo tema, na dominante, Lá maior, parece ser ao mesmo tempo uma continuação da transição (figura 9)⁹.



Figura 9. Começo do segundo grupo temático, c. 22-28.

⁹ A nota requadrada na figura 9 mostra um possível erro de edição. A condução mais lógica da voz do baixo implicaria a nota Lá.

Ou será que a transição não era outra coisa que o verdadeiro início do segundo grupo? Como a transição tem um caráter melódico de certo lirismo, é difícil percebê-la como tal, porque esse caráter é mantido também no tema; porém, harmonicamente representa um arco que conduz à semicadência sobre a dominante da nova tonalidade: Lá maior, e a pausa no final do compasso confirma a ideia de transição, como acontece na grande maioria dos exemplos clássicos. Que isto é proposital pode ser comprovado quando na seção da recapitulação o segundo tema entra sem a transição, mas inclui dentro dele os elementos desta, como se verá mais adiante.

É interessante notar que depois da simetria do primeiro grupo temático, as frases subsequentes são irregulares: a transição consta de 5 compassos, o primeiro tema do segundo grupo é de 6, o segundo de 9 compassos. Estes são rasgos de ambiguidade e assimetria são típicos de Haydn, que foi o modelo principal para Matiegka, como encontraremos ao longo de todas suas sonatas.

É difícil dar uma definição exata para os próximos compassos (figura 10): poderíamos considerá-los como um segundo tema do grupo da dominante, ou talvez mais apropriadamente, como um desenvolvimento ou extensão do tema inicial do segundo grupo. De fato, fragmentos de escalas descendentes formavam parte do tema, e aqui aparecem em progressão, dando a sensação de uma passagem transitória mais do que a instauração de um novo tema. De qualquer maneira, a mudança de textura oferece a suficiente variedade como para criar contraste.



Figura 10. Continuação do segundo grupo, c. 28-30.

Depois de um breve processo cadencial, surge uma variação dos compassos precedentes: as escalas descendentes acontecem em terças, aumentando assim o caráter virtuosístico do fragmento, correspondendo ao estilo *brilliant*¹⁰ (figura 11).

¹⁰ O termo *brilliant*, empregado por Daube, 1797, Türk, 1789, e Koch, 1802, refere-se à utilização de rápidas passagens para exibição virtuosística ou intenso sentimento (RATNER, 1980, p. 19).



Figura 11. Continuação do segundo grupo, c.36-39.

Esta agitada seção culmina com uma cadência perfeita na tônica Lá maior, e surge, agora sim, um novo tema de caráter lírico, no compasso 44 (figura 12).



Figura 12. Novo tema do segundo grupo, c. 43-48.

Os acordes em colcheias se relacionam com a primeira frase do movimento (ver figura 6, c. 3 e 7). Segue a coda, que consiste em arpejos de tônica e dominante sobre o pedal Lá; a textura é nova, sendo que os arpejos aparecem em sesquiálteras pela primeira vez (figura 13).



Figura 13. Final do novo tema e começo da coda, c. 48-54.

A seção de desenvolvimento ocupa quase o 75% da longitude da exposição, o qual é mais próximo à praxe de Haydn que à de Mozart e Beethoven¹¹. Podemos dividi-lo em duas seções principais. A primeira delas começa em Lá maior, com um novo tema lírico que está relacionado com o segundo grupo da exposição; este é combinado com arpejos em tresquiálteras que ao mesmo tempo em que criam contraste dentro da frase, conseguem a unidade formal ao se relacionarem com as os arpejos em sesquiálteras que fecharam a

¹¹ Segundo Webster (2001) em “Sonata Form”, *Grove Music Online/Oxford Music*, os desenvolvimentos de Mozart ocupam entre 50 e 60% da longitude da exposição, sendo mais curtos que os de Haydn (75%) e Beethoven (90%); ocasionalmente, os dois últimos escreveram desenvolvimentos mais longos que a exposição, como no caso da Sinfonia 102 de Haydn e a Sinfonia Heroica de Beethoven. É claro que estes números são apenas aproximativos, ilustrando somente a tendência dos compositores.

exposição. A frase é de 9 compassos, terminando sobre uma semicadência na dominante, que é seguida por uma nova frase de 9 compassos que constitui uma seqüência livre da anterior, que começando em Lá maior, modula agora para Si menor (compare-se c. 66 com 57, 67 com 58, etc.). No ponto correspondente à semicadência sobre a dominante (neste caso, respeito a Si menor), em lugar de uma nova frase, temos uma extensão da mesma, que prolonga o processo cadencial com a alternância entre VI e V graus. Esta prolongação também é de extensão irregular, contando com 5 compassos, pelo que até aqui, a estrutura do desenvolvimento se apresenta assim: 9+9+5, com o plano tonal: Lá M – Si m (figura 14).

The figure shows a musical score for the first section of the development, measures 57-79. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Lá maior (frase de 9 compassos)' and 'Introdução das quáteras'. The second staff is labeled 'Seqüência livre da frase anterior (Lá M - Si m)'. The third staff is labeled 'VI.....V' and 'Semicadência sobre a dominante de Si m'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'sf', 'f', and 'expres'.

Figura 14. Primeira seção do desenvolvimento, c. 57-79.

A segunda seção do desenvolvimento, que se mantém na tonalidade de Si menor, apresenta duas frases regulares: 8+8. A textura muda completamente, sendo agora 16 compassos em *sotto voce* com uma figuração ininterrupta de semicolcheias, com um caráter harmônico antes que melódico. Contudo, a primeira frase de 8 compassos é altamente fragmentada: 2+2+2+2, consistindo em seqüências de estilo barroco (figura 15).

Figura 15. Segunda seção do desenvolvimento, primeira frase, c. 78-87.

A movimentação do baixo poderia ter um precedente em um pequeno motivo melódico do início do desenvolvimento (figura 16). Proposital ou não, pequenas semelhanças motivicas entre seções com material diverso dão coerência ao discurso.

Figura 16. Comparação de motivos melódicos.

Depois de alcançar novamente a nota Si nos baixos através das seqüências harmônicas de quarta, a segunda frase muda o padrão sequencial dos baixos, se tratando agora de um movimento descendente que vai do Si até o Fá#, e continuando com uma modificação do desenho das semicolcheias (figura 17)¹².

¹² O primeiro requadro no segundo compasso do exemplo da figura 17 mostra um elemento técnico: a digitação das notas Si e Re# com dedo 4, como indicado pelo compositor na primeira edição, implica a realização de uma meia pestana com quarto dedo, o que resulta um dispositivo pouco utilizado inclusive nos dias de hoje. O segundo requadro, no último compasso do exemplo, indica a 1ª posição, colocando o dedo 4 no Fá# do baixo, o que resulta altamente incômodo porque implica a contração do dedo 1. O mais lógico é utilizar o dedo 3, que já estava nessa corda tocando o Sol no compasso anterior e que é indicado para o próximo Fá# no terceiro tempo do compasso. Isto é curioso, porque se a digitação do primeiro requadro mostra uma solução engenhosa, com a manutenção de um dedo que estava antes sendo utilizado na mesma posição, a digitação marcada no segundo requadro é claramente uma complicação que não obedece à lógica da passagem.

Figura 17. Segunda seção do desenvolvimento, segunda frase, c. 87-95.

Seguem dois compassos nos quais se escuta só a nota Si executada em três oitavas diferentes, servindo ao mesmo tempo como resolução e transição para a recapitulação, que se inicia na subdominante, Sol maior (figura 18).

Figura 18. Transição e começo da recapitulação, c. 96-101.

Este é o único exemplo de toda a produção vienense de sonatas para guitarra que utiliza o dispositivo de começar a recapitulação na tonalidade da subdominante¹³. Respeito desta técnica, Rosen escreve:

A subdominante desempenha um papel especial no estilo sonata: atua por se mesma como uma força de resolução, como uma antidinante, de fato, produzindo-se por outra parte na segunda metade da sonata uma tendência a mudar à subdominante e as tonalidades bemóis relacionadas. Surgia ali incluso uma espécie de recapitulação degenerada que não começava na tônica, senão na subdominante, e que fazia possível uma reprise literal da exposição, transportada uma quinta mais baixa. O exemplo mais conhecido está na pequena Sonata para piano em Dó maior, K. 545, de Mozart, mas existe já esse rasgo quase desde o começo das formas de sonata. Foi adotado com entusiasmo por Schubert, quem o empregou em muitas das suas obras juvenis. Existe, porém, um papel mais interessante da subdominante, na seção de desenvolvimento secundário, onde supõe, de fato, a força geratriz (ROSEN, 1994, p. 303).

¹³ Schubert o utilizará em várias obras (principalmente entre os anos 1814 e 1819, como na Sinfonia n° 2 em Si bemol, D. 125, as Sonatas para piano em Lá menor, D; 537, e Si bemol maior, D. 575 e o Quinteto com piano em Lá maior, D. 667, 'A truta' (HEPOKOSKI, 2006, p. 264).

Hepokoski (2006) critica a posição de Rosen, considerando como proveniente da aversão ao procedimento da recapitulação sobre a subdominante o “descrédito em termos altamente moralistas” que este faz acerca desse dispositivo formal, e proporciona dados que complementam a informação sobre a utilização desse recurso:

Embora infrequentes, as recapitulações que começam sobre o IV grau ocorrem de forma o suficientemente consistente no século XVIII como para evitar considerá-las como uma deformação, sendo, ao invés, uma opção de baixo nível dentro do gênero. Compositores que exercitaram esta opção trabalharam sobre vários precedentes. George R. Hill e A. Peter Brown têm sugerido que este procedimento é caracteristicamente vienense. De acordo com Brown “um *connoisseur* vienense do século XVIII poderia interpretar este dispositivo como uma recapitulação bifocal na subdominante, conhecida de obras de câmara e sinfônicas de compositores como Christoph Sonnleithner e [Florian] Gassmann.” Complementando nossa perspectiva, Bonds informa que “diferentemente de muitos de seus contemporâneos [incluindo Dittersdorf, Gassmann, Stamitz, and D’Ordonez]. . . Haydn não foi particularmente atraído por este procedimento. Ele experimentou-o só de forma ocasional, e inclusive somente em uma escala muito limitada. Não há ali um equivalente em toda sua produção, por exemplo, ao extenso retorno temático na subdominante na sonata em Dó maior, K. 545 de Mozart (HEPOKOSKI, 2006, p. 264).

O caso de Matiegka é interessante porque a subdominante é empregada apenas para a primeira frase, que corresponde aos compassos 1-8 da exposição, agora ligeiramente variada e com um reajuste que estabelece a tônica Ré maior para prosseguir com a segunda frase tal como aparecera na exposição (figura 19)¹⁴. A forma em que chega à recapitulação é propositalmente ambígua, porque em nenhum momento se escuta um acorde de dominante para polarizar o Sol maior, senão que se chega a esta tonalidade sem preparação por meio de uma relação de terça: Sim – Sol M. Esta ambiguidade é o que torna este exemplo interessante, porque se por uma parte a subdominante cumpre, como deixa claro as palavras de Rosen, um papel de resolução, a forma em que esta chega, sem nenhum tipo de processo cadencial, pode fazer pensar por um momento que se trata de uma falsa reprise.

A chegada à tônica, Ré maior, se dá junto com a segunda frase, que é modificada ligeiramente no final (figura 20). Esta modificação tem por objeto reforçar a tônica, Ré M, através da inserção fugaz de sua D/D (Mi M), devido a que o passo de Sol maior a Ré maior feito entre a primeira e a segunda frase foi débil, e se justificava, sobretudo, tematicamente. Desta forma, o final do primeiro grupo pode se manter intacto.

¹⁴ Em um movimento que contém várias passagens com um contraponto a duas vozes bem conduzido, chama a atenção o erro de harmonia no compasso 104, onde ocorrem quintas paralelas, se bem que as pausas suavizam o efeito. Veja-se a este respeito a figura 28 mais adiante.



Figura 19. Começo da recapitulação na subdominante, c. 98-105.



Figura 20. Segunda frase da recapitulação, c. 105-113.

A frase seguinte é de uma fina ambiguidade: começa como o segundo grupo temático ligeiramente variado (figura 21):

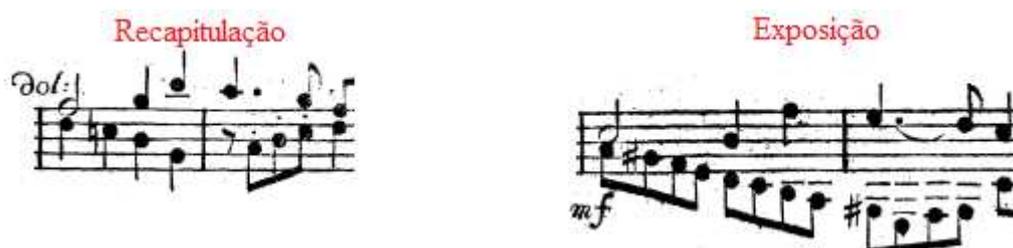


Figura 21. Início do segundo grupo na recapitulação e na exposição.

Mas a partir do terceiro compasso, continua como o fazia a transição nesse ponto (figura 22). Se na exposição a transição possuía um caráter ambíguo, que levava a pensar que se tratava já do segundo grupo, alcançado então sem modulação, na recapitulação o problema se torna ainda mais complexo devido a que se era realmente uma transição, a transformação necessária para permanecer na tônica foi conseguida através da mistura com elementos do tema inicial do segundo grupo.



Figura 22. Final do primeiro grupo temático e começo do segundo, c. 114-118.

Logo após a semicadência sobre a dominante, segue o tema completo do segundo grupo, com pequenas modificações: 1- Note-se a pouco usual marca de dinâmica: *mfz*, que aparece por vez primeira na partitura (não lugar correspondente na exposição, a indicação é: *mf*). 2- O salto de quinta original é trocado aqui por uma terça, o qual tem dois propósitos: por uma parte, evita a repetição do Si como nota mais alta da seção, a qual foi ouvida cinco compassos antes, quando parecia ter iniciado o segundo grupo, e por outro lado, resulta mais confortável tecnicamente, já que a nota Si, para ser executada sobre a linha de baixos como escrita, implicaria uma mudança de posição e uma volta rápida para a anterior para continuar a passagem, o que prejudicaria o legato. 3- A nota Ré no baixo, como condução lógica da linha, reforça a dedução da correção na parte correspondente na exposição (c. 23). 4- Esta segunda intervenção das semicolcheias não estava presente na exposição, onde resultaria de execução mais complicada, embora completamente realizável (marcações na figura 23). Há também outras modificações de menor importância, como a duração dos baixos e a formula cadencial (com as semicolcheias inseridas contribuindo a unificar a frase).

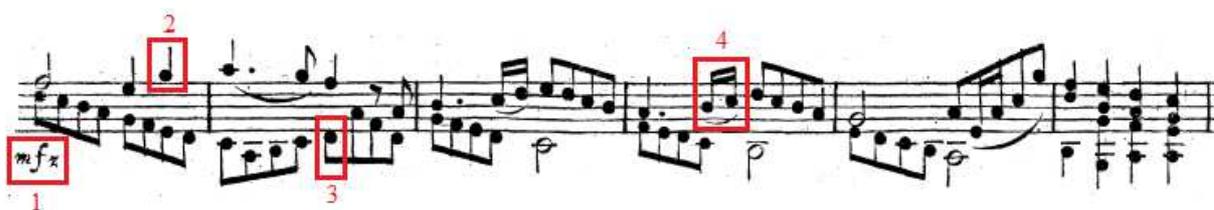


Figura 23. Primeira frase do segundo grupo temático, c. 119-124.

A frase seguinte, correspondente ao que chamamos na exposição, de extensão do segundo grupo, possui a modificação mais interessante do primeiro movimento: uma superposição de um compasso de 3/4 dentro do 4/4, conseguida pelo encurtamento da escala descendente, das 7 notas originais a 5, o que depois de quatro seqüências da como resultado uma compressão da semifrase em um compasso completo respeito ao momento análogo que encontramos na exposição. Na figura 24 é possível comparar ambas as versões, primeiro

como aparece na recapitulação e logo o modelo original. Note-se também que foi preciso modificar a relação intervalar entre o baixo e nota pedal do soprano, que antes era de 10ma e agora de 8va (figura 24).

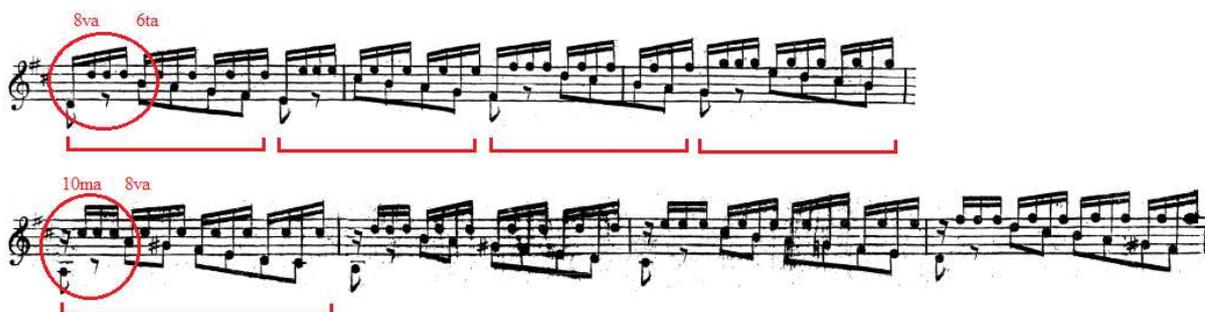


Figura 24. Encurtamento da segunda frase do segundo grupo. Comparação de c. 125-127 com c. 28-31.

Os quatro compassos cadenciais que completam a frase mantêm-se semelhantes aos da exposição (figura 25) e portanto temos que a segunda frase do segundo grupo, na exposição era 4+4 e na recapitulação 3+4.

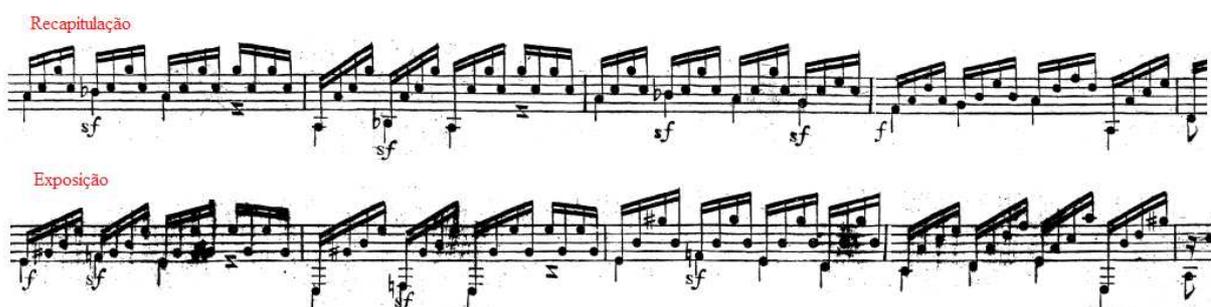


Figura 25. Processo cadencial do segundo grupo na recapitulação e na exposição, c. 128-131 e c. 32-35.

Na passagem que segue, Matiegka compensa a frase anterior de 7 compassos com uma de 10 de forma engenhosa: modifica o quarto compasso respeito do que fora escrito na exposição, quebrando antes a seqüência de escalas descendentes com a continuação das terças, prolongando logo a frase por meio destas. Aumenta assim o caráter virtuosístico do fragmento, que antes denominamos como estilo *brilliant* (ver nota 8). Na próxima figura é possível ver a comparação entre as frases análogas da recapitulação e exposição (figura 26)¹⁵.

¹⁵ O pequeno requadro no primeiro compasso de cada fragmento mostra o que provavelmente foi um erro de edição: enquanto no c. 36 a bordadura inferior é realizada com Si#, na frase respectiva da recapitulação, o Mi do c. 132 aparece natural, devendo ser mais logicamente Mi#. Nas gravações dos guitarristas David Leisner e Gilberto Dusman, o Mi é sustenido. O fac-símile desta sonata publicado pela editora italiana Bèrben em 1995 com notas de rodapé indicando faltas e omissões, nada diz sobre este particular.

Recapitulação

Exposição

Figura 26. Terceira frase do segundo grupo na recapitulação e exposição, c. 132-137 e c. 36-40 respectivamente.

Também a fórmula cadencial para encerrar o segundo grupo foi ampliada respeito àquela ouvida na exposição (figura 27).

Ampliação do espaço cadencial

Compasso 43 da exposição

Figura 27. Cadência final do segundo grupo temático, c. 137-143.

A coda da recapitulação segue o mesmo formato que a correspondente na exposição, porém, há algumas variantes interessantes que criam alguns interrogantes de índole editorial.

Os números e requadros na figura abaixo mostram as correspondências entre recapitulação e exposição (marcações na figura 28).

Recapitulação

Exposição

Mi#

Detailed description of Figure 28: The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'Recapitulação' and the bottom staff is labeled 'Exposição'. Both staves have four red boxes numbered 1 through 4. Box 1 highlights a motif in the first measure of both staves. Box 2 highlights a motif in the second measure. Box 3 highlights a motif in the third measure. Box 4 highlights a motif in the fourth measure. The 'Recapitulação' staff has a 'dol.' marking and a 'pp' marking. The 'Exposição' staff has a 'dol.' marking, a 'Mi#' marking, and 'pp' and 'f' markings. A red line connects the bottom of box 3 in the 'Recapitulação' staff to the bottom of box 3 in the 'Exposição' staff.

Figura 28. Comparação da coda da recapitulação e exposição, c. 142-150 e c. 44-52 respectivamente.

Encontramos diferenças que obedecem a razões musicais e outras que parecem ser faltas editoriais: 1- O motivo que inicia a coda aparece na recapitulação, ambas as vezes em sucessão de terças, enquanto que na exposição a primeira vez é uma linha simples, e só na segunda adiciona as terças. Isso é evidente e não tem consequências, mas o que interessa ali, se compararmos com 2, é que as indicações de articulação estão invertidas: o motivo aparece duas vezes (números 1 e 2), enquanto na exposição a primeira delas contém um ligado entre dois pontos de staccato e a segunda não leva indicação nenhuma, na recapitulação é ao contrário, primeiro de forma lisa e depois com as indicações. Ainda nesses motivos há mais uma diferença: na recapitulação, ambas as vezes a bordadura da voz inferior procede por

semitom enquanto que na exposição, falta o Mi# na voz mais grave para isto acontecer¹⁶. É provável que a variante de articulação com suas aparições invertidas tenha sido proposital porquanto que são três símbolos a serem grafados na partitura e não apenas um, o que seria mais fácil de omitir o reiterar equivocadamente. Respeito à nota da bordadura da voz inferior, deve se tratar verdadeiramente de uma omissão enquanto que forma parte de um movimento paralelo regular.

3- Na exposição, a sucessão de terças é continuada, enquanto que na recapitulação ambas as vezes se chega a um intervalo de quinta. Note-se a diferença de notação entre o compasso 144 e o 147, onde neste último o baixo é notado como mínima, com toda certeza para fazer notar a condução Lá-Lá#, o que no era necessário na exposição, porque a cromatismo está situado depois (ver c. 50).

4- Na recapitulação encontramos estes signos de staccato dentro de uma ligadura, que não só não figuram na exposição senão que tampouco os encontramos no resto da sonata a exceção de um único compasso no segundo movimento. Porém, estes aparecem numerosas vezes na sonata anterior, a *Sonate Progressive* Opus 17 e na posterior, a *Grande Sonate* n° 2, dos quais podemos ver alguns exemplos na figura 29.

SONATE PROGRESSIVE OPUS 17



Início do primeiro movimento



Final do último movimento

GRANDE SONATE N° 2



Passagem do primeiro movimento

Figura 29. Indicações de staccato dentre de ligaduras em outras sonatas de Matiegka.

Esta explicação dos detalhes, por tediosa que possa resultar, nos permite fazer uma distinção entre diferenças que são de ordem musical, algumas meramente ornamentais e outras de relevância estrutural e aquelas que parecem provir de erros da edição. O problema

¹⁶ Tampouco existe nota de rodapé na edição fac-similar da Bèrben a este respeito. Na gravação de David Leisner esta passagem é interpretada com Mi# enquanto que na de Gilberto Dusman o Mi permanece natural. Note-se também que o Dó# dos c. 142 e 146 é redundante porquanto já está na armadura de clave.

radica no fato de que se tratando de um compositor menor muitas vezes se subestimam alguns detalhes que mostram um artesanato cuidadoso na construção da peça, ou, inclusive, não se tem em conta o papel que pode jogar o prazer do ato da composição, quando o autor pode decidir, por exemplo, inverter a ordem dos elementos de articulação, como vimos no caso 1 e 2 da figura 28. A tendência a querer encontrar o discurso uniformizado para facilitar o achado de coerência, somado ao pensamento de que o compositor menor ‘deve ser corrigido’, impede a maioria das vezes, de buscar mais profundamente as causas de um determinado fato¹⁷. Em todo caso, se deduzimos, por exemplo, que as quintas paralelas do compasso 104 se trata de um erro de composição, não é motivo suficiente para desacreditar numerosos rasgos de engenho ao longo da obra, cujo estudo dos detalhes será altamente positivo para uma cuidadosa interpretação da peça.

A propósito das quintas paralelas, veja-se a seguinte passagem de um trio sonata de Corelli, que fora na época de sua publicação (1685), motivo de uma polêmica epistolar que envolveu diversas figuras do meio musical (figura 30):

Figura 30. Corelli, Allemanda do Trio sonata Opus 2 n° 3, em Dó maior, c. 14-17.

Não se pretende justificar uma coisa com a outra, mas passagens como esta ocorrem, e é difícil que o compositor não esteja ciente disso. No caso de Matiegka o lugar onde isto ocorre é tão exposto (inclusive é a passagem utilizada para conduzir de Sol M a Ré M) que resulta impossível pensar que o compositor não o haja notado, devendo concluir, pois, que foi proposital.

ΨΨΨ

¹⁷ Neste ponto alguns dirão: “Ah! Então o Mi do compasso 48 não necessariamente tem que ser sustentado, porquanto o compositor poderia ter querido variar esse motivo na recapitulação!”. Parece mais plausível a possibilidade de omitir um sustentado por descuido editorial que a colocação de um maior número de símbolos em lugares imprecidentes.

A coda da recapitulação se une com a coda do movimento que prolonga o motivo das sesquiálteras realizando uma expansão harmônica que reflete a relação de terça entre o final do desenvolvimento e o início da recapitulação (Sim – Sol M) agora com Sib – Ré M. Este momento é remarcado pelo *ritardando* e *decrecendo* que primeiro coloca a tônica no modo menor e logo ataca o Sib *a tempo* com um *forte* que devemos considerar súbito ao provir de um *decrecendo*¹⁸ (figura 31).

Figura 31. Começo da coda, c. 150-157.

A tonalidade de Si bemol maior, que ganha consistência através da sua dominante, é transformada depois em IV/6aum de Ré maior, cujo V grau chega com um *presto* súbito (que provém de um *ritardando*) que aumenta o frenesi com a indicação de *crescendo* (de difícil visualização na partitura, marcado na figura com linhas vermelhas) e as fusas com *rf* nos contratempos¹⁹, até a chegada no V7 no c. 166. A indicação de *Tempo primo* aparece no meio do pentagrama e traz consigo os quatro compassos finais do primeiro grupo mais dois acordes de tônica que finalizam o movimento (figura 32).

¹⁸ A última indicação de dinâmica marcada era *pp* no compasso 148, eventualmente falta uma indicação de *forte* no compasso 150 que dá início à coda da recapitulação (como equivalente ao compasso 52).

¹⁹ Surpreendentemente, as gravações de Leisner e Dusman omitem a alternância entre Dó# e Ré (marcado *rf*) do terceiro e quarto tempo do compasso 165. Ambos tocam somente Dó#, o que é evidentemente um erro de leitura porque na partitura, além da nota Ré ser absolutamente legível, ela é remarcada ademais com o *rinforzando*, e dita alternância representa uma acumulação que conduz melhor ao acorde do c. 166, variando assim as últimas das três apresentações do motivo. Na versão de Leisner também há um erro de leitura no compasso 164, cujos dois primeiros tempos são tocados como no escrito no compasso anterior. Se bem isto é coerente com o que faz um compasso mais tarde, a partitura não deixa lugar a dúvidas enquanto as notas escritas. Nesta passagem (c. 164), Dusman sim faz a diferença.

Figura 32. Final, c. 160-172.

Segundo movimento

Andante molto

O segundo movimento permanece na tonalidade de Ré maior, o que é bastante incomum para uma sonata de grande extensão. Quando a tônica é conservada, muda o modo, como frequentemente empregado por Beethoven²⁰. A estrutura também pertence à forma de sonata, como é o caso de muitos movimentos lentos, porém, existem diversas possibilidades formais. Neste caso, Matiegka suprime a transição entre primeiro e segundo tema, um dispositivo que explica Caplin:

Na exposição de algumas sonatas, a forma é comprimida quando a cadência final do tema principal é imediatamente seguida pelo tema secundário. A falta de transição frequentemente resulta na ênfase sobre a dominante da nova tonalidade dentro do próprio segundo tema (usualmente através de uma semicadência interna e que se detém sobre a dominante) (CAPLIN, 1998, p. 210).

Correspondente a este esquema, a primeira frase, (tema A) cadencia na dominante Lá maior, no compasso 8, onde é inserido o segundo tema (B), cujos primeiros compassos, como escritos na partitura, sugerem uma interpretação em compassos de 6/8 que só volta ao 3/4 para a cadência. A partir do compasso 12 temos uma nova ideia, que denominamos tema C por

²⁰ Por exemplo, nas sonatas para piano opus 10 n° 2 e n° 3 em Fá M e Ré M respectivamente, opus 14 n° 1 em Mi M, opus 26 em Lá M, opus 28 em Ré M, opus 79 em Sol M, opus 109 em Mi M.

falta de uma nomenclatura melhor; não tem característica temática, sendo antes bem, um movimento harmônico, porém, este acaba sendo mais extenso que o tema B. O acorde D^o/D conduz a uma nova cadência em Lá maior e uma breve e simples codetta fecha a exposição (figura 33).

Figura 33. Andante molto, primeira parte, c. 1-22.

Esta primeira parte tampouco está livre de erros editoriais, todavia, as duas primeiras marcações não são falhas, senão características que requerem uma explicação:

- 1- O símbolo perante a nota Sol pode ser confundido a primeira vista com uma espécie de suspenso, porém, se trata de uma indicação para tocar esse baixo com o dedo polegar da mão esquerda.
- 2- Esta é a segunda e última aparição na sonata de notas staccato dentro de uma ligadura (ver figura 29).
- 3- A digitação na partitura original indica o dedo 3 para a nota Si (c. 18), o que implicaria que este fosse suspenso (cujo símbolo está faltando); isto é confirmado pela parte correspondente no c. 52, onde o acorde é diminuto.
- 4- A nota Sol impressa na partitura está errada, devendo ser um Mi.

O desenvolvimento consiste somente de 8 compassos sobre um pedal de tônica (Lá) que serve simplesmente como dominante para a recapitulação. Esta seção representa mais um contraste com caráter de transição que um desenvolvimento em si, porém, é possível encontrar elementos motivicos da exposição, tal como as duas colcheias seguidas de uma nota longa (c. 23-24 relacionados aos c. 2 e 6) e o arpejo de caráter temático (c. 26 relacionado ao c. 13) (figura 34).



Figura 34. Desenvolvimento, c. 22b-29.

Segue a recapitulação, que se apresenta com diversas variações do material. O tema A, originalmente de 8 compassos, é expandido a 12 e a frase adquire a estrutura 4+8. A primeira semifrase mantém-se basicamente igual, enquanto que a segunda introduz uma modificação estrutural importante: o desvio momentâneo para a subdominante compensa a modulação à dominante ocorrida na exposição garantindo assim o equilíbrio tonal do movimento. O pequeno motivo das colcheias descendentes no início do compasso (que aparecera de forma ascendente no desenvolvimento) é utilizado para criar uma ampliação da passagem, que resulta na expansão supracitada, até finalmente chegar à fórmula cadencial (figura 35)²¹.

²¹ O requadro na nota Sol no terceiro compasso do exemplo mostra o que pode ter sido um recurso para evitar uma notação com mais símbolos: o ponto de aumento não implica uma nota de três tempos senão apenas a prolongação dela até a colcheia seguinte.

Figura 35. Recapitulação do tema A, c. 30-41.

Imediatamente depois desta, segue o tema B (figura 36) altamente modificado: a frase que fora de 4 compassos na exposição, agora é ampliada a 5. As semicolcheias encontram-se agora na linha dos baixos, marcadas *rf*, a diferença da exposição (1), e as terças paralelas da primeira parte, são agora décimas. A terceira chamada das semicolcheias (2), marcada *forte*, é a única vez que situa este motivo na tônica, para conduzir ao ponto culminante do movimento, uma expansão lírica sobre a subdominante, que é o compasso adicionado respeito ao material da exposição, atingindo as notas mais altas do movimento: três Si que levam até o Dó# que só será resolvido no final da peça.

Figura 36. Recapitulação do tema B e início do C, c. 41-46.

Os números 3 a 5 na figura 36 indicam elementos de ordem editorial: 3- Falta o sustenido na nota Sol. 4- A digitação sugere o dedo 4 para o Dó# e o 3 para o Si, o qual se trata de um erro, pois assim representa uma grande dificuldade absolutamente injustificada. 5- A segunda nota Ré do compasso é obviamente bequadro.

Para maior clareza, mostramos a seguir, a comparação do tema B entre a exposição e recapitulação, onde se podem apreciar as modificações respeito à primeira, para configurar o ponto culminante na segunda (figura 37). Os números indicam a correspondência dos compassos entre ambas as seções, onde vemos que na recapitulação, entre 3 e 4 há um compasso que representa uma extensão e que contém a chegada ao ponto culminante (PC). Note-se também que na exposição há um pequeno desvio à subdominante (entre 3 e 4) antes de cadenciar em Lá maior, sendo a passagem descendente; na recapitulação, porém, a subdominante é enfatizada através de uma passagem ascendente que conduz, como foi dito, ao ponto culminante. Este é outro rasgo que demonstra o sentido do equilíbrio formal, através de uma interação de elementos, não se limitando apenas ao plano tonal.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is titled 'Tema B na exposição, Lá M (4 compassos)'. It shows four measures numbered 1 to 4. Red boxes highlight the melodic lines in measures 3 and 4. A red arrow points from the end of measure 4 towards the right. The bottom staff is titled 'Tema B na recapitulação, Ré M (5 compassos)'. It shows five measures numbered 1 to 4. Measure 3 contains a dynamic marking 'f'. A red box highlights the melodic line in measure 3. A red arrow points from the end of measure 3 towards the right. A bracket labeled 'Extensão' spans from the end of measure 3 to the beginning of measure 4. The letters 'PC' are written above measure 4. Both staves include bass and treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Figura 37. Comparação do tema B entre exposição e recapitulação, c. 8-12 e c. 41-46 respectivamente.

Finalmente, depois do ponto culminante, há a reexposição do tema C e a pequena coda, ocupando 11 compassos, como na exposição (figura 38). A única variante significativa a representa o terceiro compasso, onde o motivo do arpejo é executado por primeira e única vez de forma descendente (3). Outros elementos que não estavam presentes na exposição são uteis para tomar decisões interpretativas. Numerados na figura abaixo, temos:

1- Articulação de duas notas ligadas e duas soltas, que pode ser aplicada a todo o compasso e por extensão, a todos os motivos análogos, incluindo aqueles da exposição. Essa ligadura coincide com a possibilidade do ligado guitarrístico, de ordem técnica, razão pela qual podia não estar presente no c. 12 e seguintes, mas sendo uma articulação muitíssimo utilizada no período clássico, ela pode ser empregada como meio de coerência de sintaxe sempre que esse motivo estiver presente no tema C, inclusive nas situações em que o ligado técnico da guitarra não seja possível, em cujo caso, dita articulação se simula através de outros meios.

2- O símbolo de crescendo não estava presente na exposição, mas se trata aqui principalmente de uma condução da frase antes do que uma verdadeira mudança de dinâmica (inclusive o *p* é indicado novamente no terceiro compasso da frase). Desta forma, o mesmo deve ser feito na exposição. Note-se também que a música é a mesma, mas a escrita é diferente (compare-se, por exemplo, c. 47 com c. 13), pelo que é a nota mais aguda do arpejo a que deve ser valorizada como principal, sendo as restantes, textura de acompanhamento, como deixa mais claro o trecho correspondente na exposição.

3- Já foi remarcado antes sobre o desenho descendente deste arpejo, que aparece por vez primeira; como consequência, o arpejo seguinte tem a nota cantante, o Sol, em um registro mais grave que a textura de acompanhamento, mas deve ser destacado deste ao igual que dois compassos antes.

4- O *crescendo* nos arpejos e o *forte* de chegada, nos acordes diminutos, tampouco são indicados na exposição, mas sendo a função a mesma, devem ser interpretados.

5- O acorde de I 6|4 do c. 53 é indicado *sf*, enquanto que no c. 19 a indicação é *rf*. Aqui se trata antes de uma utilização indistinta dos termos que da pretensão de uma clara diferenciação.

Figura 38. Tema C e Coda, c. 46-56.

Os últimos três compassos são o equivalente da coda, tal como apareceram na primeira parte.

Terceiro movimento
Rondó Capriccioso: Allegro non molto

A forma rondó é utilizada em 7 das 12 sonatas de Matiegka. Encontramos os exemplos mais extensos, complexos e interessantes, na sonata em Si menor, opus 23, e na presente *Grande Sonate n° 1* em Ré maior (com 254 compassos de 6/8 e 412 de 3/8 respectivamente)²². As características notáveis desta última são, de alguma maneira, preanunciadas pelo epíteto *Capriccioso* aplicado ao rondó. A estrutura básica é ABACAB'A com o seguinte plano tonal:

A- Ré M || B- Lá M || A || C- Sol M || A || B- Ré M || A || Coda

A simples nomenclatura ABACAB'A não explica por se mesma como funciona a forma interna, porque pode pertencer ao tipo de rondó em sete partes ou ao tipo sonata-rondó; segundo Hepokoski:

A verdadeira dificuldade analítica é conseguir a habilidade para navegar através das diversas variantes e imbricação de subtipos de rondeaux, rondos e sonata-rondo [no original: tipo 4 de sonata] encontrados no repertório de finais do século XVIII. Uma vez investigados os detalhes de movimentos ou peças individuais nomeadas como rondo, é possível encontrar que frequentemente diferem uns de outros em elementos tais como estrutura e amplitude do refrão e das seções contrastantes, a presença ou ausência de transições e (especialmente) retransições, a presença ou ausência de desenvolvimento e características recapitulatórias, etc. (Hepokoski, 2006, p. 389).

Qual é a diferença entre ambos os tipos de rondó? A diferença reside principalmente nas transições, porque em ambos os tipos, a volta da seção B implica uma apresentação na tônica, resolvendo a dissonância estrutural criada por sua primeira aparição em outra tonalidade (principalmente no V, no caso de movimentos em modo maior), enquanto que C pode constituir um desenvolvimento ou um novo tema. Por isto, para reconhecer uma sonata-rondó, as transições mostram-se como o elemento diferencial; desta maneira, entre A e B tem que existir uma transição que conduza desde I a V, geralmente com uma semicadência no D/D antes de emergir o novo tema no V (agora nova tônica), seguindo logo uma seção conclusiva. Por esta razão, Hepokoski considera que a nomenclatura com letras marcando as

²² O Rondo Capriccioso [sic] da Grande Sonate n° 1 ocupa 7 das 12 páginas de música da sonata completa.

seções se mostra inadequada para definir o tipo de sonata-rondó, preferindo o esquema de divisão hierárquica: primeiro tema, transição, segundo tema, etc.

Consideramos que desde que se estabelece claramente que se trata do tipo sonata-rondó, a nomenclatura tradicional marcando as seções com letras, é adequada, porque implicará por definição que entre A e B existe uma transição modulatória, que sendo atemática não precisa ser explicitada com um novo rótulo.

No caso do rondó de Matiegka, a exposição de sonata é clara, mas a princípio, pode enganar a estrutura inicial de A, que se encontra dividida em duas partes, como, se apesar de tudo, fosse tratar-se de uma forma mais simples. O refrão completo ocupa 31 compassos, divididos em 12+19. A estrutura interna do refrão é interessante: na primeira parte, o tema ocupa 8 compassos e mais 4 levam a uma semicadência sobre a dominante; a segunda parte começa com uma sequência de estilo barroco (semelhante à que encontramos no primeiro movimento) que leva a outra semicadência, esta vez na dominante da relativa menor, para concluir com o tema inicial em 8 compassos, cujo final está modificado para ter uma cadência perfeita na tônica (figura 39)²³.

Figura 39. Rondó, refrão (A), c. 1-31.

²³ Os requadros na figura mostram as indicações na edição: *Rondo Capriccioso* [sic], que deveria ser *Capriccioso*, e a abreviatura de andamento: *Allo n molto*, significando *Allegro non molto*.

A transição é bastante extensa (26 compassos) e está constituída integralmente por tresquiálteras de semicolcheias; a movimentação harmônica é eficaz para constituir o caráter de transição: polariza as fugazmente as tonalidades de Sol, Dó, Lá e Mi. Desce assim duas quintas (até Dó M) para iniciar o processo de tensão que chegará a uma semicadência sobre Mi maior, que será a dominante do segundo tema. O início da transição é o seguinte (figura 40):



Figura 40. Começo da transição, c. 31a-39.

A seção B, na dominante, começa com um tema de caráter lírico, cuja frase se estrutura em 8+10 (figura 41).

Figura 41. Tema B, em Lá maior, c. 57-74.

Segue então a primeira característica *capricciosa* da peça: o que começa como uma seção conclusiva da seção em Lá maior, se estende por 34 compassos, ou seja, quase o dobro

de duração que a seção temática propriamente dita, e nela, serão intercalas diferentes tipos de figuração (figura 42):

c. 75-78



c. 83-87



c. 90-92



c. 98-101



Figura 42. Fragmentos da seção conclusiva de B.

Finalmente, depois da cadência sobre Lá maior, começa uma passagem que se percebe como retransição para a reexposição de A, porquanto utiliza os motivos desta (figura 43):



Figura 43. Retransição para o refrão (A), c. 108-115.

Mas aqui, outro ‘capricho’ do compositor insere um parêntese de 21 compassos em estilo brilhante, muito próximo ao tipo de passagem que pode ser encontrada na *cadenza* de um concerto. O caráter de parêntese de este trecho pode ser comprovado executando a partir do compasso 137 como continuação do c. 115 (ver figura 44); de forma que todo o fragmento

contido entre o c. 116 e 136 é uma interpolação inesperada de caráter virtuosístico. Nela encontramos algumas indicações: *pizzicato col tre ditti* e *pizzicato col due ditti*, o que significa, para ser tocado com três dedos e com dois dedos respectivamente. Essa indicação de *pizzicato* não está referida aqui à técnica por meio da qual se pode imitar o pizzicato de um violoncelo na guitarra. Representa uma indicação pouco habitual, pois é raro encontrar especificações para a mão direita, de fato, o autor prescreve a quantidade de dedos a usar, mas não esclarece quais. No caso do *pizzicato col due ditti*, parece um remanescente da técnica do alaúde²⁴, onde uma passagem como essa se tocava com dedos polegar e indicador; mas no caso de *pizzicato col tre ditti*, a estes se agregaria o dedo meio, embora não resulte clara a forma em que podem ser empregados. O *presto ad libitum* reforça ainda mais a conceição deste fragmento como uma *cadenza*, com sua conseqüente liberdade de interpretação (figura 44):

Figura 44. Cadenza e começo de A, c.116-142.

Se considerarmos a partir do compasso 75 como o início de uma seção conclusiva do segundo tema, com sua expansão, *cadenza*, e retransição, teremos mais de 60 compassos de caráter não temático (excetuando, claro, as breves alusões de A contida nas transições). Isto representa o 46% de toda a música escutada até o momento da segunda aparição de A. O refrão se dá sem mais variantes a carência de símbolos de repetição.

²⁴ Encontraremos explicações acerca do uso de dois e três dedos em uma obra bastante posterior, como o importante método para guitarra de Sor, de 1830.

A seção C é motivo de discrepância entre os teóricos no momento de catalogar a forma sonata-rondó. Viu-se que no critério de Hepokoski (2006) o caráter de sonata é definido principalmente pela utilização de transições. Caplin (1998) considera que o componente essencial da forma sonata, na sonata-rondó é a recapitulação do segundo tema na tônica, e não a presença de um desenvolvimento, como sustêm outros autores. Si se aceita a possibilidade formal de sonata sem desenvolvimento, como aplicada a numerosos casos de movimentos lentos, logo é evidente que os princípios formais da sonata existem e funcionam sem a necessidade exclusiva de um desenvolvimento. Portanto, a seção C de uma sonata-rondó, poderia apresentar um novo tema. Nesse caso, as maiores probabilidades são as de encontrarmos o tema na região da subdominante, embora também seja possível a submediante e o modo menor (CAPLIN, 1998).

A seção C do rondó de Matiegka situa-se na subdominante, Sol maior, e portanto não representa um desenvolvimento do material prévio. Porém, aqui aparecem mais rasgos que justificam o epíteto *capriccioso* dado ao rondó:

- Sua extensão: 126 compassos (incluindo a retransição) até a nova reexposição de A.
- Sua estrutura interna ||: A :|| BA' – B – desenvolvimento de A – Coda – Retransição.
- Constante ambiguidade métrica entre ternária e binária.

Como se pode comprovar pelas características descritas acima, a extensão é notável, pois representa praticamente o mesmo tamanho que ocupa a seção A e B juntas, incluindo as transições, seções conclusivas e retransição. No aspecto formal, é possível ver que a seção C não se comporta previsivelmente; depois de escutarmos duas frases periódicas de 8+8 compassos, com semicadência da dominante e cadência na tônica respectivamente (figura 45) e percebermos a repetição, cria-se a expectativa para uma segunda parte de estrutura conseqüente (duas frases com *ritornello*), que em um primeiro momento se confirma com a audição de BA' em 8+4+12 (figura 46), onde B representa um contraste e A' uma variação/desenvolvimento do material temático da primeira parte. A repetição da segunda seção começa, e até aqui podemos supor ||: 16 c. :||: 24 c. :|| Porém, o *ritornello* é apenas alusivo, só se repetem os primeiros 12 compassos (8+4) e o que segue é um desenvolvimento de grande movimentação tonal dos últimos 4 compassos, resultando em uma inesperada ampliação que ocupa 24 (figura 47). De forma que a percepção da estrutura se transformou em: ||: 8+8 :|| 8+4+12

|| 8+4 + 24 ||

É interessante notar que a semicadência sobre o V do vi no compasso 12 da segunda parte representa um paralelo com idêntico movimento tonal que acontece no tema principal do rondó (no c. 11 da segunda parte do refrão)²⁵.

Seção C (Sol M)
Estrutura periódica, 8+8 (V-I)

Métrica binária

ritartan

do

ppv.

expres

c. 8 - V

c. 16 - I

Figura 45. Seção C, primeira parte, c. 172-187.

Segunda parte: 8+4+12

B

A (variação/desenvolvimento da segunda frase da primeira parte)

c. 8 - V

c. 12 - V do vi

A (reexposição variada da primeira frase da primeira parte)

c. 24 - I

Figura 46. Seção C, segunda parte, c. 188-211.

²⁵ Notem-se as quintas paralelas nos acordes das semicadências dos compassos 199 e 223.

Desenvolvimento de A

Figura 47. Seção C, desenvolvimento, c. 224-247.

Ainda há uma coda que se imbrica com a retransição para a terceira exposição de A, de forma que não é possível determinar onde termina uma e começa outra (figura 48).

Imbricação da coda de C e começo da transição para A

Figura 48. Coda da seção C e retransição para A, c. 248-266.

Depois da seção central C, procede a recapitulação de A-B na tônica. Nesta nova aparição de A é possível encontrar tanto a versão original quanto uma redução ou uma versão incompleta (CAPLIN, 1998), mas no caso deste rondó, esta seção é inclusive um pouco mais extensa que na versão original e se une diretamente a uma versão compactada da transição para o segundo tema, B (figura 49). Os 23 primeiros compassos são iguais à primeira exposição de A, com a semicadência no V do vi. E a partir de ali começam as diferenças, que resultam em uma expansão do material. O recomeço do tema se dava no mesmo compasso da semicadência (ver figura 39, c. 23) enquanto que aqui se insere um acorde de dominante antes do tema, que também será variado com um interessante início em imitação canônica, seguido por uma ampliação conseguida através de seqüências harmônicas no ciclo de quartas.

The musical score for Figure 49 is presented in three staves. The first staff, labeled 'Primeira variante', shows a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The second staff, labeled 'Segunda variante:' and 'Terceira variante:', continues the melodic development. The third staff, labeled 'Imitação', 'Seqüências', and 'Transição para B', features a series of chords and a final melodic phrase. Dynamics such as *pp*, *ff*, *p*, and *sfp* are indicated throughout the score.

Figura 49. Recapitulação de A, segunda seção com variantes, c. 314-337.

A transição consta agora de apenas 9 compassos e o tema B é recapitulado na tônica na sua versão integral (figura 50).

The musical score for Figure 50 is a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It is titled 'Tema B (Ré maior)'. The score begins with a 'dol.' marking and is divided into measures of 5, 2, 3, and 2 measures. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 50. Tema B, c. 346-353.

A seção conclusiva é reduzida agora a 18 compassos, e a figuração trocada: em lugar das semicolcheias (ver figura 42) agora são empregadas as tresquiálteras. Não há uma cadência, senão que a seção termina no silêncio (figura 51):



Figura 51. Final da seção conclusiva de B, c. 379-383.

Depois da recapitulação na sonata-rondó, o refrão acostuma aparecer novamente, e aqui surgem divergências de interpretação porquanto alguns consideram que esta última aparição do refrão é parte da coda do movimento, enquanto que outros pensam na coda como um elemento separado da última aparição do refrão. Esta última posição é razoável em aqueles numerosos casos nos quais o refrão 4 aparece diretamente depois da seção conclusiva da recapitulação (CAPLIN, 1998). E é isto o que acontece com a sonata-rondó de Matiegka. Depois da inesperada pausa com fermata, o refrão aparece pela última vez, resolvendo ao mesmo tempo a seção conclusiva da recapitulação. Esta versão de A é encurtada e transformada, com duas frases 8+11. Os primeiros 8 compassos são melodicamente iguais ao primeiro refrão, mas com uma textura de acompanhamento modificada. A frase seguinte, de 11 compassos, consiste em uma série de seqüências descendentes compensadas por uma série de progressões ascendentes que representam uma aceleração, já que a métrica passa a ser binária (2/8) (figura 52).

Última exposição de A
19 compassos (8+11)

Figura 52. Última exposição do refrão, c. 383-401.

Esta segunda frase do refrão torna ambígua a percepção da forma, porque começa como se depois de tudo fosse iniciar a frase do refrão original (c. 391-392), mas, o motivo de três colcheias e tomado como o modelo de uma série de seqüências²⁶ que impelem a música para adiante, e desta maneira, parece já estar formando parte da coda antes que continuando o refrão. A fórmula cadencial vi ii6 I 6|4 V7 I dos compassos 400-402 estabelece uma chegada decisiva à tônica, introduzindo a coda do movimento²⁷.

Na coda são introduzidos os arpejos em fusas que foram empregados na seção conclusiva da exposição e omitidos na parte correspondente na recapitulação. Até os últimos compassos persiste a alternância métrica entre compasso ternário e binário, como se pode observar entre os compassos 406 e 408. Os quatro compassos finais são de um humor típico de Haydn, com a música se desvanecendo sutilmente em uma fusa que resolve somente no silêncio, sendo notável final para uma sonata das proporções desta²⁸ (figura 53).

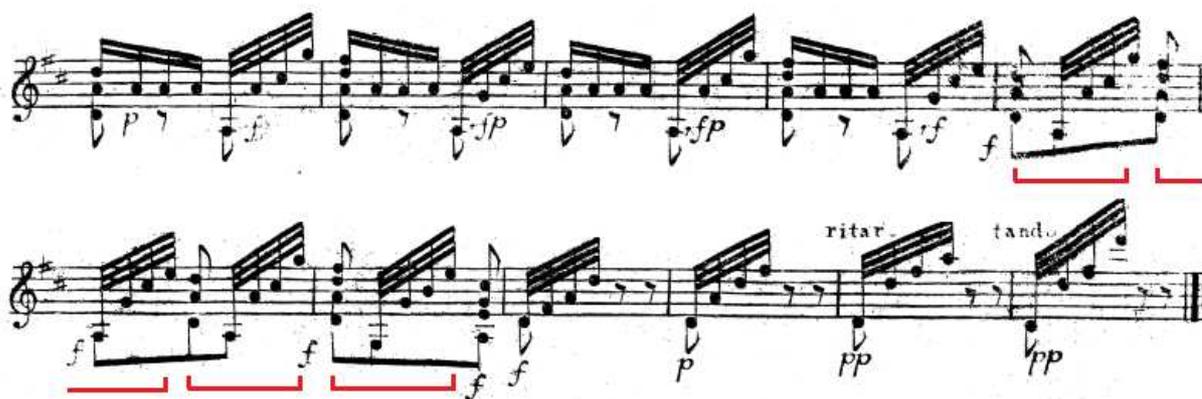


Figura 53. Coda, c. 402-412.

Considerações

Através da análise da sonata completa, é possível compreender o interesse e a importância que o compositor lhe conferiu. O título: *Grande Sonate n° 1*, nos alerta sobre as proporções e dificuldades da obra. A utilização da forma sonata em todos os movimentos, com as respectivas variantes que cada um comporta, demonstra o cuidado e a preocupação do autor por uma construção sólida e de amplas proporções. O segundo movimento busca as

²⁶ Note-se que o requadro na figura 52 (c. 397) marca o início das progressões ascendentes, e justo nesse ponto encontramos uma indicação simultânea de *sf* e *rf*, com o qual poderíamos deduzir que não são empregados indistintamente ao longo da sonata, senão com significados diferentes.

²⁷ Poderia ser considerada como uma codetta da coda, se o início desta última se estabelece no compasso 391.

²⁸ Uma interpretação desta obra pode rondar os 25 minutos.

sutilezas de uma expressão profunda enquanto que o finale explora elementos virtuosísticos dentro de uma forma complexa e plena de fantasia, que o torna possivelmente o finale mais ambicioso e complexo de todas as sonatas para guitarra do período clássico.

5.2.3 Grande Sonate n° 2 em Lá maior

I- Moderato (Lá maior, 2/4)

II- Andante con expressione (Lá menor, 6/8)

III- Variations sur l'air allemande par Haydn: Tempo moderato (Lá maior, 2/4)

A concepção desta sonata é tão ampla quanto a primeira²⁹, com seções claramente diferenciadas e uma bela escrita para o instrumento. Aqui, como na obra precedente também encontramos duas frases diferentes no início da exposição, a segunda das quais se sustenta sobre um pedal de tônica (figura 54):

Figura 54. Compassos iniciais da Grande Sonata n° 2, c. 1-13.

A transição é particularmente bela: começa enunciando os primeiros quatro compassos do tema inicial, apresentando logo um novo tema lírico em Mi maior, que servirá para afiançar esta tonalidade através da sua D/D. Note-se que no primeiro compasso do exemplo da figura 55, que termina a frase anterior, o Ré da voz do tenor não resolve, como deveria, na terça do acorde; realmente isto deve ser feito para evitar a estranheza harmônica.

²⁹ Riboni (2011a) escreve que o primeiro movimento desta sonata é ainda mais longo que o *Maestoso* da obra precedente, com 201 [sic] compassos contra 172. Esta comparação resulta superficial, porque não tem em conta que os 172 compassos da primeira sonata são de quatro tempos, enquanto que os 202 da segunda são de dois tempos; de forma que deveria considerar a escritura de 688 tempos de semínima da primeira contra 404 (também de semínima) da segunda. E para medidas temporais restaria considerar a diferença de velocidade de andamento entre ambos os movimentos.

Figura 55. Transição, c. 24-45.

O começo do segundo grupo, na dominante, serve muito bem como contraste, pelo impulso rítmico, mas infelizmente carece de qualquer atrativo melódico (figura 56):

Figura 56. Começo do segundo grupo temático.

Em contrapartida, um segundo tema aporta um belo elemento melódico que recorda bastante a Haydn (figura 57):

Segundo tema do segundo grupo

Figura 57. Segundo tema do segundo grupo, c. 62-71.

A coda da exposição introduz o motivo das notas repetidas em tresquialteras do começo do segundo grupo (figura 58):

Figura 58. Coda da exposição, c. 72-81.

O desenvolvimento condensa todas as ideias da exposição (figura 59):

Continuação do material da coda Primeiro tema

Segundo tema (grupo 2)

Segunda ideia (grupo 1)

Figura 59. Primeiros compassos do desenvolvimento, c. 82-101.

As tresquiálteras do segundo grupo também aparecem mais tarde, conduzindo a música a Fá# menor, de onde surge o segundo tema desse mesmo grupo, agora em modo menor, modulando para a tônica Lá maior na qual se inicia a recapitulação desde a segunda frase (figura 60):

Segundo tema do grupo 2, em modo menor

Recapitulação a partir da segunda frase

Figura 60. Final do desenvolvimento e começo da recapitulação, c. 119-135.

O movimento harmônico do desenvolvimento é interessante: tendo acabado a exposição em Mi maior, o desenvolvimento começa com a dominante de Fá maior, passando logo pelas tonalidades de Ré m, Lá m e Fá# m, antes de voltar para Lá M para a recapitulação. Esta começa pela segunda frase do primeiro grupo e apresenta uma interessante modificação da transição, que se apoia no uso da sequencia para diminuir a tensão, utilizando as tresquiálteras como meio de unificação (figura 61):

Figura 61. Transição para o segundo grupo, c. 143-157.

O restante da recapitulação segue como na exposição, inclusive a coda, que apenas agrega dois compassos para terminar o movimento (figura 62):



Figura 62. Final da coda, c, 191-202.

O *Andante con Expressione* em Lá menor, também em forma sonata, é muito belo, talvez entre os melhores movimentos lentos do compositor. O primeiro tema, lento e dolente é seguido por um terno canto *mezza voce* na tonalidade relativa maior (figura 63).

Figura 63. Primeiro e segundo tema do *Andante con Expressione*, c. 1-18.

Uma transição baseada no tema principal conduz à recapitulação, que começa na subdominante, assentando-se na tônica apenas na segunda semifrase. O segundo tema é recapitulado em Lá maior e mais tarde o primeiro tema variado volta a aparecer na tônica menor, conduzindo logo para a coda, que acaba o movimento poeticamente com um acorde de Lá maior arduamente conquistado (figura 64):

Figura 64. Compassos finais do segundo movimento.

O finale da sonata em Lá maior é uma homenagem explícita a Haydn, consistindo em 8 variações e uma coda (de bastante complexidade técnica) sobre o tema de seu lied 'Mädchen hör mir zu'. No início do movimento, na publicação de 1808, se lê o seguinte:

Variations sur l'air allemande par Haydn.
Liebes Mädchen hör mir zu, laß dir noch was sagen.

Tempo
molto moderato
Thema.

Figura 65. Variações sobre um tema de Haydn [sic].

Esta é a primeira parte do lied de Haydn (figura 66):

Liebes Mädchen hör mir zu
Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Andante

Lie - bes Mäd - chen, hör' mir zu, öff - ne leis' das Git - ter;
Wenn es däm - mert im Re - vier, A - bend - ne - bel san - ken,

p sempre legato

5
denn mein Herz hat kei - ne Ruh', kei - ne Ruh' die Zi - ther.
schwing' ich mich em - por zu dir an den Blät - ter - ran - ken.

Figura 66. Tema de Haydn (primeira parte).

Este é um dos movimentos mais extensos de toda a literatura sonatística para guitarra, junto com o tema variado final da última sonata de Molitor, que é ainda mais longo. Apenas

mais uma sonata tem um movimento final consistindo em variações: a sonata em Lá menor, opus 31 n° 2 de Matiegka, mas este é bastante mais curto.

5.2.4 Grande Sonate n° 3 em Mi maior

Como foi dito anteriormente, não se sabe ainda se esta obra foi publicada como tal na época de Matiegka. Vimos que no *incipit* que aparece no frontispício das duas grandes sonatas precedentes a que corresponde à terceira existe noutra versão, como uma peça independente entre um conjunto de 24 peças progressivas que conformam o opus 20, publicadas por Artaria em 1810. O número 21 é intitulado *Allegro. En forme d'une Symphonie* (figura 67).



Figura 67. Grande Sonate n° 3. *Allegro. En forme d'une Symphonie*, no opus 20 n° 21.

Esta é a única sonata do grupo vienense na qual a exposição no se repete (figura 68):



Figura 68. Final da exposição sem repetição.

Este allegro não oferece o mesmo interesse que as obras precedentes, a tendência do autor a construir frases baseadas em figurações de arpejos chega a ser excessiva aqui, onde as repetições de um fragmento pueril tornam monótono o discurso (figura 69). É de lamentar isto, porque a peça não carece de algumas ideias atrativas.



Figura 69. Repetições excessivas no segundo grupo temático.

5.2.5 Sonate Facile, em Dó maior, opus 16

Esta é a primeira tentativa do autor no gênero, é uma peça simples, aparentemente com finalidade didática. Nela destaca o *menuetto*, do estilo que encontramos nas últimas sinfonias de Haydn.

Seus movimentos compreendem:

- I- Tempo giusto (Dó maior, 4/4)
- II- Menuetto – Trio (Dó maior, 3/4)
- III- Rondó: Allegro (Dó maior, 2/4)

Ilustramos aqui o início de cada movimento:



Figura 70. Matiegka: *Sonate Facile* opus 16. I- Tempo giusto.



Figura 71. Matiegka: *Sonate Facile* opus 16. II- Minuetto.



Figura 72. Matiegka: *Sonate Facile* opus 16. III- Rondo: Allegro.

5.2.6 Sonate Progressive, em Sol maior, opus 17

Esta é a segunda sonata publicada por Matiegka, também no ano de 1807 e dedicada a um amigo, como se pode comprovar pela portada da publicação. A intenção é claramente didática aqui, buscando a clareza formal através de um dispositivo que torna esta obra única, não somente entre as sonatas para guitarra da época senão no gênero na sua forma mais ampla, como pode ver-se pela estrutura do primeiro inusual do primeiro movimento.

A estrutura desta sonata compreende:

- I- Cantabile (4/4) – Marcia (4/4) – Allegro assai (6/8) Sol maior.
- II- Andante (Sol maior, 2/4)
- III- Rondó: Moderato (Sol maior, 2/4)

O título *Sonate Progressive* denota suas intenções didáticas. Mas, como veremos, este adjetivo pode ser aplicado para diferentes intenções; de fato, a forma em que se usa aqui não é com a mesma intenção que encontraremos na coleção do opus 31, que consta de seis sonatas progressivas. No opus 17, o interesse está concentrado no primeiro movimento, onde as divisões internas da seção expositiva estão ilustradas pela mudança de tempo e compasso.

Primeiro grupo:



Figura 73. Primeiro grupo: *Cantabile* (4/4).

Segundo grupo, na dominante, Ré maior:



Figura 74. Segundo grupo: *Marcia* (4/4).

Coda da exposição:



Figura 75. Coda da exposição: *Allegro assai* (6/8).

Começo do desenvolvimento:



Figura 76. Começo do desenvolvimento: *Cantabile* (4/4).

No começo do desenvolvimento o autor apenas marca a mudança de compasso, mas resulta evidente que a execução do tema inicial agora na dominante implica o *cantabile* do começo. Este se mantém durante toda a seção, e na recapitulação o mesmo formato é mantido. Desta forma, o movimento adquire uma considerável extensão, o maior dos primeiros movimentos das sonatas vienenses para guitarra.

O segundo movimento, também está construído com forma sonata, concebida em duas grandes partes que se repetem, mas não apresenta características especiais.

O último movimento é uma sonata rondó, cujo esquema se apresenta abaixo:

$$\underbrace{A \text{ (Sol M)}} \parallel B \text{ (Ré M} \parallel a' \text{ (Sol M)} \parallel C \text{ (Mi m)} \parallel a'' \rightarrow \parallel B b' \text{ (Sol M)} \parallel \text{Coda}$$

$$\parallel: a : \parallel: b : \parallel \rightarrow$$

A seta significa aqui uma transição modulante. Note-se o interessante fato de que na parte correspondente à recapitulação, o refrão apresenta apenas a parte *a*, seguida pela transição para o segundo tema (B). Este é executado na tônica e inclui no seu transcurso uma alusão à parte não recapitulada de A, ou seja, *b*. Cada vez que se apresenta a parte *a* do refrão, sua textura de acompanhamento muda tornando-se um pouco mais complexa cada vez. Por último segue uma coda, finalizando a sonata de forma inusual, com um *ppp* (figura 77).

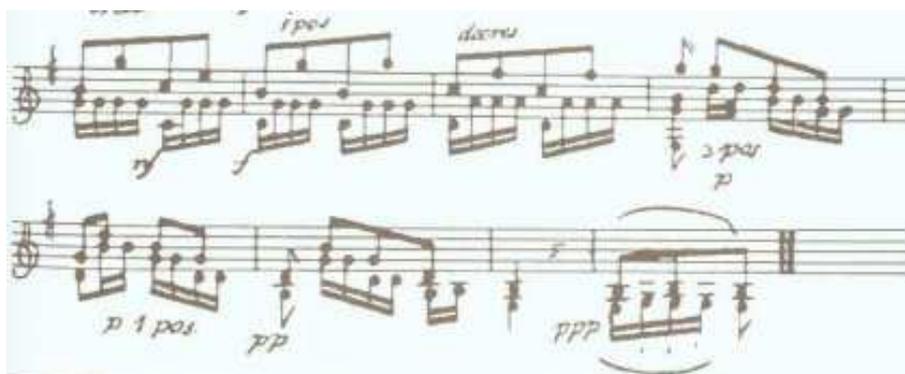


Figura 77. Compassos finais do rondó.

5.2.7 Sonate em Si menor, opus 23

Esta obra é uma das mais intrigantes de Matiegka. Trata-se de uma adaptação para guitarra de uma obra de Haydn, precisamente a sonata para piano em Si menor Hob. XVI-32 (CARREIRA, 2003). Esta adaptação é digna de estudo por vários motivos: contém diversas variantes respeito do original, com engenhosas soluções instrumentais devido à transferência de meios; a tonalidade de Si menor, de retórica austera, raramente utilizada na primeira metade do século XIX, resulta um belo exemplo aplicado à guitarra. Matiegka situa como primeiro movimento da sua sonata o que em Haydn é o terceiro, também com forma de

sonata; mantém o *menuetto* na tonalidade de Si maior, pelo que constitui o único movimento de toda a literatura de sonatas para guitarra da era clássica com uma tonalidade com mais de quatro alterações na clave. O interessante é que o terceiro movimento não procede de Haydn, e provavelmente seja do próprio Matiegka ensaiando o estilo do *Sturm und Drang* representado por esta sonata; a obra de Haydn apareceu em 1776, em uma época que se correspondia com esse movimento, e Matiegka publicou seu opus 23 em 1811, dois anos após a morte de Haydn, e em uma época na qual o *Sturm und Drang* resultava completamente anacrônico.

O modelo de sonata em três movimentos com um menuetto central é frequentemente utilizado por Haydn, e se tornou a opção favorita de Matiegka, que a empregou em 8 das 12 sonatas³⁰ para guitarra solo.

A estrutura do opus 23 é a seguinte:

I- Presto fugato (Si m, 2/4)

II- Menuetto (Si M, 3/4)

III- Rondó: allegro non tanto (Si m, 6/8)

Resulta interessante a inversão de movimentos que realizou Matiegka, tomando o final de Haydn como primeiro tempo do opus 23, mantendo o menuetto em segundo lugar e compondo um terceiro movimento adequado para o final da obra mantendo a unidade estilística.

O Finale de Haydn começa assim:

Figura 78. Finale da sonata em Si menor de Haydn.

³⁰ Já vimos que a *Grande Sonate* n° 3 possuía apenas um movimento, e em duas sonatas do opus 31 Matiegka substituiu o menuetto pelo scherzo.

Matiegka consegue manter o mesmo desenho, porém, modifica alguns detalhes: comparem-se os requadros das figuras 78 e 79. No primeiro, o Dó# no original é transformado em Dó natural, criando o efeito de segunda napolitana; no segundo, o acorde de sexta aumentada da semicadência de Haydn e transformado em um acorde diminuto de D/D, em *adagio*.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Presto Fugato' and the bottom staff is labeled 'Adagio Tempo 1mo'. Red boxes highlight specific chordal changes in both staves.

Figura 79. Presto fugato, primeiro movimento do opus 23 de Matiegka.

Há muitas outras variantes, algumas não apenas de caráter local, mas estrutural, como omissões de passagens completas ou criação de frases que sejam funcionais para a guitarra, devendo modificar, portanto, as ideias pianísticas. Em outras ocasiões, trechos que poderiam ser executados na guitarra como escritos no piano, são alterados, respondendo a ideias pessoais do compositor. Veja-se, por exemplo, o final de ambas as versões.

Haydn:

The image shows a musical score for the final of the third movement by Haydn. Red boxes highlight the final chords in both staves.

Figura 80. Haydn: final do terceiro movimento.

Matiegka:

The image shows a musical score for the final of the first movement by Matiegka. Red boxes highlight the final chords in both staves.

Figura 81. Matiegka: final do primeiro movimento.

A forma sonata está concebida aqui em amplas proporções, de caráter brilhante, com várias passagens típicas do gênero concerto. A ponte modulante (indicada pela seta) que conduz do primeiro ao segundo tema é de considerável extensão e se baseia no motivo inicial do rondó.

Começo do primeiro tema:



Figura 84. Rondó: compassos iniciais, c. 1-11.

Para acentuar o caráter de finale da peça há uma tendência a transitar pelas tonalidades relacionadas ao âmbito da subdominante, como acontece na seção central (C), em Sol maior. Uma pequena digressão a Mi menor serve para preparar uma interessante recapitulação invertida (B-A) onde o segundo tema é apresentado na subdominante, Mi maior. O primeiro tema é recapitulado integralmente na tônica Si menor e segue uma breve coda em Si maior baseada no ritmo do segundo tema.

Coda:



Figura 85. Rondó: coda, c. 240-254.

Várias razões fazem desta sonata uma obra de grande interesse: o trabalho de adaptação de uma sonata para piano, com o aporte de soluções próprias; a escolha da sonata, composta mais de três décadas antes, no estilo *Sturm und Drang*, que para 1811 era

completamente obsoleto, com sua tonalidade incomum na época³¹; a composição do finale, da pena de Matiegka, integrando-se ao discurso proposto pelos dois movimentos tomados de Haydn. Enquanto que no final da *Grande Sonate* n° 2 se especifica que o tema das variações é de Haydn, seu nome não aparece na sonata opus 23. Isto não significa nenhum tipo de plágio, era uma prática comum da época a utilização de ideias de outros compositores, como vimos justamente com Schubert em um capítulo anterior, que em 1814 escreveria em Viena, ou seja, durante a vida de Matiegka, um quarteto para flauta, viola, violoncelo e guitarra adicionando uma parte de violoncelo a um trio deste último, do ano 1807.

5.2.8 Six Sonates progressives, opus 31

Estas são as últimas sonatas para guitarra de Matiegka e derradeira publicação do gênero em Viena. Segundo Gorio (1986a) o ano da publicação inicial é desconhecido porque era propriedade do compositor, mas foi publicada por Steiner em 1817. Provavelmente as obras são anteriores; vendo as datas do catálogo do compositor, comprovamos que Steiner publicou obras de Matiegka só em 1817. Estas incluem:

- Opus 1.....12 pequenos Ländler para guitarra.
- Opus 7.....9 Variações sobre o hino austríaco para guitarra.
- Opus 18.....Pequenas peças para clarinete, trompa e guitarra.
- Opus 26.....Serenata para flauta, viola e guitarra.
- Opus 31.....Six Sonates progressives para guitarra.**

As publicações com números de opus anteriores e posteriores ao 31 são as seguintes:

- Opus 27.....15 Variações para guitarra. *Magasin de l'imprimerie chimique*: 1810.
- Opus 28.....8 Variações para guitarra. *Magasin de l'imprimerie chimique*: 1811.
- Opus 29.....Variações em Lá menor (não encontrado).
- Opus 30.....Pot-pourri para guitarra e violoncelo. *M. l'imprimerie chimique*: 1810.
- Opus 32.....6 peças progressivas (não encontrado).

³¹ Nem Mozart nem Beethoven, por exemplo, escreveram obras em Si menor. Os exemplos são realmente escassos em todo o período; citamos exemplos de música composta ou publicada em Viena: Clementi, Sonata para piano opus 40, n° 2 (1802); Hummel, Concerto para piano n° 3, opus 89 (1819); Schubert, Sinfonia 'Inacabada' (1822).

Uma simples comparação nos mostra que os opus conservados, os números 27, 28 e 30 foram publicados entre 1810 e 1811, mas o opus 1, na edição de Steiner, apenas em 1817. Segundo Gorio (1986a) a primeira obra foi provavelmente composta entre 1800 e 1805. Portanto, resulta evidente que o ano de publicação por Steiner, não representa uma ordem cronológica de composição, uma característica habitual no período. De forma que podemos pensar que a publicação das *Six Sonates progressives* foi bastante posterior a sua composição. Se não quisermos considerá-las como anteriores a outras sonatas de Matiegka, podemos situá-las então 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.

Sonata n° 1 em Dó maior

I- Allegro moderato (Dó M, 4/4)

II- Menuetto: Moderato (Dó M, 3/4)

III- Rondó: allegretto (Dó M, 2/4)

A característica individual no primeiro movimento desta sonata consiste na utilização do tema inicial para começar também o segundo grupo, como encontramos em numerosas obras de Haydn (figura 86):

Primeiro grupo (Dó M)

SONATE I . *All.º. Moderato*

Segundo grupo (Sol M)

Figura 86. Comparação entre primeiro e segundo grupo temático.

A recapitulação começa na tonalidade ‘equivocada’ de Lá maior, portanto uma falsa reprise, que repete em Lá menor para modular à tônica Dó maior, com a qual começará a verdadeira recapitulação, a partir da segunda frase (figura 87):

Final do desenvolvimento

Falsa
reprise
(Lá M)

Recapitulação em Dó maior, desde a segunda frase

Figura 87. Final do desenvolvimento, falsa reprise e recapitulação.

Mostramos os primeiros compassos do menuetto (figura 88) e do rondó (figura 89):

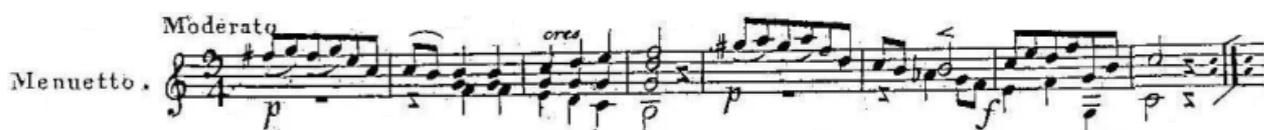


Figura 88. Menuetto, c. 1-8.



Figura 89. Rondó, c.1-8.

Sonata n° 2 em Lá menor

I- Allegro maestoso (Lá m, 4/4)

II- Menuetto: Moderato (Lá m, 3/4)

III- Variations sur l' Air Vive Henri IV (Lá m, 2/4)

Esta sonata exhibe no primeiro movimento o tipo 2, ou seja, a inclusão do primeiro grupo temático na seção de desenvolvimento, recapitulando logo só o segundo grupo. Na exposição, encontramos o primeiro grupo na tônica Lá menor e o segundo na relativa maior, Dó (figura 90):

Primeiro grupo (Lá m)

SONATE II

All^o maestoso

Segundo grupo (Dó M)

Figura 90. Primeiro e segundo grupo na exposição.

Na segunda parte, já no oitavo compasso aparece o primeiro grupo modificado para o modo maior, agora em Fá M, como se fosse uma reprise falsa, e o segundo grupo estabelece a tônica Lá, agora em modo maior (figura 91):

Primeiro grupo (Fá M) na seção de desenvolvimento

Recapitulação do segundo grupo (Lá M)

Figura 91. Primeiro e segundo grupo na segunda parte.

Segue um menuetto:

Moderato

Menuetto .

Figura 92. Menuetto, c. 1-8

E a sonata termina com um tema e quatro variações:

Andante

Variations sur l'Air
Vive Henri IV! Thema

Figura 93. Tema das variações.

Sonata n° 3 em Sol maior

I- Allegro moderato (Sol M, 4/4)

II- Menuetto: Allegro (Sol M, 3/4)

III- Rondó: Um poco Andantino con moto (Sol M, 2/4)

A terceira sonata apresenta uma forma tradicional (tipo 3). Terminando a exposição na dominante, Ré maior, o desenvolvimento inicia sem preparação em Fá# menor com o tema inicial. Desde este ponto, através de modulações sequenciais, o tema desce a Mi M, Ré M e Dó M, desde onde se constrói uma retransição que culmina em uma semicadência sobre o V do vi, que, segundo Rosen (1994) é um estereótipo mais utilizado desde meados do século XVIII, e que sem ser abandonado nunca, tornou-se antiquado para finais do século. Por causa de ter começado o desenvolvimento em Fá# menor, o compositor se vê forçado a criar uma transição desde Sol maior para poder repetir a segunda parte. Por fim, os dois compassos finais da peça trazem de volta os dois iniciais (figura 94).

1- Início da exposição

SONATE III. *All^o Moderato*

2- Final da exposição

3- Começo do desenvolvimento: tema inicial em Fá# menor

4- Final da recapitulação

Modulação de Sol M a Fá# m para repetir

a segunda parte

Final com o motivo inicial

The image displays a musical score for the first movement of Sonata No. 3 in G major. It is divided into four sections with red annotations. Section 1, 'Início da exposição', shows the beginning of the piece in G major with a forte (f) dynamic. Section 2, 'Final da exposição', shows the end of the exposition in G major with a piano (p) dynamic. Section 3, 'Começo do desenvolvimento: tema inicial em Fá# menor', shows the start of the development in F# minor with a forte (f) dynamic. Section 4, 'Final da recapitulação', shows the end of the recapitulation in G major with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title 'SONATE III.' and the tempo 'All^o Moderato' are also present.

Figura 94. Comparação entre seções.

O menuetto começa assim:



Figura 95. Menuetto, c. 1-6

O rondó tem uma estrutura simples: ABACA, onde a primeira estrofe está na tonalidade da subdominante e a segunda na dominante. O tema inicial começa assim:



Figura 96. Rondó, primeira parte do tema inicial.

Sonata n° 4 em Mi menor

I- Allegro moderato (Mi m, 4/4)

II- Scherzo: Allegro (Mi m, 3/4)

III- Capriccio: Adagio cantabile – Presto – Adagio – Presto – Adagio (Mi M, 2/4)

A única característica particular que podemos marcar no primeiro movimento acontece na recapitulação, cujo segundo grupo –que na exposição havia sido exposto em Sol maior– se divide agora em duas partes, a primeira em Mi maior e a segunda em Mi menor. O tema inicial da quarta sonata é o seguinte:



Figura 97. Início da Sonata IV.

Esta sonata contém o primeiro dos dois scherzos que encontramos no opus 31.



Figura 98. Scherzo, c. 1-7.

O último movimento, intitulado *Capriccio*, possui uma interessante alternância entre andamentos lentos e rápidos, que podemos esquematizar assim:

A (Mi M) || B (Mi m) || A' (Mi M) || B (Mi m) || A (Mi M)
 15 c. ||: a :||: b :|| b' || 16 c. || a' 24 c. || 4 c.

A seção A, sempre em Mi maior é marcada *Adagio*, e a seção B, sempre em Mi menor é marcada *Presto*, portanto, a obra termina lentamente, mas com uma lembrança do tema, de apenas 4 compassos.

O *Adagio cantabile* é de delicada expressão, e começa assim:



Figura 99. *Adagio cantabile*, c. 1-7.

O *Presto* contrasta em todos os sentidos, além do tempo rápido e do modo menor, o caráter é de dança rústica (figura 100). A próxima aparição da seção A é marcada somente *Adagio*, mas se subentende o *cantabile* porque a música é a mesma, com o acréscimo de variantes figurativas. O *Presto* que segue é uma variante do inicial, contendo uma digressão para a região da subdominante, anunciando com isso o iminente final. Um *ritardando* conduz ao *Adagio* final que resume o tema inicial em apenas quatro compassos, sem deixar de apresentar por isso uma nova variante (figura 101).



Figura 100. Presto, c. 16-36.



Figura 101. Final da Sonata IV.

Sonata n° 5 em Ré maior

I- Allegro moderato (Ré M, 4/4)

II- Menuetto: Allegro (Ré M, 3/4)

III- Rondó: Allegro (Ré M, 2/4)

A forma sonata do primeiro movimento não apresenta características sobressalentes. O caráter é brilhante, correspondendo á tonalidade, com reminiscências do estilo concerto. O desenvolvimento se inicia com o tema inicial na dominante (um recurso utilizado desde as primeiras formas sonatas) e termina em uma semicadência sobre o V do iii, antes de recapitular os temas tal como apareceram na exposição. O início da sonata é assim:



Figura 102. Compassos iniciais da Sonata V.

Tampouco apresentam características notáveis o menuetto e o rondó, dos quais ilustramos os primeiros compassos (figuras 103 e 104).



Figura 103. Menuetto, c. 1-8.



Figura 104. Rondó, primeira parte do tema.

Sonata n° 6 em Si menor

- I- Allegro non molto (Si m, 2/4)
- II- Scherzo molto (Ré M, 3/4)
- III- Finale: Allegretto (Si m, 6/8)

Esta é a sonata mais interessante e complexa do ciclo. A tonalidade e o uso do contraponto recorda rapidamente a sonata opus 23. O motivo inicial permeia todo o movimento, inclusive a construção do segundo grupo temático na tonalidade da relativa maior

(figura 105). Encontramos aqui o uso das sequencias e progressões tão caras a seu autor, agora perfeitamente integradas no discurso, através da construção baseada no motivo principal.

SONATE VI. *All. n. molto*

p

ad: Σ

Começo do segundo grupo temático

Figura 105. Sonata VI, começo do primeiro movimento, c. 1-34.

Uma nova ideia surge para a coda da exposição, e depois de uma pausa inesperada (remarcada no primeiro requadro na figura abaixo), se escuta uma interessante digressão harmônica que sugere a tonalidade de Si bemol maior. Respeito a Ré maior, a relação de terça é próxima, mas no contexto total da exposição, cuja tonalidade inicial foi Si menor, se cria um momento de máximo afastamento do centro tonal. Uma codetta encerra a exposição insistindo novamente no motivo inicial (figura 106).

Coda da exposição, nova ideia

f

p

f

p

ritar:

Figura 106. Final da exposição e começo do desenvolvimento.

The image shows a musical score for the final of the first movement. It consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic and a 'cres' (crescendo) marking. The third staff has a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and then a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff is in bass clef and includes the tempo markings 'ritard.' and 'Adagio'. Below the fourth staff, the lyrics 'deceru oen do' are written under the notes.

Figura 109. Final do primeiro movimento.

O Scherzo é melodicamente inspirado e de elegante construção, com uma coesão garantida pela integração de todos os motivos apresentados. Há várias entradas em imitação e não se excluem as passagens virtuosísticas como as rápidas escalas em terças. O tema inicial se apresenta assim:

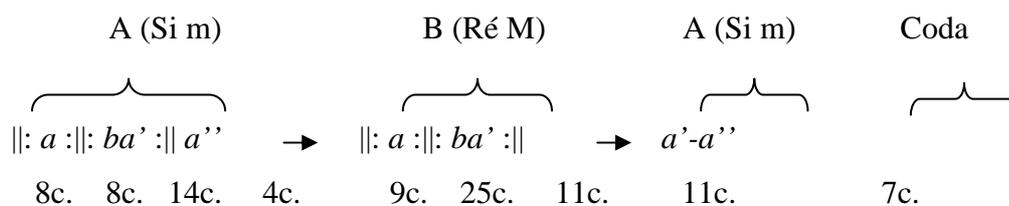
The image shows the beginning of the Scherzo, marked 'All. molto'. It consists of four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff starts with a piano (p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The second staff has a fortissimo (sf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and then a forte (f) dynamic. The third and fourth staves continue with various dynamics and articulations. At the bottom of the fourth staff, the text 'Motivos de caça' is written in red.

Figura 110. Scherzo, c. 1-40.

Depois do trio, em Si menor, volta o scherzo novamente, escrito na íntegra na partitura, onde os últimos três compassos são omitidos, para criar em seu lugar uma coda onde os motivos de caça são ampliados, resolvendo as chamadas da primeira parte (figura 111).

Figura 111. Coda do scherzo.

O finale está estruturado em forma ternária com a seguinte disposição formal:



A primeira parte começa assim:

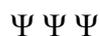
Figura 112. Seção A do finale.

A seção central está baseada na variante *a''* da seção A, agora reinterpretada em Ré maior, pelo que o conjunto mostra uma grande coesão (figura 113):

Figura 113. Transição e começo da seção B.

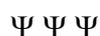
A volta da seção inicial está magistralmente condensada, de 30 para 11 compassos, apresentando todas as variantes de *a* e conduzindo à coda onde a digressão à subdominante anuncia o final (figura 114):

Figura 114. Final da sonata VI.



O ciclo das *Six Sonates progressives* opus 31 mostra diversas interações entre as obras, cuja detalhe mais notório é o ordenamento das tonalidades. As obras de número ímpar, ou seja, as sonatas em modo maior, apresentam invariavelmente um rondó como movimento final, enquanto que as de número par ou em modo menor, utilizam formatos diferentes para cada um de seus finais. Também podemos comprovar um padrão na escolha do tipo de compasso: as cinco sonatas iniciais apresentam invariavelmente o primeiro movimento em compasso de 4/4, o segundo em 3/4 e o terceiro em 2/4. Só a última sonata inverte este padrão oferecendo 2/4, 3/4 e 6/8 respectivamente. A sexta sonata se distingue das outras também por outros fatores: é a única sem repetição da segunda parte e a única que possui um movimento central em uma tonalidade diferente à principal da obra.

Curiosamente as seis sonatas anteriores a este ciclo, mostram uma ordem progressiva de suas tonalidades, ascendendo por quintas: *Sonate Facile* opus 16, Dó M, *Sonate progressive* opus 17, Sol M, *Grande Sonate* n° 1, Ré M, *Grande Sonate* n° 2, Lá M, *Grande Sonate* n° 3, Mi M, *Sonate* opus 23, Si m. Como temos visto, a suposta *Grande Sonate* n° 4 em Fá maior, nunca foi encontrada.



Matiegka foi o compositor mais prolífico de sonatas para guitarra em Viena, e o estudo delas permite descobrir também a consciência de estar tratando um gênero praticamente novo, e por isso cada obra mostra características particulares que as diferenciam. Não todas tem o mesmo valor musical, mas tampouco é menos certo que entre suas páginas se encontram algumas que merecem um cuidadoso resgate para a vida musical de concerto.

ANTON DIABELLI**1781-1854****SONATAS PARA GUITARRA**

Trois Sonates Opus 29. Chemische Druckerey, Viena: 1807.

Sonata n° 1, em Dó maior

Sonata n° 2, em Lá maior

Sonata n° 3, em Fá maior

Anton Diabelli é hoje o nome mais conhecido entre os que conformam o grupo de compositores para guitarra estudado neste trabalho. Em grande parte isto se deve a sua intensa atividade como editor de música, que, como pudemos comprovar em capítulos anteriores, levou-o a relacionar-se com Beethoven, Schubert e Giuliani, entre muitos outros. Esta situação o coloca como um verdadeiro elo entre as ‘duas Vienas’ já várias vezes mencionada: comentamos em várias oportunidades as variações que Diabelli encomendou a cinquenta compositores residentes em Viena, que derivou em uma das maiores obras para piano de Beethoven, as Variações sobre um tema de Diabelli opus 120; Franz Schubert, por sua vez, teve sua primeira publicação através da firma de Diabelli, tratando-se de seu lied *Erlkönig* (composto em 1815, mas publicado apenas em 1821); a partir desse momento, a *Diabelli und Comp.* intensificou as edições de obras de Schubert, inclusive, numerosos lied dele foram impressos durante sua vida, publicados em versões para canto e guitarra, realizadas muito provavelmente pelo mesmo Diabelli (MATTINGLY, 2007). Segundo Savijoki (2004) a primeira obra de Giuliani publicada por *Cappi und Diabelli* foi *Introduction et Variations sur Le Thème favori, Das ist alles eins*, op. 99, o que começa também uma importante relação entre ambos homens. A prática da publicação de arranjos para incrementar as possibilidades de vendas era muito comum na época, e Diabelli possuía uma grande prática neste trabalho: além dos numerosos arranjos de lieder de Schubert, encontramos, por exemplo, versões para guitarra e piano dos três concertos de Giuliani. Como resultado desta ocupação editorial, o próprio Diabelli continuou escrevendo grande quantidade de música para e com guitarra, voltada principalmente a satisfazer os novos gostos do público vienense da época Biedermeier; por isso encontramos tão frequentemente, gêneros como a serenata, para duos ou trios com guitarra, e o lied, além de um enorme número de arranjos de danças para diversas combinações instrumentais com acompanhamento de guitarra.

Como compositor, a produção para guitarra de Diabelli conforma apenas a terceira parte de seu catálogo de obras originais, com 128 obras (SAVIJOKI, 2004). Esta é uma importante diferença com respeito a Molitor e Matiegka, cujas produções se centraram principalmente na guitarra, ou Giuliani, que escreveu exclusivamente para este instrumento. Como vimos em capítulos anteriores, Diabelli teve um grande interesse na composição de música religiosa, e também deixou música de câmara e uma abundante obra para piano. Diabelli estudou composição com Michael Haydn (irmão menor de Joseph), que foi um prolífico compositor, sobretudo respeitado no campo da música litúrgica. Resulta, portanto, surpreendente que Diabelli escrevera uma marcha fúnebre à memória de seu professor, falecido em 1806, para guitarra, sendo que em seu catálogo encontramos marchas fúnebres para piano e para piano a quatro mãos. No frontispício da obra para guitarra dedicada a M. Haydn (publicada c. 1807), Diabelli se apresenta como seu aluno (figura 1).

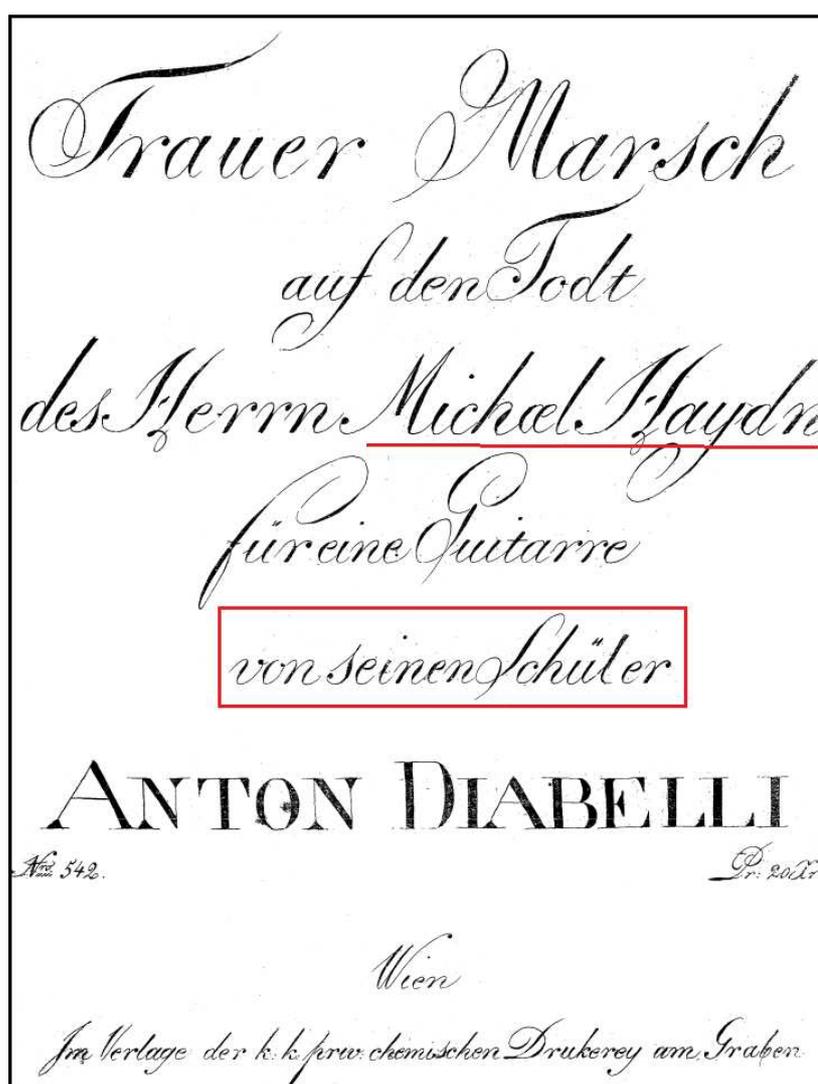


Figura 1. Anton Diabelli: Marcha fúnebre para guitarra dedicada à morte de seu professor, Michael Haydn.

A obra mais importante de Diabelli para guitarra é seu opus 29 de 1807, compreendendo *Trois Sonates*, que foram anunciadas pelo *Die Wiener Zeitung* no dia 12/09/1807. Estas mostram um cuidadoso acabamento formal e uma escrita que explora habilmente as possibilidades polifônicas da guitarra. A primeira sonata publicada em Viena tinha sido a *Grosse Sonate* opus 7 de Molitor, de 1806; no ano seguinte, Matiegka publica sua primeira sonata, o opus 16, e apenas uns meses depois no mesmo ano, surgem as de Diabelli, que, incidentalmente, como nota Savijoki (2004), foram publicadas por *Chemische Druckerey* com o número consecutivo de prancha à sonata de Matiegka.

5.3.1 Sonata em Dó maior, Opus 29 n° 1

É a sonata mais breve do conjunto, pese a estar estruturada em quatro movimentos:

- I- Allegro (Dó maior, 4/4)
- II- Andante cantábile (Fá maior, 3/4)
- III- Menuett (Dó maior, 3/4)
- IV- Rondó: Allegretto (Dó maior, 2/4)

Primeiro movimento

Allegro

- Exposição: 24 compassos. Primeiro grupo temático: Dó maior
 Segundo grupo temático: Sol maior

- Desenvolvimento: 18 compassos. Inicia-se sobre a dominante de Lá menor, transcorrendo principalmente por esta tonalidade. Este desenvolvimento está baseado em pequenos motivos rítmico-melódicos da exposição.

- Recapitulação: 14 compassos.

- Segundo grupo temático: Dó maior

Não é recapitulado o primeiro grupo temático, assim como acontece na sonata opus 7 de Molitor, mas, a diferença daquela obra, aqui nunca volta a se escutar o primeiro tema.

Trata-se aqui de uma forma sonata embrionária; são 56 compassos em andamento *allegro*, dos quais 24 conformam a exposição, pelo que o espaço alcança apenas para apontar as articulações formais. Existe a polarização de tônica e dominante, com uma transição que leva de uma a outra, mas não chega a ser uma modulação. A tonalidade da dominante se estabelecerá através do próprio segundo grupo, reforçada pela coda. O espaço que ocupa o desenvolvimento é extenso comparado com a exposição, o que é incomum para um movimento de tão breves dimensões onde as polarizações formais estão tão levemente desenhadas.

A primeira frase consta de 6 compassos (figura 2). Os dois primeiros, requadrados na figura, conformam um vigoroso gesto de abertura que estabelece a tonalidade: os acordes I-V, uma escala ascendente, e a cadência V7-I. Este gesto não voltará a aparecer ao longo de todo o movimento (se excetuamos a repetição da exposição) como assim tampouco o fará o motivo da escala em semicolcheias; de forma que temos uma frase em estilo *cantabile*¹ composta pelos 4 compassos tradicionais, precedida da chamada introdutória dos compassos 1-2.



Figura 2. Diabelli, Allegro, c. 1-6.

A sonata em Fá maior Opus 10 n° 2 de Beethoven, publicada em Viena em 1798, mostra também esta característica de uma frase em estilo *cantabile* em tempo *allegro*, precedida por uma introdução vigorosa baseada apenas nos graus I e V. Note-se que as proporções são idênticas: em Diabelli: 6 compassos de 4/4 estruturados em 2+4; em Beethoven: 12 compassos de 2/4 estruturados em 4+8 (figura 3). No caso de Beethoven, o motivo de abertura tem um papel estrutural, pelo que aparecerá ao longo de todo o movimento (mais extenso que o movimento de Diabelli, enquanto que ocupa 202 compassos).

¹ Referências ao estilo *cantabile* são encontradas em Koch, 1802 e Daube, 1797. O termo indica música de caráter lírico, com tempo moderado e uma linha melódica apresentando valores de notas relativamente lentos, principalmente dentro de um âmbito melódico estreito. O termo *allegro cantabile* é utilizado para designar uma melodia cantável, em tempo rápido (RATNER, 1980).

Figura 3. Beethoven, Sonata n° 6 em Fá maior, Opus 10 n° 2, c. 1-12.

Os quadros segundo e terceiro marcados na figura 2 mostram dois pequenos motivos que serão utilizados ao longo do movimento. A pesar de sua simplicidade, ou talvez por causa desta, são salientados mui sutilmente na integração do discurso, de forma que percebemos sua importância estrutural somente através da análise e/ou de uma audição atenta da peça. O primeiro destes motivos aparece sem acompanhamento, com a dinâmica *p*, e servirá de base para a construção da transição (figura 4); o segundo é remarcado pelo *sf*, e se tornará elemento constitutivo do segundo grupo temático (figura 5).

Figura 4. Diabelli, transição da sonata em Dó maior, c. 7-10.

Figura 5. Começo do segundo grupo, c. 11-14.

A coda introduz um novo motivo: a síncope, e a conclusão dela integra o desenho cromático descendente ouvido na transição (ver figura 6, comparar com segundo e terceiro requadro na figura 4).

Podemos notar também, que todos os motivos derivados de:



Como:  são sempre executados *piano*.

Isto contribui para criar uma coerência estrutural, porque aparecem em pontos importantes da forma: no início do primeiro tema, na transição e no final da coda, assim como depois serão empregados no desenvolvimento.



Figura 6. Coda, c. 18-24.

O desenvolvimento se inicia com o que, segundo Ratner, pode ser classificado como *uníssonos orquestrais*, de tal modo que, enquanto caráter ou significado, claramente remete ao começo da peça e sua vigorosa chamada; isto se confirma com a interpolação do motivo das três colcheias que iniciavam o primeiro tema, e que já notamos como um elemento de importância estrutural, que sempre aparece com a dinâmica *p* (figura 7).



Figura 7. Começo do desenvolvimento, c. 25-28.

A seguinte frase representa uma intensificação da precedente e nela aparecem integrados diversos elementos pequenos que já se encontravam na primeira parte. Comparem-se os três requadros da figura 8 (seção do desenvolvimento) com os correspondentes à figura 9 (seção da exposição).



Figura 8. Desenvolvimento, c. 29-33.

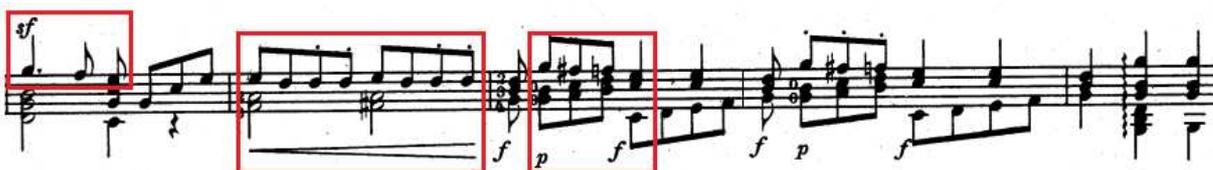


Figura 9. Exposição, c. 6-10.

A figura rítmica enfatizada pelo *sf*, seguida pelo crescendo das três colcheias repetidas e, por último, o motivo cromático descendente que formava parte da transição, utilizado agora no desenvolvimento para servir de nexa a uma nova frase de estilo *cantabile*, marcada *dolce* (figura 10):



Figura 10. Desenvolvimento, c. 33-36.

O final do desenvolvimento consiste em uma sequência que descende cromaticamente utilizando a figura rítmica da síncope, seguida imediatamente pela transição para a recapitulação. A transição é literalmente a mesma que aquela da primeira parte (ver compassos 8-10 da figura 3) e portanto, leva à recapitulação do segundo grupo temático, agora na tônica. Como variante respeito à exposição há agora um intercâmbio do motivo rítmico entre as vozes superior e inferior a partir do compasso 43 (figura 11).

Figura 11. Final do desenvolvimento, transição e começo do segundo grupo, c. 36-43.

No restante não há mudanças significativas, mas é de destacar o fato de que agora, os acordes de sexta aumentada da coda, não estão marcados *sf* como no final da exposição, senão que formam parte de um crescendo, de sorte que agora se encontram integrados de uma forma orgânica, que permite conduzir mais diretamente ao final do movimento (figura 12). É este tipo de detalhe o que mostra o controle do compositor sobre as mais pequenas consequências formais, conseguindo produzir um discurso coerente, com o domínio das diversas ferramentas do estilo.

Figura 12. Coda, c. 48-56.

Segundo movimento

Andante cantabile

O segundo movimento, em forma ABA, também está baseado na forma sonata, estruturada mais livremente que no primeiro movimento, como acontece comumente nos movimentos lentos do período clássico. Newman (1983) explica que a variedade de desenhos estruturais empregados pelos maestros vienenses nos movimentos lentos é pequena, a sintaxe

tende a ser mais regular e simples que nas formas sonata de movimentos rápidos, e menor a tendência a desenvolver organicamente os motivos.

O motivo inicial do *andante* de Diabelli, com seu grupo de três colcheias, relaciona-se com o primeiro movimento e servirá também de base para a seção central da peça (requadro na figura 13).



Figura 13. Andante cantabile, c. 1-4.

A primeira parte consiste em duas frases de 8 compassos construídas periodicamente (4+4), que modula à dominante Dó maior através da sua D/D/D com o qual torna a polarização das tônicas (FA-DO) efetiva, não havendo transição nem segundo tema (figura 14). Uma ênfase especial é dada na nota Dó, que figura como primeiro tempo em 9 dos 16 compassos da primeira parte.

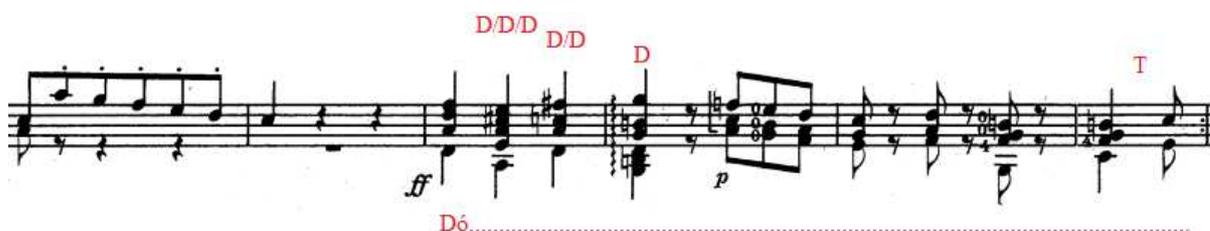


Figura 14. Andante, c. 11-16.

A segunda parte faz um uso extensivo do motivo de três colcheias inicial, e começa reinterpretando a nota Dó dentro de uma nova harmonia: esta vez como terça de Lá bemol maior (figura 15); relação harmônica que foi bastante explorada no período clássico, em diferentes contextos. Como criação de um novo espaço harmônico a partir do qual começar o desenvolvimento de uma sonata, com seu particular efeito, podemos ver um exemplo no primeiro movimento da sonata n° 55 em Si bemol de Haydn², na qual passa diretamente de Fá M a Ré b M (figura 16).

² Sonata n° 55 em Si bemol Hob. XVI: 42 de 1784.



Figura 15. Início da segunda parte, c. 16-19.

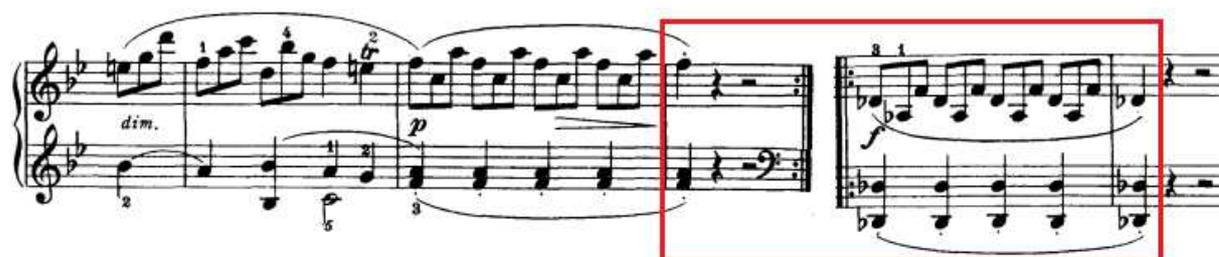


Figura 16. Haydn, sonata n° 55 em Si b, c. 53-57.

Uma tendência frequente em Mozart nos começos dos desenvolvimentos das sonatas para piano é a de transformar em tônica menor a tonalidade alcançada ao término da exposição, mas as duas últimas sonatas exploram esta relação de terça, embora ele prefira empregar uma preparação para alcançar a nova tonalidade antes que atacá-la por surpresa, como podemos ver no início do desenvolvimento dos primeiros movimentos das sonatas em Si b e em Ré M de 1789³ (figuras 17 e 18).



Figura 17. Mozart, sonata em Si b, K. 570, c. 78-83.



Figura 18. Mozart, sonata em Ré M, K. 576, c. 57-63.

³ Sonatas n° 17 em Si bemol, K. 570 e n° 18 em Ré maior, K. 576, segundo a numeração da *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA, 1986). Ambas as sonatas foram compostas em 1789.

Encontramos um procedimento dispositivo similar ao de Haydn, anos mais tarde, no início do desenvolvimento das sonatas opus 21 n° 1 e 2 de Carulli⁴ (figuras 19 e 20).

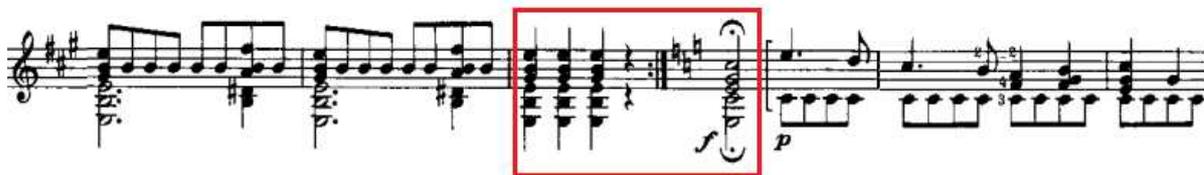


Figura 19. Carulli, Sonata Opus 21 n° 1, primeiro movimento, c. 74-79.

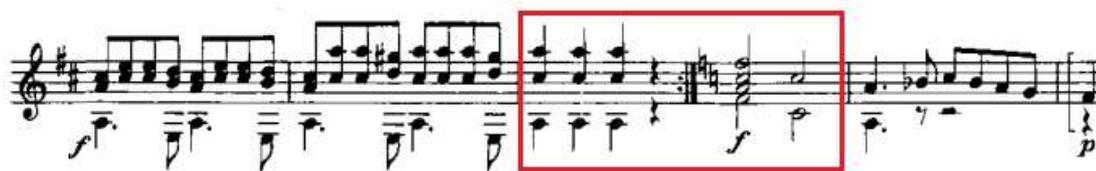


Figura 20. Carulli, Sonata Opus 21 n° 2, primeiro movimento, c. 83-88.

O especial efeito de esta relação harmônica manteve sua vigência por muito tempo, como ilustra uma obra de 1866, o famoso concerto para violino n° 1, opus 26 de Max Bruch (1838-1920). No segundo movimento, *Adagio*, depois de acabar a exposição, que polarizou as tonalidades de Mib e Sib, a nota tônica mantida isoladamente, Sib, é reinterpretada como terça maior de Solb maior, criando aqui um efeito de grande doçura (figura 21) com o mesmo dispositivo que nos exemplos anteriores cumpria uma função dramática.

Figura 21. Bruch, concerto para violino e orquestra Opus 26, segundo, Adagio, c. 77-84.

⁴ Sonata n° 1 em Lá maior e n° 2 em Ré maior, das Três Sonatas Opus 21 de Ferdinando Carulli (1770-1841) publicadas em Paris, c. 1810.

No segundo movimento de Diabelli, depois dessa digressão a Lá bemol maior, temos uma cadência na tônica menor, Fá, no compasso 24, depois da qual se estabelece uma semicadência sobre a dominante, Dó, para preparar o retorno à recapitulação (figura 22). A transição é bastante extensa, tendo em conta as proporções das seções; são 6 compassos construídos com o motivo inicial, que por quatro vezes se acercam à recapitulação, que só é alcançada na quinta tentativa, no compasso 37 (figura 23).



Figura 22. Diabelli, desenvolvimento, c. 23-28.



Figura 23. Transição e início da recapitulação, c. 31-40.

Os compassos que modulavam para a dominante na primeira parte são reinterpretados agora para conduzir à subdominante, com o qual se consegue a compensação necessária das tensões estruturais, para logo introduzir uma pequena coda de 5 compassos (figura 24).



Figura 24. Final da exposição e coda, c. 48-56.

Terceiro movimento

Menuetto: Allegro

Este menuetto responde ao tipo sinfônico comumente encontrado nas últimas sinfonias de Haydn⁵ antes que ao tipo observado nas sonatas para piano do período. Beethoven escreveu apenas 4 menuettos entre suas 32 sonatas; Mozart, só 2 entre 19 sonatas enquanto Haydn utiliza o menuetto em mais da metade das suas (Newman, 1983). Todavia, o tipo de menuetto encontrado nas sonatas para piano destes compositores não possui as características dos menuettos sinfônicos, senão que empregam principalmente o *estilo cantabile*, mantendo a fluidez do compasso ternário e conservando a elegância da dança. Beethoven utilizará o *scherzo* para incorporar esses elementos que encontramos nos menuettos das sinfonias de Haydn.

O exemplo de Diabelli apresenta uma primeira parte consistente em uma frase de 8 compassos (figura 25).



Figura 25. Menuetto, c. 1-8.

A segunda parte consta de 16 compassos, divididos em duas frases simétricas, a primeira delas é um claro contraste com a frase inicial, que se repete logo a seguir (figura 26).



Figura 26. Menuetto, c. 9-16.

⁵ Menuettos de andamento rápido, com frequentes acentuações nos tempos fracos e hemiolas (como temos visto no caso do menuetto da Sonata opus 7 de Molitor).

O trio encontra-se na tonalidade da subdominante, Fá maior; sua primeira frase também consta de 8 compassos e é caracterizada pelo uso contínuo das hemiolas, criadas principalmente através dos *sf*, resultando no equivalente de 12 compassos de 2/4 (figura 27).



Figura 27. Trio, c. 1-8.

A segunda parte é muito mais extensa (32 compassos) e volta à regular marcação de três tempos. A primeira frase oscila em torno a Fá maior, mas acaba cadenciando depois de 16 compassos, na dominante (c. 24), 4 compassos enfatizam a cadência em Dó, e mais 4 servem de transição para a reexposição da frase inicial, que agora cadenciará na tônica Fá maior, e habilmente se suprime a hemiola final que caracterizava a primeira parte (figura 28).

Figura 28. Trio, c. 9-40.

Quarto movimento

Rondó: Allegretto

Este finale de Diabelli pertence ao tipo de rondó em cinco partes (ABACA) comumente encontrado na era clássica. Caplin (1998) descreve as características principais que pode assumir o primeiro refrão, contendo o tema principal: quase sempre se trata de um tema convencional que termina na tônica com uma cadência autêntica perfeita; na maioria dos

casos, o refrão é construído como uma forma ternária breve⁶; como uma tendência geral, os temas principais na forma rondó são mais comprimidos que aqueles das formas de sonata, o tema de um rondó sempre termina com uma cadência autêntica perfeita, nunca com uma semicadência; também é possível notar que os refrões tendem a ser convencionais e simétricos enquanto que os temas não convencionais, mais livres, da forma sonata raramente aparecem em um rondó.

A estrutura do rondó da sonata opus 29 n° 1 de Diabelli é a seguinte:

A- Dó M || B- Dó m || A- Dó M || C- Fá M || A- Dó M || Coda

O refrão (A) pertence ao tipo comum de forma binária de três frases (ver nota de rodapé 6), cujo tema semelha as características de uma dança rústica, utilizando notas repetidas, um ritmo harmônico estável e frases simétricas. No compasso o tema leva a uma semicadência sobre a dominante, e no c. 8 temos uma cadência autêntica sobre o V grau. Podemos observar como são salientados estes elementos estruturais: a semicadência no c. 4, que é a metade da frase, é ornamentada pelo motivo de quiálteras, enquanto que o *sf* no final do c. 6 marca a inflexão para Sol maior, que chega no c. 8 (ver requadros na figura 29).

RONDO
Allegretto

Figura 29. Rondó. Tema do refrão, c. 1-8.

A segunda parte do refrão contém duas frases de 8 compassos cada uma: B-A, sendo a primeira uma frase contrastante que termina com uma semicadência sobre a dominante para introduzir novamente a frase A, agora com as respectivas modificações para cadenciar na

⁶ Rosen (1994) utiliza a nomenclatura 'forma binária de três frases' típica dos menuettos, que resulta particularmente clara para descrever a estrutura do tipo comum de refrão de rondo que analisamos aqui. O esquema é o seguinte: A ::|: B A ::|

tônica. Notem-se as referências à subdominante, que servem para equilibrar a tensão gerada pela cadência débil⁷ à dominante na primeira parte (requadros na figura 30).

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*. Red boxes highlight the first and third staves at specific points. The second and third staves show accompaniment with dynamic markings *p* and *f*.

Figura 30. Rondó. Segunda parte do refrão, c. 9-24.

A seção B, de apenas 16 compassos, na tônica menor, oferece um grande contraste com o refrão: o tema compõe-se principalmente de síncopes, remarcadas ainda pelos *sf*, dando um caráter quase dramático ao fragmento, que não possui nada da estabilidade do refrão (figura 31).

The image shows two staves of musical notation. The first staff features a melodic line with frequent syncopation and dynamic markings alternating between *p* and *sf*. The second staff shows a rhythmic accompaniment with similar dynamic markings.

Figura 31. Seção B em Dó m, c. 25-40.

A segunda aparição do refrão é abreviada, constando somente de 8 compassos, com uma variante da cadência respeito do final da segunda parte do primeiro refrão (figura 32).

⁷ Encontramos o termo 'cadência débil' em Rosen (1994), para ilustrar uma cadência sobre um grau diferente à tônica (maiormente o V) que é produto de uma modulação passageira antes que de uma transição que pretenda afiançá-lo como nova tônica. Comumente, acontece uma digressão imediatamente depois de ter sido alcançada a nova tonalidade. No exemplo de Diabelli, logo da chegada à dominante Sol, efetuada pelos compassos 6-8, esta é debilitada no início do compasso 9, transformando-a em um acorde de V7, pelo que outra vez a tônica é Dó.



Figura 32. Refrão 2, c. 41-48.

A seção C, na tonalidade da subdominante é uma pequena forma binária de duas frases, onde cada uma das quais consta de 8 compassos que se repetem; o estilo é o de contradança⁸, que como temos visto (no caso do menuetto da sonata opus 7 de Molitor) pertence, junto com o *ländler*, ao grupo de danças de estilo baixo, com seu caráter rústico e simples (figura 33).



Figura 33. Estrofe 2, em Fá maior, primeira parte, c. 49-56.

Ambas as partes cadenciam na tônica, porém, a primeira chega a uma semicadência sobre a dominante no quarto compasso (c. 52 do rondó) com o qual a frase se articula claramente em duas metades, enquanto que a segunda tem um fluxo contínuo dado pelo seu caráter de desenvolvimento. Note-se a progressão ascendente nos graus IV-V-VI-VII dos compassos 5-6 (c. 61-62 do rondó) onde o motivo da bordadura superior presente no início de ambas as partes é agora invertido, conduzindo à cadência final da seção (marcados na figura 34).

⁸ De acordo com Rousseau (1768, p. 122) citado por Ratner (1980, p. 13), as melodias das contradanças são comumente escritas em compasso binário; devem ser bem articuladas, brilhantes, e alegres, e ainda, devem ser bastante simples; desde que serão ouvidas várias vezes, resultariam intoleráveis se fossem sobreornamentadas [...].

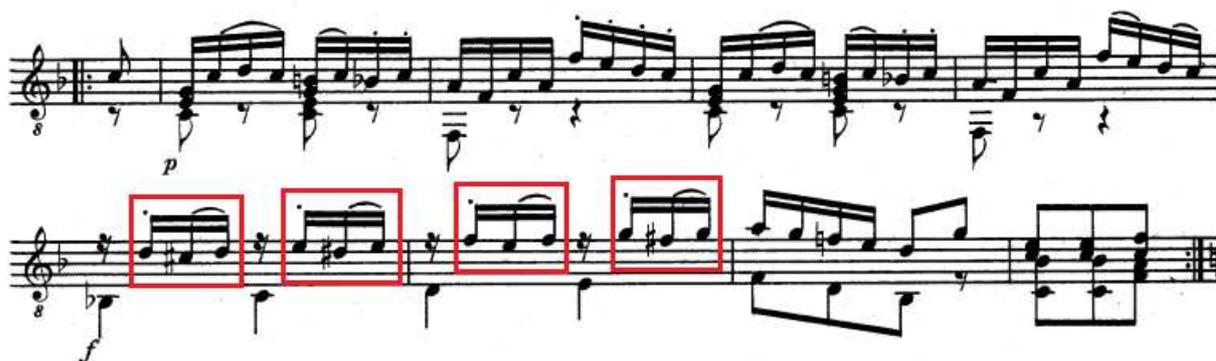


Figura 34. Estrofe 2, segunda frase, c. 57-64.

A utilização da tonalidade da subdominante para a segunda estrofe dentro de um rondó de cinco seções é frequente em Mozart, enquanto que Haydn empregaria aqui principalmente o *minore*, isto é, a tônica da peça agora em modo menor. Depois da segunda estrofe, o retorno final do refrão traz novamente a estrutura original do tema principal, embora ocasionalmente possa aparecer abreviado ou incompleto (CAPLIN, 1998). No presente caso, Diabelli escreve o retorno tal como se ouvira na vez primeira, apenas trocando o último compasso: em lugar da tônica, temos uma cadência de engano: uma fermata sobre o VI grau servirá para prolongar o discurso introduzindo a coda (figura 35).



Figura 35. Cadência evitada no final do refrão 3 e começo da coda, c. 85-90

A coda consiste em 16 compassos divididos em duas frases de 8, mas a estrutura interna de cada uma é diferente: a primeira delas rompe o esquema simétrico encontrado nas frases dos refrões e das estrofes, sendo seu agrupamento 3+3+2, o que gera um impulso adicional às harmonias cadenciais da passagem (figura 36). O motivo da síncope que conformava o tema da seção B é lembrado aqui.

Figura 36. Coda, divisão da frase em 3+3+2. c. 88-96.

A última frase volta a uma estrutura simétrica, porém, mais fragmentada: 2+2+1+1+1+1, e seu caráter conclusivo, em estilo *cantabile*, é inconfundível, apresentando inclusive, um tema novo⁹ (figura 37).

Figura 37. Coda, última frase, divisão em 2+2+1+1+1+1. c. 97-104.

Considerações

A análise desta sonata permite comprovar o cuidado do autor para trabalhar os detalhes da forma e da estrutura, em uma sonata que se exteriormente demonstra simpleza e facilidade de expressão, possui uma grande coerência na sua articulação interna. Há que considerar também que esta é a primeira sonata do grupo de três que compõe o opus 29, é a de menor duração e mais acessível tecnicamente para o instrumento, razões pelas quais podemos

⁹ Poderíamos chamá-lo de 'tema cadencial' ou 'tema codal' desde que não possui as características de um tema de uma seção expositiva, limitando-se a remarcar os graus da cadência perfeita (V-I) dentro do espaço da coda, enquanto que tampouco é meramente uma sucessão de acordes cadenciais, como acontece na frase anterior (figura 35, c. 94-96).

pensar na busca proposital da simplicidade por parte de Diabelli com o fim de explorar as possibilidades do gênero, que, repetimos, representa uma novidade na Viena de começos do século XIX. De fato, esta sonata é a terceira publicada nessa cidade, depois da *Grosse Sonate* opus 7 de Molitor (1806) e da *Sonata facile* opus 16 de Matiegka (1807). Segundo Savijoki (2004) Simon Molitor havia publicado duas sonatas para solo de guitarra antes de 1807, a *Grande Sonate* opus 3 e a *Grosse Sonate* opus 7¹⁰, mas esta informação é errônea, desde que a primeira delas não é uma sonata para solo de guitarra senão uma sonata para violino e guitarra. O opus 5, é também uma sonata para violino e guitarra publicada antes da primeira sonata para guitarra solo de 1807. É este um erro curioso, sendo que Newman, em uma data bastante anterior, 1983, cita a mesma referência a Zuth (inclusive as páginas, 19-22) para dizer que das seis sonatas de Molitor, as duas primeiras, opus 3 e 5 são para violino e guitarra¹¹. De qualquer maneira, Diabelli não demorou em se interessar pelo gênero, produzindo três notáveis exemplos em seu opus 29.

ΨΨΨ

Como resumo de todo o que acabamos de dizer, vejamos em que medida a simplicidade proposital na primeira sonata de Diabelli pode ter servido de base a uma busca de unidade formal mais profunda.

O motivo de três notas anacrústicas que iniciam o primeiro grupo temático no começo da sonata se tornará um elemento unificador ao longo dos quatro movimentos. Os diferentes formatos que ele assume são mostrados na figura 38. Vemos três características:

- 1- Três colcheias por graus disjuntos: aparecem sem acompanhamento.
- 2- Três colcheias repetindo uma mesma nota.
- 3- Três colcheias por graus conjuntos (ou cromáticos).

¹⁰ Simon Molitor wrote two solo sonatas for guitar which were published before Diabelli's op. 29, *Grande Sonate*, op. 3 and *Grosse Sonate*, op. 7, which, according to Zuth (1920:19-20) were published in 1804 and 1806 respectively, but according to Weinmann were advertised in *Die Wiener Zeitung* on 29-5-1805 and 27-5-1807 (Weinmann 1979:52 and 1983b:90). (SAVIJOKI, 2004, p. 309, grifo nosso).

¹¹ Newman, 1983, p. 569.

Allegro moderato

Figura 38. Primeiro movimento, motivo na exposição.

No desenvolvimento encontramos a utilização desse motivo, sempre com variantes, mas perfeitamente reconhecível (figuras 39 e 40).

Figura 39. Primeiro movimento, motivo no desenvolvimento (1).

Figura 40. Primeiro movimento, motivo no desenvolvimento (2).

E finalmente na coda, onde podemos considerar os três últimos acordes como uma consequência final do motivo, que sempre possuía caráter anacrústico, agora resolvido no início do compasso e aumentado (figura 41).

Figura 41. Primeiro movimento, motivo na coda.

O segundo movimento inicia-se diretamente com o motivo (figura 42).



Figura 42. Segundo movimento, motivo na exposição.

O desenvolvimento traz agora o mesmo motivo rítmico, agora com as notas repetidas, como no primeiro movimento (figura 43).



Figura 43. Segundo movimento, motivo no desenvolvimento.

Por último, também na coda do movimento temos sua presença, inclusive nos três acordes finais, como aumentação rítmica do motivo (figura 44).



Figura 44. Segundo movimento, motivo na coda.

No menuetto as três notas repetidas adquirem importância estrutural (figura 45).

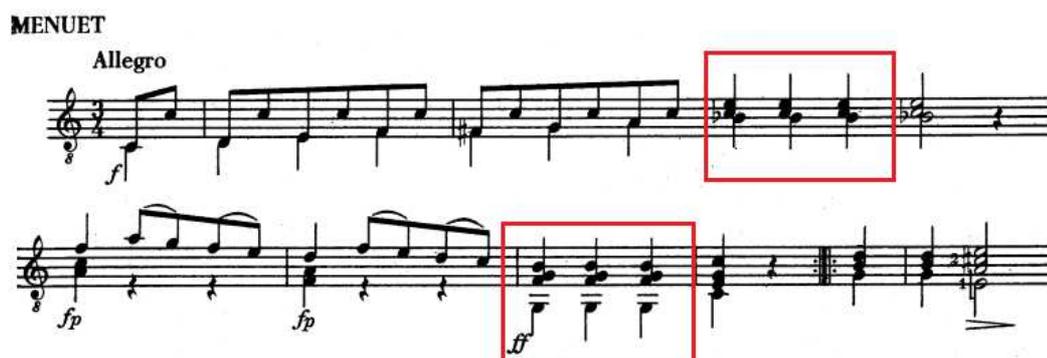


Figura 45. Terceiro movimento, motivo no Menuetto.

No trio, também temos as três notas repetidas, agora deslocadas (figura 46).

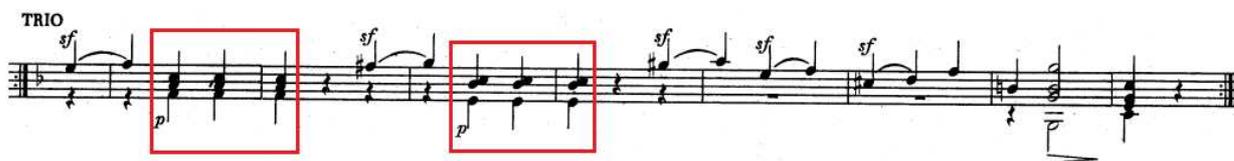


Figura 46. Terceiro movimento, motivo no Trio.

A segunda parte do trio utiliza o motivo no desenvolvimento do material (figura 47).



Figura 47. Terceiro movimento, motivo na segunda parte do trio.

O rondó retoma a mesma ideia das notas repetidas para o tema principal (figura 48).



Figura 48. Quarto movimento, motivo no tema do refrão.

E também a ideia dos três acordes finais idênticos (figura 49).

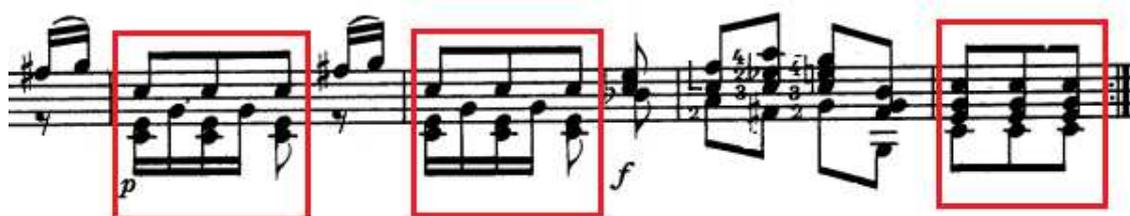


Figura 49. Quarto movimento, motivo no final do refrão.

E finalmente, na coda do rondó, temos pela primeira vez as notas repetidas (em diminuição) formando parte da textura de acompanhamento, e, os três acordes finais que terminam toda a sonata (figura 50).



Figura 50. Quarto movimento, motivo na coda.

Poder-se-ia pensar que a tentativa de encontrar esse motivo em todos os movimentos é algo forçada, sendo improvável que o compositor tenha estabelecido essas relações conscientemente em uma obra relativamente simples. O caso é que, se estas relações fossem um produto inconsciente da composição da peça, não por isso deixam de estarem presentes, demonstrando então que os elementos de estilo formam parte já da bagagem cultural e até técnica de um compositor.

Mas há também outros elementos pelos quais podemos ver a busca de unidade, como a expressão amena para a obra em seu conjunto através da eleição das tonalidades, com a preferência pela subdominante, que é a tonalidade do segundo movimento, do trio do menuetto (mais extenso que o menuetto propriamente dito) e da última estrofe do rondó. De forma que como resultado, temos uma obra bem estruturada de acordo com os princípios compositivos e estilísticos vigentes na época em Viena, sendo um exemplo de interesse para o estudo, tanto com fins pedagógicos como para inclusão no repertório de concertos.

5.3.2 Sonata em Lá maior, Opus 29 n° 2

Esta é a sonata mais extensa do grupo, também em quatro movimentos:

- I- Allegro risoluto (Lá M, 4/4)
- II- Adagio (Mi M, 2/2)
- III- Menuett: allegro (Lá M, 3/4)
- IV- Rondo: allegretto (Lá M, 6/8)

O primeiro movimento abre com uma enérgica figura de ritmos pontoados que é respondida por uma semifrase *piano* de caráter cantábile (figura 51). Note-se como se equilibra internamente a frase de 4+4, primeiro um gesto *forte* e descendente, logo um gesto ascendente executado *piano*, com uma relaxação dos ritmos pontoados ao serem fundidos em simples colcheias. Será este motivo pontoado inicial explorado amplamente na seção do desenvolvimento.

Figura 51. Começo do primeiro movimento da sonata n° 2, c. 1-8.

Depois de uma dramática transição, o começo do segundo grupo depara uma surpresa: ele se inicia na tonalidade de Dó M, estabelecendo uma relação de terça com o tom principal e com a tonalidade de Mi M que aparece pouco mais tarde, portando o motivo inicial do primeiro grupo (figura 52):

Figura 52. Começo do segundo grupo em Dó maior, c. 28-34.

A análise de Riboni (2011b) sugere equivocadamente que a transição corresponde apenas aos c. 28-34, mas esta acontece efetivamente antes, com o inconfundível caráter transicional que encontramos a partir do c. 19.

O desenvolvimento, como dissemos, está baseado completamente no motivo rítmico inicial, com um gesto melódico ondulante, é dizer, ascendente e descendente, como se fosse uma condensação dos gestos contrapostos das duas semifrases iniciais (figura 53).

Figura 53. Começo do desenvolvimento, c. 56-64.

A recapitulação segue o mesmo formato que a exposição, apenas com as transformações necessárias na transição, para começar o segundo grupo na tonalidade de Fá M, que seguirá naturalmente para Lá maior.

O segundo movimento, um adagio em Mi maior de forma ABA, está bem construído desde o ponto de vista da forma, mas sua invenção melódica é de um nível muito menor ao do primeiro movimento: a harmonia transcorre a passos muito lentos que remarcam a obviedade das ideias (figura 54). A seção B, em Dó maior lembra a relação de terças do primeiro movimento. Chega-se a ela por meio de uma transição baseada nos quatro primeiros compassos, da mesma forma que a transição que prepara o retorno para A.

Figura 54. Adagio, c. 1-11.

O menuetto, marcado *allegro*, tem um verdadeiro caráter de *scherzo* com suas ideias antes rítmicas que melódicas, e seus abundantes deslocamentos de acentos. A estrutura do menuetto é de 16c :||: 48c :|| enquanto que o trio é completamente regular nas proporções: 8c :||: 8c :||.

A chamada inicial assemelha uma fanfarra de timbales com a resposta de um trompete e cumpre uma função introdutória (figura 55).

Figura 55. Menuetto, c. 1-29.

O trio, em Lá menor, lembra bastante a Beethoven (figura 56):

Figura 56. Começo do Trio, c. 65-72.

Depois do menuetto da *capo* segue uma extensa coda de 40 compassos que inclusive introduz um motivo rítmico novo, as *tresquiálteras* de colcheias.

O último movimento é um *rondó* de considerável extensão, estruturado da seguinte maneira:

35 c. 36 c. 24 c. 24 c. 35c. 24c.
 { 8+19+8 } ||: { 20 c. :|| 16 c. } || { 8 c. ||: 8c :||: 8c :|| } { 8 c. ||: 8c :||: 8c :|| } || { 35 } || { 10+14 }
 A (Lá M) || B (Ré M) – (Fá M) || a (Lá M) || C (Mi M) || a (Lá M) || D (Lá m) || A || Coda
 a b a

Um esquema como este é absolutamente insuficiente para expressar a riqueza de meios empregada nesta peça, mas permite ver ao menos o equilíbrio formal entre tonalidades e extensão das seções. O refrão (A) apresenta uma estrutura ternária, onde a seção central (b) é uma longa passagem com caráter de transição, que em lugar de levar a um segundo tema, descansa em uma semicadência sobre a dominante para apresentar novamente a frase inicial (a). A seção B, na subdominante, Ré maior, está dividida em duas partes: a primeira, mais extensa, começa e acaba na tônica; a segunda começa com uma transição que leva a uma inesperada exposição modificada do tema da primeira parte, em Fá maior, que por meio de uma nova transição leva ao refrão principal do rondó na sua versão reduzida: apenas a parte a. Contando com as repetições internas, a seção B é a mais longa do rondó, enfatizando assim, o caráter de final da obra através da polarização da subdominante. Por isto, quando a estrofe C, –regular e simétrica– é exposta na dominante, Mi maior, não representa uma dissonância estrutural. Tampouco esta tonalidade foi preparada por uma transição, pelo que sua estabilidade tonal é débil neste sentido. O que segue está tudo na tônica, tanto maior quanto menor, e a coda, começa enfatizando a digressão à subdominante.

Apresentamos seguidamente, os compassos iniciais de cada seção do rondó.

Refrão (A)

Figura 57. Seção A, c. 1-8.

Seção B em Ré maior

Figura 58. Começo da primeira parte de B, c. 36-43.

Segunda parte da seção B, passagem em Fá maior apresentando outra versão da primeira parte de B.

Figura 59. Segunda parte da seção B, tema em Fá maior, c. 61-68.

Primeira parte da seção C, em Mi maior

Figura 60. Primeira parte da seção C em Mi maior, c. 80-87.

Começo da seção D, em Lá menor

Figura 61. Primeira parte da seção D em Lá menor, c. 104-111.

Começo da coda

Figura 62. Começo da coda, c. 155-160.

5.3.3 Sonata em Fá maior, Opus 29 n° 3

A última sonata do grupo está estruturada em três movimentos:

- I- Allegro moderato (Fá M, 4/4)
- II- Andante sostenuto (Dó M, 3/4)
- III- Finale: adagio – presto – adagio – prestíssimo (Fá M, 4/4)

O primeiro movimento abre com um tema veemente surpreendentemente conciso que não voltará a aparecer nunca mais ao longo da peça. A figura de arpejos do c. 4 inicia uma nova ideia que não chega a constituir outro tema, senão que se desenvolve para construir a

transição para o segundo grupo. Portanto, temos um primeiro tema incomunmente curto, de apenas 4 compassos, e uma brilhante transição de 12.

The musical score for Figure 63 is presented in three systems. The first system is labeled 'Allegro moderato' and 'Exórdio - Primeiro tema'. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first measure is marked with a forte dynamic (*f*). The first theme consists of four measures, ending with a red bracket. The second system is labeled 'Transição para o segundo grupo' and contains twelve measures of music. The third system continues the transition with six more measures. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 63. Allegro moderato, primeiro tema e transição para o segundo, c.1-12.

O segundo grupo, na dominante, começa com um tema claramente diferenciado (figura 64):

The musical score for Figure 64 is a single system in treble clef, one flat key signature, and common time. It begins with a piano dynamic (*p*) and a forte dynamic (*f*). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is used for emphasis. The system concludes with a cadence on a D major chord.

Figura 64. Começo do segundo grupo temático, c. 13-16.

Dentro do segundo grupo temático, uma nova ideia de caráter brilhante leva à cadência sobre Dó maior, na qual se introduz o motivo rítmico da síncope que terá considerável importância durante o desenvolvimento (figura 65):

The musical score for Figure 65 consists of two systems in treble clef, one flat key signature, and common time. The first system contains eight measures of music, marked with a forte dynamic (*f*). The second system contains seven measures, also marked with *f*. A specific rhythmic motif is highlighted with a red box in the second system, showing a syncopated rhythm. The system ends with a piano dynamic (*p*) marking.

Figura 65. Segunda ideia no segundo grupo temático, c. 20-27.

A seção conclusiva da exposição aporta uma expressão mais introvertida e lírica, sugerindo um Lá menor que não se concretiza, mudando a último momento para Dó maior, o que permite que esta tonalidade possa logo ser afirmada através da repetição de sentenças cada vez mais curtas que conduzem iminentemente ao final da seção. Note-se que a última afirmação da tônica volta ao estilo brilhante dos fragmentos transicionais através de oitavas sobre o acorde de tônica que remetem á chamadas de trompete em seções conclusivas de obras orquestrais (figura 66).

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a red box highlighting a specific chord. The second staff includes a *ritard.* (ritardando) marking followed by a *a tempo* marking, with a *sf* (sforzando) dynamic marking. The third staff is marked with a red bracket above it, indicating a specific section of the music.

Figura 66. Seção conclusiva da exposição, c. 27-40.

A seção de desenvolvimento começa com um sério Dó menor, que ecoa em seu exórdio o início da sonata, porém, as alusões ao primeiro tema não passam disto; seguidamente são introduzidas as síncopes e o discurso se torna dramático (figura 67):

The image shows two staves of musical notation. The first staff is annotated with 'Alusão ao primeiro tema' (Allusion to the first theme) and 'Ampliação' (Expansion) in red. The second staff is annotated with 'Síncopes provenientes da seção conclusiva' (Syncopations from the concluding section) in red, and features four red boxes highlighting specific chords.

Figura 67. Começo do desenvolvimento, c. 41-48.

Este dramatismo é acentuado pela utilização exclusiva de tonalidades menores durante todo o desenvolvimento, passando por Dó, Fá e Sol menor. Neste último tom é apresentado o início do segundo grupo, que modula de volta para Fá menor onde o elemento da síncope segue presente, agora junto à figuração que começava a transição modulante na exposição. (figura 68):

Tema principal do segundo grupo, em Sol menor

Elemento da transição

Figura 68. Segundo grupo no desenvolvimento, c. 58-65.

O final do desenvolvimento introduz as brilhantes oitavas que concluíam a exposição, de maneira que praticamente todos os temas e motivos expostos tem sido tratados antes nesta seção. Uma breve *cadenza*, própria do gênero concerto, serve de transição para a recapitulação (figura 69):

Oitavas

Cadenza

a piacere *ritard.*

Figura 69. Final do desenvolvimento e cadenza, c. 66-71.

A recapitulação se inicia pelo segundo grupo, agora na tônica, pelo que temos uma forma sonata que responde ao tipo 2 (ver capítulo 2.4). Sua estrutura é idêntica à da exposição a partir desse ponto.

O segundo movimento é um expressivo *andante sostenuto* em Dó maior, talvez o movimento mais inspirado do opus 29. Trata-se de uma forma ternária ABA mais uma coda extensa, que praticamente ocupa a terceira parte de todo o movimento. Contudo, a peça tem um elegante equilíbrio formal. O início do movimento começa assim:

Andante sostenuto
dolce

Figura 70. *Andante sostenuto*, começo, c. 1-8.

O finale é um enérgico rondó precedido de uma introdução lenta. O próprio Diabelli intitula *Finale* este último movimento, que é o terceiro, sendo a única sonata sem menuetto do opus 29. Portanto resulta confuso que tanto Savijoki (2004) como Riboni (2011b) considerem esta sonata como estruturada em quatro movimentos. O primeiro chega inclusive tão longe como para dizer que nesta terceira sonata o movimento lento é substituído por uma introdução *adagio* ao último movimento. Mas, que é o *Andante sostenuto* senão um movimento lento?

O adágio tem uma clara função introdutória, sendo apenas uma movimentação harmônica e não temática (figura 71):

FINALE
Adagio

Figura 71. *Finale*, compassos iniciais do adágio introdutório, c. 1-11.

O *Presto* que segue é um rondó com uma característica singular. Veja-se o esquema abaixo:

A (Fá– Dó – Fá) || B (Fá M – Dó M) || a (Fá M) || C (Ré m) || A (*aba*) || Adagio - Prestissimo
 a b a ||: a :||: ba :|| Coda

O refrão (cujo tema inicial se pode apreciar na figura 72) está estruturado em três partes, onde *b* polariza o tom da dominante –sem modular efetivamente a ela– para uma nova apresentação de *a*, depois do qual uma transição prepara a introdução a nova seção (B), que estranhamente começa na tônica, Fá maior. B começa então um novo processo de modulação à dominante que esta vez é estabelecida firmemente. Nada desta importante seção volta a aparecer mais tarde.



Figura 72. Tema inicial do rondó, c.1-10.

A posição central da seção C em Ré menor procura garantir o equilíbrio da peça através da sua estrutura e extensão: ||: a 12c :||: ba 37 :||. Uma exposição completa do refrão leva finalmente à coda, que começa com um *adagio* não relacionado à introdução, concluindo então com um brilhante *prestíssimo* de caráter quase orquestral (figura 73).

Notamos que o peso da obra está dirigido ao final, cujo rondó com introdução resulta no movimento mais extenso das três sonatas do opus 29. Outra característica interessante é a utilização da tonalidade de Fá maior, que não resulta mui confortável na guitarra, sendo a única sonata de todas as publicadas em Viena a empregar bemóis na clave¹². O próprio Diabelli escreveu, no ano seguinte (1808), uma marcha fúnebre para guitarra, à morte de Maria Theresa, na tonalidade muito pouco usual de Fá menor.

¹² Pelo que podemos apreciar no *incipit* das grandes sonatas de Matiegka, além das conhecidas em Ré, Lá e Mi maior, teria existido uma quarta obra em Fá maior, da qual não tem maiores informações.

The image shows a musical score for the Coda of the Finale of Schubert's Opus 29, No. 3. The score is written for guitar and consists of four staves. The tempo is marked 'Adagio' and 'Prestissimo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *ff*. There are also articulation marks like accents and slurs, and some fingerings are indicated with numbers 1-4. The piece ends with a final cadence.

Figura 73. Coda do Finale: adagio - prestissimo.

Ψ Ψ Ψ

As três sonatas do opus 29 mostram uma clara preocupação do compositor por trabalhar com diversas possibilidades formais, conduzindo gradualmente o ciclo desde o simples ao complexo, iniciando com o brevíssimo allegro da primeira sonata para concluir com o extenso finale da terceira. A escritura guitarrística é perfeitamente idiomática para o instrumento, que conta nestas obras, exemplos entre os mais finos do gênero no período.

Riboni (2011b) considera que Diabelli deixou quatro exemplos de forma sonata para guitarra solo, contando além do opus 29 com o *Andante cantabile* opus 89 n° 7 da coleção de peças intitulada *Amusemens pour les dames* (c. 1818). Esta peça realiza uma modulação à dominante, mas não apresenta um verdadeiro segundo tema, senão apenas uma seção conclusiva nesse tom. Segue-se um interessante desenvolvimento e uma recapitulação que resolve a tensão estrutural da modulação à dominante na primeira parte. Em todo caso, se esta se considera como uma forma sonata, não poderia deixar de contar-se um exemplo muito mais significativo que constituiria o quinto exemplo, curiosamente não mencionado por Riboni: a *Overture* opus 26 (c. 1807)¹³.

¹³ Tratamos sobre esta peça no capítulo 2.

MAURO GIULIANI**1781-1829****SONATA PARA GUITARRA**

Sonata em Dó maior, opus 15. Vienna: Imprimerie Chimique, 1808.

O compositor e guitarrista italiano Mauro Giuliani chegou a Viena –onde se radicaria por mais de uma década– em 1806, e em pouco tempo se assentou como um dos mais importantes virtuosos naquela cidade. Em 1808, apresentou-se como solista com seu próprio concerto para guitarra e orquestra, o opus 30, alcançando rutilante sucesso. Nesse mesmo ano, várias de suas composições apareceram publicadas, entre elas, a sonata opus 15 e os *Trois Rondeaux* opus 8 para guitarra solo e a *Serenade* opus 19 para violino, violoncelo e guitarra (HECK, 1995). Vários elementos nos permitem deduzir que Giuliani planejou cuidadosamente suas atividades para poder conquistar em pouco tempo invejáveis posições nos círculos musicais da alta sociedade. Se por um lado, possuía o dom do virtuosismo em alto grau, capaz de por si, de abrir portas para seu nome, sua habilidade como compositor era uma poderosa arma a mais para garanti-lhe um espaço privilegiado em Viena. As dedicatórias de várias obras da sua época inicial na cidade demonstram seu contato com nomes influentes e poderosos da aristocracia vienense. Sua presença como virtuoso indiscutível foi fortemente marcada pela sua interpretação do concerto opus 30, que resultou uma grande novidade. Contando-se entre os primeiros concertos para guitarra e orquestra da história, se por um lado não impediu que houvesse críticas pela estranheza que causava ver e ouvir uma guitarra solando junto a uma orquestra, por outro, não houve hesitação nenhuma para reconhecer que Giuliani era um dos maiores guitarristas da época. O concerto está escrito em um estilo claramente italiano, próprio para exibir virtuosismo ao mesmo tempo em que faz gala de uma lírica veia melódica. Inteligentemente, Giuliani publicou no mesmo ano algumas peças capazes de demonstrar ao público que o fato de ser estrangeiro não lhe impedia poder compreender e assimilar o estilo vienense. Entre elas se contam algumas das mencionadas acima, como os *Trois Rondeaux* opus 8¹ e a *Serenade* em Lá maior, opus 19. Esta última é uma obra para trio, única na produção de Giuliani, onde consegue um fino equilíbrio

¹ Mais adiante se verão algumas semelhanças motivicas entre o primeiro dos rondós e a sonata opus 15.

instrumental entre o violino, o violoncelo e a guitarra. No primeiro movimento, *Adagio*, o violoncelo abre com um tema lírico e expressivo, sobre a textura de acompanhamento dos arpejos da guitarra e do violino em *pizzicato* (figura 1):



Figura 1. Giuliani, *Serenade* opus 19: *Adagio*, parte de violoncelo, c. 1-8.

O início do segundo movimento, um *Scherzo* em Si menor, possui um tema a cargo do violino, onde os primeiros quatro compassos, tocados sem acompanhamento, introduzem um penetrante motivo rítmico sobre uma nota só (figura 2):

Figura 2. Giuliani, *Serenade* opus 19: *Scherzo*, parte de violino, c. 1-16.

O finale enfatiza a guitarra, inclusive com duas *cadenzas* para o instrumento. Trata-se de um rondó *alla polacca*, uma dança que desfrutava do favor popular no período clássico (figura 3). Beethoven inclui um *Allegretto alla Polacca* na sua serenata para trio de cordas, opus 8. O próprio Giuliani tinha publicado em 1808 as *VI Variationen nebst Polonaise und Finale* para guitarra, e o finale de seu concerto opus 30 (cuja estreia foi no mesmo ano de 1808) também é um *Rondó alla Polacca*. Todos estes movimentos *alla Polacca* de Giuliani estão na tonalidade de Lá maior, particularmente brilhante para a guitarra. Por isso é notável que a sonata opus 15 esteja escrita na tonalidade de Dó maior, onde todo elemento virtuosístico está integrado completamente no discurso e nunca pretende ser um fim em si mesmo.



Figura 3. Giuliani, Serenade opus 19: *Alla Polacca*, parte de guitarra, c. 1-8.

Entre todas as obras de 1808, três delas, em três gêneros diversos, mostram as possibilidades de Giuliani como compositor de fina sensibilidade: a sutileza na escrita da música de câmara, com a *Serenade* opus 19; o virtuosismo instrumental, com o *Concerto* opus 30 para guitarra e orquestra, e o manejo da forma, unidade, retórica e proporções, com a *Sonate* opus 15.

ΨΨΨ

Parece verossímil que Giuliani escolhesse intencionalmente alguns números de opus para composições de especial significância. No caso do *Studio Opus 1* (o método para guitarra) é exatamente isso o que aconteceu; o editor Artaria, teria sugerido ao compositor, por volta de 1809, reservar o opus 1 para um método de guitarra, que foi efetivamente publicado em 1812 (HECK, 1995, p. 42). Dessa maneira, uma obra importante, como um método composto pelo mais célebre guitarrista em Viena, teria um lugar de destaque aparecendo como *Opera Prima*². Seguindo essa ideia, é factível, pois, que Giuliani reservasse números significativos, simples de recordar, para suas obras mais importantes. Assim, o Opus 15 é para sua única sonata para guitarra solo, o opus 25 e o opus 85, para suas sonatas para violino e guitarra e flauta e guitarra respectivamente (publicadas como *duos concertantes*); o primeiro concerto para guitarra foi publicado com o número de opus 30³, seu *Gran Quintetto*, com o número 65.

² Essa era uma prática frequente na época; Beethoven, por exemplo, escolheu para seu Opus 1, três trios com piano em lugar das três sonatas para piano que apareceram como opus 2, para dar maior relevo a sua faceta de compositor que à de pianista virtuoso.

³ Originalmente, este concerto seria designado com o número de opus 29, mas foi logo trocado para o número 30, assinando as peças que inicialmente estavam neste número, para outro.

É possível fazer uma comparação entre os primeiros 20 números de opus de Mauro Giuliani e as datas em que foram publicados, com o qual se pode comprovar claramente que a ordem cronológica não é o que prepondera na eleição dos números.

Tabela 1. Primeiros 20 números de Opus das composições de Mauro Giuliani.

Número de Opus	Obra	Data de publicação
1	Studio per la chitarra (método)	Abril 1812
2	Six Variations pour la guitare	Setembro 1807
3	Trois Rondo pour la guitare [sic] seule	Outubro 1807
4	Six Vatiations pour une Guitarre	Mai 1810
5	Rondo Nouveau d'un gout original	Outubro 1807
6	Otto Variazioni per Chitarra sola	Outubro 1807
7	Six Variations por la guitarre	Novembro 1807
8	Trois Rondeaux pour la Guitarra seule	Março 1808
9	VI Variationen nebst Polonaise und Finale für die Guitarre	Janeiro 1808
10	Amusemens pour La Guitare [sic]	Mai 1808
11	Caprice pour la Guitarre	Janeiro 1810
12	XII Monferrine per Chitarra	Início de 1810
13	Trois Romances pour la guitarre (canto e guitarra)	Mai 1810
14	Six Rondeaux progressifs	Março 1811
15	Sonate	Julho 1808
16 ^a	16 Oesterreichische Nazional Ländler für zwei Guitarren	Setembro 1811
16b	Airs favoris du Ballet Barbier de Séville	Julho 1808
17	III Rondo für die Guitarre	c. 1809
18	Pot-Pourri pour la Guitarre	Dezembro 1808
19	Serenade pour la Guitatte, Violon et Violoncelle	Dezembro 1808
20	Six variations sur um Thème Original	Fevereiro 1809

Como é possível observar pela tabela, números anteriores ao opus 15 foram publicados depois, o que reforça a ideia de que este número tenha sido escolhido pelo compositor para resaltar ainda mais sua composição. Embora seja impossível comprovar essa hipótese, resulta interessante considerá-la como plausível desde que muitos fatores tendem a

mostrar que essa composição foi cuidadosamente pensada e realizada por Giuliani, desde elementos puramente musicais a outros meramente externos, como a questão da numeração de catálogo. Exatamente o mesmo acontece com os opus 25 e 85 já citados: podemos ver obras posteriores com número de opus menor, como se efetivamente os números tivessem sido escolhidos para salientar algumas das publicações de maior relevo.

5.4.1 Sonata em Dó maior, Opus 15 (1808).

I- Allegro spirito (Dó maior, 4/4)

II- Adagio con grand espressione (Sol maior, 2/4)

III- Finale: Allegro vivace (Dó maior, 3/8) – Grazioso (Dó maior, 2/4) – Allegro vivace

Este é o único exemplo de sonata em vários movimentos, para guitarra solo, que deixou Giuliani. As *Trois Sonates Brillantes faciles et agréables* Opus 96, datam do ano 1818, e são obras em dois movimentos onde a forma sonata não é empregada. Também é este o caso das *Tre Sonatine* Opus 71 de 1816, embora, curiosamente, aqui é utilizado o diminutivo *sonatina* para obras em três e quatro movimentos, que resultam mais extensas e complexas que as sonatas Opus 96. A *Gran Sonata Eroica* Opus 150, que consta apenas de um movimento, foi publicada em 1840, onze anos depois da morte de Giuliani; a mencionamos no capítulo anterior por se tratar de uma obra escrita na Itália, depois da sua partida definitiva de Viena em 1819. Se por uma parte o opus 96 emprega a palavra sonata em seu título sem possuir movimentos nessa forma, por outro lado, a *Grande Ouverture* Opus 61 representa um fino exemplo de forma sonata, com a retórica própria das aberturas de ópera de Rossini, e como tal, consta de apenas um movimento.

De todas as sonatas para guitarra escritas em Viena, a opus 15 de Giuliani é a única que se manteve no repertório de concerto e nos programas de ensino dos conservatórios e universidades de todo o mundo. Contudo, e a pesar de sua lograda feitura, esta sonata tem sofrido algumas modificações (absolutamente desnecessárias) na sua estrutura, por diversos editores, como se verá mais adiante.

O interesse das últimas décadas pelo retorno às fontes originais teve como consequência a pesquisa de edições de época das obras dos compositores, com ênfase nas primeiras edições, que hoje é possível encontrar em fac-símile. O fato de existirem várias edições de uma obra implica, em certa medida, um interesse do público por esta, embora

sejam possíveis também outros fatores, como por exemplo, uma nova edição pela mesma firma editorial realizada por causa da mudança de proprietários, que modificarão a forma em que seus nomes ou o da companhia aparecem, o que se pode comprovar nos frontispícios das obras. No caso da sonata opus 15 de Giuliani, a primeira edição foi publicada em julho de 1808 por *Vienna: Imprimerie Chimique*, no sistema litográfico, com uma impressão de pouca qualidade (HECK, 1995, p. 180). Quando *S.A. Steiner & Co.* assume a empresa em 1812, realiza uma nova edição da sonata, com algumas modificações, não só na partitura, mas principalmente no frontispício. Segundo Ophee (1988):

Parece-me que a necessidade por um novo título na página, paralelo ao fato de que Steiner necessitou colocar seu nome ali desde que passou a ser o único proprietário [da firma editorial], deveu-se não tanto à correção do nome da dedicatória, segundo indicado por Heck, como à necessidade de colocá-lo [ao título] em alemão. A primeira edição foi impressa em 1808, quando os franceses ocuparam Viena. A segunda edição, por conseguinte, pode ter sido impressa algum tempo mais tarde, quiçá depois de que os franceses deixaram Viena.

Isto é interessante, porque na primeira edição a obra se intitulava apenas *Sonate*, em quanto que na segunda⁴, o adjetivo *brilliant* foi adicionado (figura 4). Em 1812 Giuliani ainda estava em Viena, pelo que o agregado do subtítulo bem pode ter sido com sua anuência. Isto a colocaria na distinção das sonatas compostas para uso profissional antes do que amador, o qual ecoa junto a outras sonatas para guitarra da época que rezam títulos como *Grosse Sonate* (Molitor, opus 7) ou *Grande Sonate* (Matiegka, duas sonatas sem número de opus).

⁴ É esta segunda edição de 1812 que será utilizada aqui para ilustrar os exemplos.

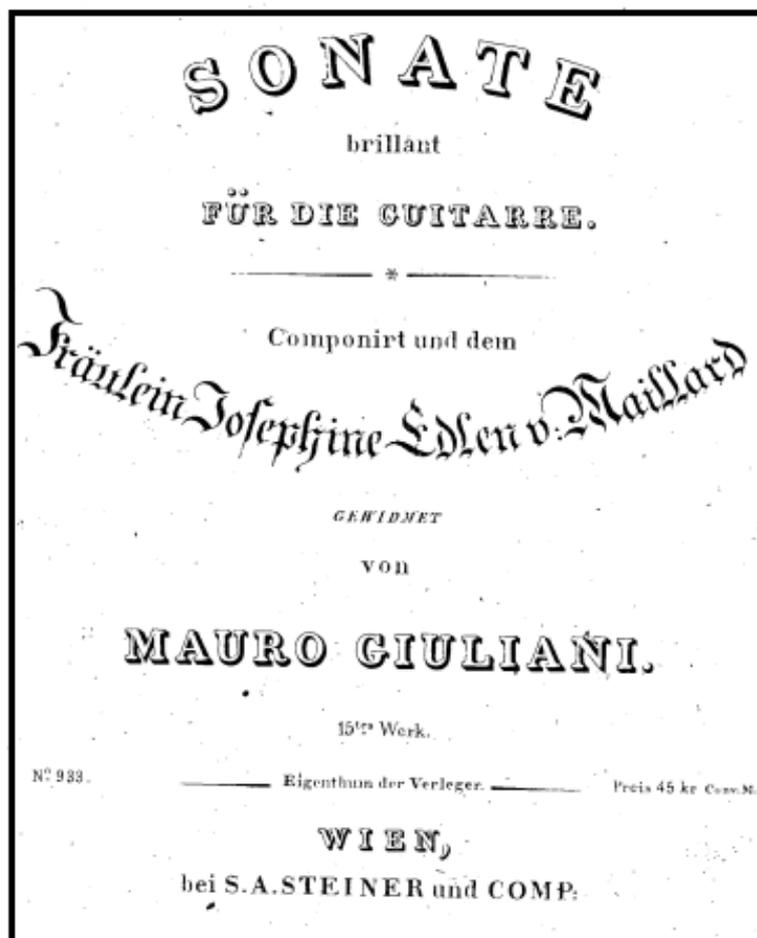


Figura 4. Frontispício da Sonata opus 15 na edição de Steiner und Comp.

Primeiro movimento

Allegro spirito

- Exposição: 84 compassos. Primeiro grupo temático: Dó maior
Segundo grupo temático: Sol maior
- Desenvolvimento: 45 compassos.
- Recapitulação: 70 compassos.
- Segundo grupo temático: Dó maior

A maneira em que começa esta sonata é absolutamente incomum para a época em que foi composta, onde o habitual é que o tema principal seja anunciado imediatamente. Aqui, pelo contrário, a textura de acompanhamento é apresentada antes que o tema seja enunciado (figura 5).



Figura 5. Sonata opus 15, início do primeiro movimento, c. 1-6.

Não encontramos este dispositivo em nenhuma sonata para piano da época, entre as de Haydn, Mozart, Hummel e Beethoven⁵. Que isto seja utilizado numa sonata para guitarra, sem ter precedentes noutras sonatas para instrumento solo é um fato de por si significativo, que tende a individualizar a composição, e que infelizmente, mais de dois séculos depois da sua criação passa absolutamente despercebido.

Devemos notar, no entanto, que Giuliani pode ter experimentado em obras prévias algumas das ideias que utilizaria na sonata. O *Caprice* opus 11 em particular mostra mais semelhanças das que se poderiam acreditar como meras coincidências. Segundo nossa tabela 1, esta obra foi publicada quase dois anos depois que a sonata opus 15, mas não é impossível que tenha sido composta antes, como um estudo aproximativo para as possibilidades da forma sonata. Veja-se o início do *Caprice*, também em Dó maior, onde o tema vai surgindo aos poucos desde uma textura de acompanhamento que lembra claramente àquela da sonata (figura 6).



Figura 6. Giuliani, compassos iniciais do Caprice opus 11.

⁵ Seria possível excetuar apenas a sonata em Dó sustenido menor, Opus 27 n° 2 de Beethoven, mas resulta significativo que possua o subtítulo: “quase uma fantasia”, o que denota aqui um afastamento proposital das ‘convenções’ da sonata. No gênero sinfônico, a sinfonia n° 40 K. 550 em sol menor de Mozart também deixa ouvir muito brevemente a textura de acompanhamento antes de o tema inicial ser apresentado, o que também resulta em uma característica absolutamente incomum na época.

Esta obra utiliza vários dos princípios da forma de sonata, porém tratada com bastante liberdade, como permite o gênero *Capriccio*, de maneira que aparenta ter sido uma experimentação dos limites formais para conseguir mais tarde uma obra tão belamente equilibrada como a sonata opus 15. No *Caprice*, Giuliani expõe dois temas, em tônica e dominante respectivamente e parte logo para uma seção de livre desenvolvimento, bastante extensa, onde chega a uma tonalidade tão afastada como Fá# menor ao mesmo tempo em que introduz tresquiálteras pela primeira vez na peça. Como veremos, este e vários outros rasgos foram aproveitados, com as necessárias adaptações, na sonata.

Ψ Ψ Ψ

Continuando com a exposição do opus 15, na figura 5 se observa como a primeira semifrase modula prematuramente à dominante, depois do qual, o processo começa de novo, como se a primeira tentativa tivesse sido errônea, e agora fosse ser ‘corrigida’. Esta vez há uma cadência perfeita na tônica, reestabelecendo a tonalidade de Dó maior (figura 7).



Figura 7. Segunda semifrase, c. 7-12.

A cadência na tonalidade de Dó maior é reforçada ainda mais duas vezes por meio de uma fanfarra, primeiro em oitavas, que poderíamos associar aos instrumentos de metal, e depois em terças, no registro agudo, relacionado aos sopros madeira. Isto é condizente com o período no qual foi composta a obra, durante as guerras napoleônicas, ainda com a presença dos franceses em Viena, e, portanto, com todo o aparato militar sendo parte da vida cotidiana dos cidadãos (figura 8).



Figura 8. Fanfarra, fechamento do primeiro grupo temático, c. 12-16.

A ênfase das repetidas cadências sobre a tônica impõe uma digressão, e a seção de transição é sutilmente construída: um novo começo lírico a uma voz parece começar diretamente na dominante, porém, isto é desmentido com os acordes do compasso 19, que mostram que a música ainda está em Dó maior. Somente no c. 22 se percebe que a modulação está começando de fato. O acorde diminuto do c. 25 intensifica o processo ao enunciar o acorde D/D/D que leva a uma frase sobre um baixo pedal. Esta frase é altamente dramática, conseguindo manter o interesse até o último momento. A veia lírica deste movimento se vê reforçada pelo fato seguinte: depois da chegada à dominante de Sol, que será a nova tônica, segue-se a pausa habitual, porém, em lugar de ser apresentado o segundo grupo temático, há ainda uma transição a uma voz só, de caráter lírico, para conduzir suavemente ao segundo grupo (figura 9).

Figura 9. Transição para o segundo grupo na dominante, c. 16-33.

Note-se a similitude de procedimento com o *Caprice*, onde depois de ter atingido o acorde da dominante da nova tonalidade, ainda há uma transição para conduzir ao segundo tema (figura 10). Comparando ambas as passagens podemos comprovar como na sonata Giuliani encontrou uma forma de condensar o material fazendo ao mesmo tempo com que a transição soe mais dramática e efetiva.

Transição sobre pedal de D/D

Segundo tema na tonalidade da dominante

dol.

Figura 10. Transição e começo do segundo tema no Caprice opus 11.

A chegada a Sol maior tampouco coincide com o início do segundo grupo, senão que ainda um compasso de textura de acompanhamento é ouvido antes do tema. Seu caráter é lírico, expressivo e amplo; os oito compassos iniciais terminam sobre uma semicadência na dominante (figura 11).

dolce

mf

dim.

dolce

Figura 11. Sonata opus 15, começo do segundo grupo temático, c. 34-43.

A segunda apresentação do tema vai conduzir à cadência sobre a tônica depois de sofrer uma expansão para o registro agudo do instrumento (figura 12), o que cria a energia necessária para a continuação com uma nova ideia.

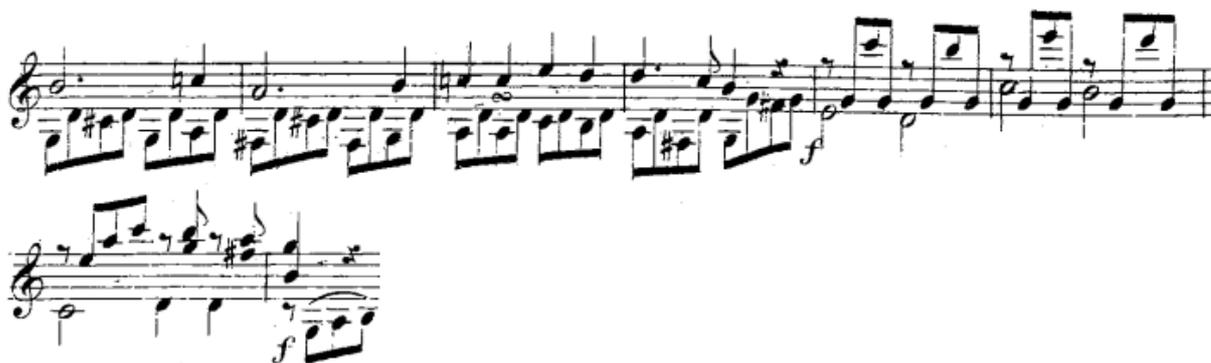


Figura 12. Final do tema principal do segundo grupo, c. 44-51.

A nova ideia, pese a não perder o caráter lírico, representa uma aceleração dos eventos, porque os antecedentes e consequentes das frases ocupam menos espaço que o tema principal do segundo grupo. A ideia principal deste grupo se estruturava em 8+8, enquanto que a ideia secundária consiste em uma frase de 4 compassos que se repete, mais uma frase conclusiva de 7 compassos. O novo motivo (requadrado na figura abaixo) impele a música para adiante ao mesmo tempo em que proporciona uma iminente sensação de conclusão de seção com a utilização da subdominante, habilmente evitada na frase anterior (figura 13).

Figura 13. Segunda ideia do segundo grupo, c. 51-65.

Depois da cadência autêntica perfeita sobre Sol maior, segue uma codetta de 14 compassos contendo duas ideias diferenciadas. A primeira delas conduz ao ponto culminante de toda a exposição: o acorde diminuto sobre Lá# no compasso 67. Vários são os elementos que confluem para fazer deste o ponto culminante:

1- Trata-se de um acorde diminuto (a segunda vez que se utiliza na peça e a primeira em forma de acorde completo). Harmonicamente representa um desvio inesperado, pois enquanto

que pode ser ouvido como D°/D , ele é interpretado como D do relativo menor da D (vi de Ré maior).

2- É o acorde de maior duração ouvido até o momento no movimento (três tempos).

3- A chegada para este acorde se dá por um incremento de vozes, de 1 até 4, que marcham por movimento contrário, tornando-a notavelmente efetiva.

Portanto, o acorde em si, ponto culminante da exposição, é salientado por três elementos: a primeira aparição como acorde diminuto, a marca *sf*, e sua duração de três tempos (figura 14)⁶.

É muito provável que este ponto culminante não tenha sido calculado minuciosamente com todas as características que acabamos de descrever, mas, nesse caso, mostraria uma intuição muito aguda do compositor para delinear a forma por meio de pontos estruturais importantes.

Figura 14. Começo da *codetta*, c. 65-73.

A segunda ideia traz consigo incluso um motivo rítmico novo, que se insere na repetição quase obsessiva de tônica e dominante (figura 15).

Figura 15. Segunda ideia da *codetta*, c. 73-77.

⁶ O requadro no compasso 70 indica que a nota deve ser Mi e não Re, como escrito. Isto é confirmado pelo desenho correspondente, no compasso 194.

Retoricamente, é possível relacionar este motivo rítmico, de corte marcial –como uma chamada de trompete– à passagem da fanfara militar que encerrava o primeiro grupo temático (ver figura 8). Desta forma, embora os motivos não estejam relacionados tematicamente, a coerência é garantida pela unidade de significado criada em pontos estruturais equivalentes: se a fanfara em Dó maior (tonalidade própria para trompetes e timbales) encerrava o primeiro grupo, logo toda a exposição é encerrada com uma chamada de trompete, que compensa o maior lirismo da tonalidade de Sol maior frente a Dó, com os ritmos incisivos de um toque militar.

Ainda há uma frase de transição entre a coda e a repetição da exposição (figura 16).



Figura 16. Transição para a repetição da exposição, c. 78-84.

Encontramos grande semelhança com outra passagem de transição utilizada por Giuliani no primeiro de seus *Trois Rondeaux* opus 8 que foram publicados apenas uns meses antes que a sonata opus 15. Inclusive, as tonalidades são as mesmas: depois de uma cadência em Sol maior, a transição leva de volta ao tema inicial em Dó maior (figura 17).

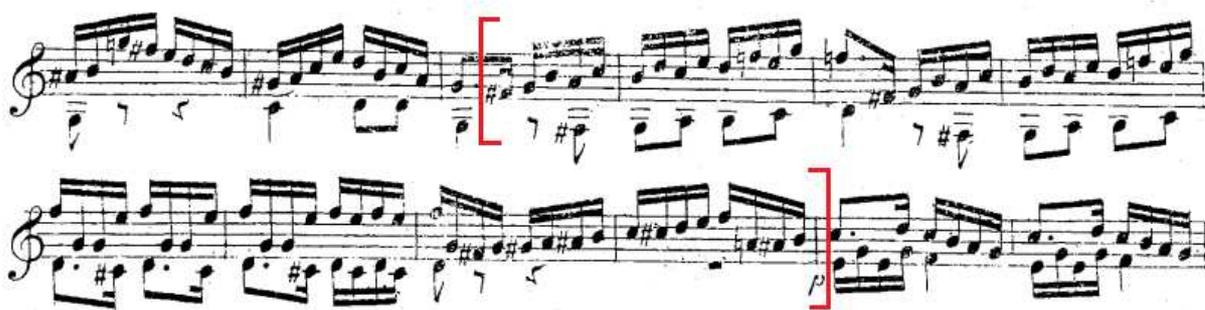


Figura 17. Passagem do primeiro dos *Rondeaux* opus 8, c. 12-23.

Na sonata, a exposição se repete e na segunda vez, o Lá bemol do c. 83 é reinterpretado como Sol# e desemboca diretamente no desenvolvimento que começa assim com a dominante do relativo menor: o acorde de Mi maior (figura 18).



Figura 18. Primeira e segunda volta da exposição, c. 83, 84 e 84a.

Isto representa uma mudança drástica e de grande dramatismo: o *ff* é atacado sem preparação, provindo da passagem anterior, marcada *dolce*, a digressão harmônica é considerável, e a introdução das tresquiálteras, a adição de um elemento diferente.

Esta segunda casa (c. 84a) marca o início do desenvolvimento, que começa com uma seção meramente harmônica, que em Lá menor utiliza os acordes de T, D e D^o/D, tudo sobre o pedal de dominante Mi. Portanto, aqui se escutam os acordes mais ásperos desde que começou a peça: o acorde diminuto a partir de Ré# sobre baixo em Mi. A presença das tresquiálteras impele o movimento para adiante (exemplo 19).



Figura 19. Primeira seção do desenvolvimento, c. 85-94.

Depois dessa agitação, antes harmônica que temática, surge um novo tema lírico, em Lá menor, que acaso apresente apenas alguns vagos rasgos semelhantes a fragmentos de temas ouvidos anteriormente na exposição, mas esta longe de constituir uma recomposição de motivos (os requadros na figura 20 mostram reminiscências de desenho dos compassos 10-11 e 39 respectivamente); depois da semicadência sobre a dominante, quatro compassos de transição levam a uma nova apresentação deste tema, agora em Lá maior. Estes procedimentos, a inserção de um tema novo no desenvolvimento, e a flutuação de um mesmo tema entre modo menor e maior não será infrequente alguns anos mais tarde, na música de Schubert. O caráter de agitação interna deste tema quando aparece no modo menor, troca-se

em lírica placidez ao ser apresentado logo em seguida no modo maior, onde o tempo parece transcorrer de outra maneira (figura 20).

Novo tema em Lá menor

Tema em Lá maior

Nova seção de desenvolvimento, com a reinserção das tresquiálteras

Figura 20. Segunda seção de desenvolvimento, c. 95-117.

Mas o remanso é enganoso: a força do início do desenvolvimento, com suas tresquiálteras por vez primeira introduzidas na peça, deixa ecos de acentuado dramatismo em um movimento essencialmente lírico, e a volta ao modo menor traz consigo uma lembrança das tresquiálteras, que precipitam a frase ao seu desenlace (figura 21).

Reinserção das tresquiálteras

Figura 21. Seção final do desenvolvimento, c. 118-129.

A semicadência sobre a dominante comporta o mesmo desenho que o final da exposição (comparar requadro na figura 21 com c. 77-78), e se nela seguiam-se vários

compassos de transição para sua repetição ou para desembocar no desenvolvimento, também agora, Giuliani serve-se de uma elaborada transição para chegar à recapitulação (figura 22):



Figura 22. Transição e começo da recapitulação, c. 130-136.

Também o começo da recapitulação é cuidado na sua concepção, pois é substancialmente modificada respeito à exposição. Nela, a segunda frase continha nada menos que três cadências perfeitas na tônica, onde haviam sido introduzidas as chamadas militares; agora, a música é impelida para adiante por meio de progressões harmônicas que desembocam em uma nova ideia para concluir o primeiro grupo temático, esta vez na dominante, Sol maior (figura 23).

Figura 23. Progressões harmônicas na segunda frase da recapitulação, c. 137-146.

A transição leva à recapitulação do segundo grupo, agora na tônica, sem apresentar modificações estruturais, mas apenas de desenho: em ambas as partes (exposição e recapitulação) o segundo grupo temático compreende 32 compassos e as diferenças respondem principalmente a elementos técnicos da guitarra, para conseguir que a música mantenha a impressão de fluidez gerada pela passagem. Podemos observar três pontos principais onde isto acontece, requadrados na figura 24:

1) Comparando com a figura 13, onde se mostra a passagem correspondente acontecida na exposição, vemos que a que chamamos segunda ideia do segundo grupo é tratada de forma diferente, ali com caráter descendente enquanto que agora é ascendente. Teria sido possível manter este desenho, mas certamente tornaria a execução bastante mais árdua. Trata-se, pois, de um interessante exemplo de como a necessidade técnica pode obrigar a modificações que, ao mesmo tempo, resultem musicalmente satisfatórias, não somente desde a variação sonora, senão também desde o conceito da unidade do gesto. No requadro 1a vemos outra variante: agora um desenho ondulante, quando na exposição se limitava a repetir duas vezes a mesma ideia.

2) Também responde a uma simplificação técnica, porquanto as semínimas repetidas evitam a bordadura que encontramos nos compassos 59 e 60 da exposição. Aqui seria ainda mais fácil que no exemplo precedente manter a estrutura original, porém, onde se encontraria a segunda bordadura (c. 184) seria mister realizar uma extensão na mão esquerda, enquanto que como escrito, a digitação resulta mais natural, mais uma vez, de acordo com a fluidez da passagem.

3) Comparados os compassos 185-186 com os c. 61-62 da exposição, comprova-se que seria muito difícil manter aqui o mesmo desenho de textura, e no caso da redução a apenas duas vozes, os retardos teriam menos efeito que a opção do contratempo da voz aguda escolhida por Giuliani.

Finalmente, a coda, contém poucas variantes respeito à exposição, mas um pequeno detalhe aparentemente inócuo, mostra um fino senso de balanço: trata-se do requadro na figura 25. O final da exposição e do desenvolvimento terminava com maciços acordes onde a voz do baixo percorria um arpejo descendente (ver c. 77-78; 128-129). No final do primeiro grupo temático na recapitulação também aparece este dispositivo, que não havia estado no mesmo ponto da exposição (c. 153-154). Por isto, seria esperável no final da recapitulação, na coda, mas aqui os acordes são transformados em um arpejo que desce em oitavas, e o ritmo representa por sua vez, um resumo retórico de todas as chamadas militares do movimento: se na exposição os arpejos em oitavas eram ascendentes, e na ideia de trompete da coda da exposição e recapitulação, notas repetidas, o resumo final consiste em aliar o ritmo da chamada de trompete com os arpejos, por primeira e última vez em um gesto descendente que leva indiscutivelmente ao final do movimento.

Segundo grupo temático:

Figura 24. Transição e segundo grupo temático da recapitulação, c. 155-189.

Figura 25. Coda, c. 189-203.

No primeiro dos Rondó opus 8 também temos uma alusão a este final. Note-se que o acorde final do primeiro movimento da sonata inclui também a sexta corda –Mi– fazendo com

que se ouça um acorde de tônica em primeira inversão, enquanto que no rondó não acontece isto (figura 26). A explicação mais plausível é que se tratando de um acorde fortíssimo, a utilização de cinco notas incluindo a sexta corda praticamente obriga a empregar o polegar para todo o acorde.



Figura 26. Giuliani, compassos finais do Rondo n° 1 dos *Trois Rondeaux* opus 8.

Encontramos este tipo de acorde em outras obras do período, embora às vezes seja por razões diferentes. Veja-se, por exemplo, o começo e o final do primeiro movimento da *Grande Sonate* opus 12 de Lhoyer do ano 1800 (figura 27). Os requadros na figura mostram os acordes iniciais de tônica em segunda inversão e o acorde final na primeira inversão.



Figura 27. Lhoyer, compassos iniciais e finais do primeiro movimento da *Grande Sonate* opus 12.

Isto obedece aqui a outras razões: o instrumento para o qual esta sonata foi composta é a guitarra francesa de cinco cordas, e sendo a quinta corda a nota Lá, é esse o motivo pelo qual os acordes iniciais de quatro notas têm como baixo o Ré. Da mesma forma, o acorde final apenas pode apresentar um Si como nota mais grave de um acorde de Sol maior. Terminar uma peça com um acorde em primeira inversão é um rasgo encontrado com certa frequência, sobretudo entre os compositores italianos⁷; como não utilizavam scordatura, as

⁷ Veja-se, por exemplo, as Variações opus 16 e opus 27 de Legnani, ou as Variações opus 6 de Carcassi.

obras em Ré maior empregam em geral em Fá# no baixo, a diferença de um compositor como Sor, que prescreve a sexta corda em Ré para suas obras nessa tonalidade.

Segundo movimento Adagio con grand espressione

Este Adagio em Sol maior representa uma das mais finas criações de Giuliani para guitarra solo no que respeita ao equilíbrio entre a expressão musical e realização instrumental. A indicação de andamento já nos adverte de uma situação especial, não se trata apenas de um *adagio* ou um *andante grazioso*, o compositor chama à interiorização por meio de um movimento lento, *adagio*, que deve ser tocado *con grand espressione*. A diferença não é banal, é este tipo de expressão que encontramos frequentemente em Beethoven, a qual outorga uma ênfase especial ao movimento, prevenindo contra uma interpretação rotineira. Encontramos um *Largo, con gran espressione* como segundo movimento da sonata em Mi bemol opus 7 para piano, um *Adagio con molta espressione* no segundo movimento da sonata em Si bemol opus 22 para piano e na sonata em Mi bemol opus 12 n° 3 para violino e piano, ou um *Adagio affetuoso ed appassionato* no segundo movimento do quarteto de cordas opus 18 n° 1, obras publicadas entre 1797 e 1802. Incluso mais tarde, em 1815, Beethoven prescreve para o movimento lento da sua segunda sonata para violoncelo e piano do opus 102 o andamento *Adagio con molto sentimento d'affetto*.

Por isso, resulta surpreendente que haja edições que desconsiderem completamente estes detalhes absolutamente substanciais, como demonstramos antes. Numa edição checa de 1986 encontramos assim o início do segundo movimento (figura 28)⁸:



Figura 28. Segundo movimento da sonata opus 15 de Giuliani na edição de Milan Rejchrt de 1986.

⁸ A edição argentina realizada por Horacio Ceballos e publicada por Ricordi em 1977 apresenta os mesmos erros.

Ψ Ψ Ψ

O gesto de abertura é uma ornamentação das antigas chamadas de trompa (figura 29).



Figura 29. *Adagio con grand espressione*, motivo inicial, chamada de trompas, c. 1-4.

Os exemplos são numerosos, desde que se trata de uma tópica corrente ao longo de todo o século XVIII (RATNER, 1980). Geralmente se associa a movimentos rápidos, mas não é infrequente a utilização em andamentos lentos. Encontramos expressivo exemplo da chamada de trompas no movimento lento da sonata em Si bemol, K. 570 de Mozart. Neste caso, a tonalidade de Mi bemol maior ecoa perfeitamente a principal sonoridade daqueles instrumentos (figura 30).



Figura 30. Mozart, Adagio da sonata para piano em Si bemol K. 570, c. 1-3.

Giuliani apresenta duas frases de 8 compassos, a primeira modula à dominante, Ré maior, e a segunda mantém-se na tônica depois de um fugaz desvio à subdominante, que comporta uma pequena *cadenza* (figura 31)⁹.

Segue imediatamente um segundo tema, também em Sol maior, cujo acompanhamento apresenta uma textura que poderíamos chamar pianística; uma verdadeira modulação a Ré maior se estabelece agora através da D/D/D (figura 32).

⁹ O requadro na figura 31 mostra um erro de edição: na partitura aparece a nota Fá# onde deveria ser Lá. No compasso 51 aparece notado corretamente.

ADAGIO
con grand
espressione.

Figure 31 shows the first theme of the Adagio movement, measures 1-16. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. A red box highlights a specific note in the upper voice, labeled "Lã". The score includes dynamic markings such as *p*, *pf*, and *sf*, and performance instructions like "dolce" and "a piacere".

Figura 31. *Adagio con grand espressione*, primeiro tema, c. 1-16.

Figure 32 shows the second theme of the Adagio movement, measures 15-28. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. A red box highlights a specific chord in the lower voice, labeled "D/D/D". The score includes dynamic markings such as *pf*, *sf*, and *p*, and performance instructions like "dolce" and "7. Pos:". A red label "Inflexão para a dominante" is placed above the score.

Figura 32. Segundo tema, c. 15-28.

Um novo motivo rítmico de tresquíalteras surge junto com a tonalidade de Ré maior, sem ser um verdadeiro tema novo nem um desenvolvimento do material prévio (figura 33).

Figure 33 shows the motives of tresquíalteras, measures 29-32. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. The score includes dynamic markings such as *sf* and *dolce*.

Figura 33. Motivos de tresquíalteras, c. 29-32.

A inserção das tresquiáleras marca o início de uma nova seção cuja função é simplesmente o contraste. Contudo, resulta interessante que embora não seja um desenvolvimento propriamente dito, causa essa sensação pela variedade de células rítmicas empregadas e a aceleração dos eventos. Há uma transição sobre um pedal de dominante que relembra aquela da exposição do primeiro movimento, mas aqui, o dramatismo é notavelmente intensificado (figura 34). Note-se o compasso de transição justo antes da recapitulação, que remete ao compasso anterior ao começo da seção B (c. 28) unificando o discurso.

The image shows a musical score for guitar, measures 33-49, in D major. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf). Performance markings include 'dolce' and 'p: sempre.'. A red box highlights a specific measure in the recapitulation section, and a red label 'Recapitulação' is placed above it. Another red label 'Transição sobre pedal de dominante' is placed above a measure in the middle of the score.

Figura 34. Seção central em Ré maior e transição, c. 33-49.

A recapitulação é praticamente literal, salvo pela extensão do segundo tema em dois compassos, antes *piano* e agora crescendo ao forte (marcados na figura abaixo), simples dispositivo que contribui à premência do discurso justo no final da recapitulação. Segue uma coda que funciona de maneira magistral: o clássico desvio à subdominante criado pelo acompanhamento sustenta a aparição do motivo melódico inicial do primeiro movimento (requadrado na figura abaixo), que aporta um elemento cíclico à composição, único exemplo entre as sonatas para guitarra compostas em Viena nesta época (figura 35).

Figura 35. Recapitulação do segundo tema e coda, c. 63-84.

Note-se mais uma vez, a semelhança desta coda com uma passagem do primeiro dos *Trois Rondeaux* opus 8 anteriormente citado (figura 36).

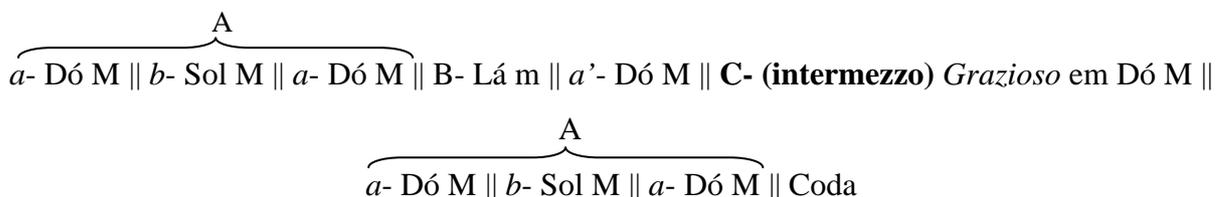
Figura 36. Fragmento do Rondó Opus 8 n° 1 de Mauro Giuliani.

Este adagio, apesar de apresentar uma estrutura ternária ABA que pareceria indicar a presença de uma forma sonata de movimento lento, se comporta de uma maneira bastante rara: efetivamente são expostos dois temas claramente diferenciados, porém, ambos na tônica; depois segue uma modulação verdadeira modulação à dominante cuja chegada é marcada pelo que parece ser um novo tema ou o início de um desenvolvimento, mas, nenhuma dessas hipóteses é confirmada ao ouvinte, levando a uma transição dramática que desemboca na recapitulação quase literal da primeira seção; por último, uma coda que alude ao início do primeiro movimento, termina sutilmente esta peça, possivelmente o movimento lento melhor escrito de todo o conjunto de sonatas vienenses para guitarra.

Terceiro movimento

Finale: Allegro vivace – Grazioso – Allegro vivace

Este finale é um rondó cuja estrutura esquemática é a seguinte:



A seção *a* do refrão consiste numa frase simetricamente estruturada em 8+8, com uma semicadência sobre a dominante na primeira metade e cadência sobre a tônica na segunda (figura 37).

Allegro vivace.

FINALE.

Figura 37. Seção *a* do rondó, c. 1-16.

No esquema formal acima determinamos A contendo *aba*, não querendo dar a *b* o status de B porque, como veremos, esta não apresenta características de um verdadeiro segundo tema: se o fosse, e estivesse em Sol maior, seria uma sonata-rondó, implicando que B teria que voltar em Dó maior mais tarde, o que não acontece aqui. O Sol maior de *b* não é uma tonalidade assentada por meio de uma modulação, apenas se chega a ela para abandoná-la imediatamente. Uma transição de 12 compassos leva de volta ao tema *a*. A frase que começa no c. 17 remete aos c. 5-8, o que acentua seu caráter de transição, e o que resta é curto

demais como para se estabelecer com a importância de um tema diferenciado, preponderando ao invés, a sensação de um material de contraste (figura 38).

The image displays a musical score for a piece, likely a piano or guitar, consisting of six staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into sections labeled 'b' and 'a'. Section 'b' is marked with a red 'b' and includes dynamics like 'p' and 'dol:'. Section 'a' is marked with a red 'a' and includes dynamics like 'f' and 'dolce'. A red box highlights a double bar line at the end of the score. Other markings include '7. Pos:', 'loco', and 'transição'.

Figura 38. Seções *b* e *a*, c. 17-62.

Por outra parte, a transição de 12 compassos que mencionamos antes (c. 35-46), resulta proporcionalmente muito extensa se comparada com o espaço que ocupa cada tema, sendo mais um indicador que nos induz a considerar os compassos 1 a 62 como uma grande seção A que se divide internamente em *aba*, onde *b* representa uma digressão à dominante, sem estabelecê-la, seguida por uma transição que permite a nova escuta de *a*. Note-se também a barra dupla requadrada na figura acima, como indicador do término de uma seção

claramente diferenciada. Segue-se, portanto, a seção B, em Lá menor, que está marcada *Minore* na partitura, um rasgo frequente na época que indica a importância na diferenciação expressiva dos modos. Esta parte, de 26 compassos está construída simetricamente, 8+10+8, onde a frase central representa um contraste entre as duas dos extremos que são iguais (figura 39)¹⁰.

Figura 39. Seção B, em Lá menor, c. 63-88.

Mais uma vez uma barra dupla indica o término da seção¹¹, e o que segue é uma elaborada transição de 19 compassos que prepara a volta do refrão (figura 40). Noutras versões, tais como a edição checa de Milan Rejchrt ou a argentina de Ricordi, a transição é modificada para expor diretamente *b* seguido do *a* que conduz à coda (figura 41). Comparem-se as figuras 40 e 41; nesta última é possível observar um compasso agregado que continua a textura de acompanhamento e serve para remeter diretamente ao c. 17 (ver figura 38), que iniciava a parte *b* do refrão. Na edição publicada em Viena em vida de Giuliani, o ponto alcançado no c. 100 (marcado na figura 40) se desenvolve até chegar a uma nova exposição

¹⁰ O requadro na figura 39 mostra um erro de edição: na partitura aparece a nota Lá onde deveria ser Si.

¹¹ Não havendo mudança de andamento nem de compasso, a barra dupla tem apenas um caráter de divisão formal, que não encontramos na parte A, por exemplo, para indicar que a música que começa a partir do c. 17 é outra seção, sendo sua falta mais um indicio de que os c. 1-62 foram concebidos como uma unidade estrutural.

da parte principal do refrão, o que vai conduzir a uma seção nova de uma página completa que está ausente nas versões supracitadas sem nenhuma razão que possa justificar tal escolha.

The image shows a musical score with three staves. The first staff is labeled "Final do Minore" and "Transição" with a red box around a specific measure. The second staff is labeled "Refrão" and "dolce". The third staff continues the "Refrão" section with dynamic markings like "f" and "p".

Figura 40. Transição de B para A, c. 88-111.

The image shows a musical score with two staves. The first staff is labeled "p" and "mf". The second staff is labeled "p" and "mf".

Figura 41. Transição na versão de Milan Rejchrt (1986) onde se omite o tema *a*, aparecendo *b* em seu lugar.

No nosso esquema formal denominamos *a'* a nova aparição do refrão porque esta vez se apresenta transformado (figura 42), preparando a aparição da seção C, que em outras versões foi totalmente omitido pensando que não se afetava com isto a estrutura do *Finale* devido a que se trata de uma seção com forma própria, que pode funcionar autonomamente, por isso chamamos C de intermezzo. Ele mantém a tonalidade de Dó maior, mudando o andamento e o compasso: a seção é marcada *Grazioso* em 2/4.



Figura 42. Transformação da parte *a* do refrão para conduzir à seção central *Grazioso*, c.112-125.

A exclusão da seção C em outras versões é um erro grave, em primeiro lugar porque ela foi escrita pelo compositor e publicada na sua própria época, sem haver provas que demonstrem que tenha sido sem sua anuência. Em segundo lugar, a inclusão de uma seção contrastante deste tipo é um esquema formal muito comum nas árias de ópera, que foi logo adotado na música instrumental; temos três exemplos famosos nos finais dos concertos para violino n° 3, 4 e 5 de Mozart, que consistem em rondós que apresentam seções centrais que podem funcionar de forma independente à estrutura total, onde a tonalidade, o andamento e o compasso são mudados. Por último, a omissão da seção C desconsidera um elemento importantíssimo nesta composição: a busca da integração na composição como um todo. Seu funcionamento estrutural autônomo esconde o fato de que há motivos cíclicos do primeiro e do segundo movimento que unificam a composição como um todo. Sem estes motivos cíclicos, a coda do adagio parece ser quase fortuita e mais um capricho do compositor que uma construção formal pensada em seus detalhes a grande escala.

O *Grazioso* (figura 43) consta de 44 compassos estruturados na forma ternária ABA, da seguinte maneira:

A- Dó M, 9c. || Transição: 9c. || B- Sol M, 7c. || Transição: 3c. || A- Dó M, 9c. || Coda: 7 c.

A primeira frase, semelhante ao *cantabile* de uma ária de ópera, deve ser considerada como uma estrutura simétrica de 8 compassos com um compasso a mais onde se apresenta a textura de acompanhamento consistente em baixos de Alberti; a fórmula cadencial sobre a dominante nos c. 132-134 é uma espécie de inversão melódica dos c. 191-193 do primeiro movimento. A transição muda completamente o caráter, contrastando motivos de marcha militar na sua primeira parte com um novo cantábile na segunda. A fórmula cadencial dos c.

142-143 é a mesma que encontramos nos c. 63-64 como conclusão do segundo grupo temático do primeiro movimento.

A - Dó M

Grazioso.

mezza voce

Transição de modulação à dominante

Marcha

(mov. I)

pf

Cantabile

dol:

(mov. I)

B - Sol M (mov. II)

7. Pos:

mf

p

f

p

Transição

luc:

A - Dó M

mezza voce

f

p

mf

p

Coda

(mov. I)

dolce

rallentando poco

(mov. I)

Refrão

poco

All.^o vivace.

f

p

f

f

f

f

The image displays a musical score for a piece titled 'Grazioso'. It consists of several staves of music. The first staff is marked 'A - Dó M' and 'Grazioso.' with a 2/4 time signature and 'mezza voce' dynamics. A red box highlights the first few measures. The second staff is marked 'Marcha' and 'Transição de modulação à dominante' with '(mov. I)' and dynamics like 'pf', 'p', 'f', and 'p'. The third staff is marked 'Cantabile' and 'dol:' with '(mov. I)' and 'B - Sol M (mov. II)'. The fourth staff is marked '7. Pos:' and 'dol:'. The fifth staff is marked 'Transição' and 'luc:' with 'A - Dó M' and 'mezza voce' dynamics. The sixth staff is marked 'Coda' and '(mov. I)' with 'dolce' and 'rallentando poco' dynamics. The seventh staff is marked 'Refrão' and '(mov. I)' with 'poco' and 'All.^o vivace.' dynamics. A red box highlights the beginning of the Refrão section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 43. *Grazioso*, seção C do rondó e começo do refrão, c. 126-169.

O segundo tema (B) em Sol maior, nos remete ao segundo tema do adagio por meio de sua textura de acompanhamento, sua melodia no registro agudo e os cromatismos finais. Outra transição conduz à recapitulação textual de A, que agora é seguida de uma coda, a qual começa com uma alusão direta ao motivo principal do primeiro movimento, que também escutamos na coda do segundo; por último, a fórmula cadencial dos c. 168-169 que leva á nova aparição do refrão do rondó, foi escutada já nos c. 195-196 do primeiro movimento, conduzindo à conclusão.

Por conseguinte, o *Grazioso*, seção central do *Finale* da sonata, apesar de possuir material temático novo está construído com diversos elementos que podem ser encontrados nos dois primeiros movimentos da obra: as fórmulas cadenciais seguem o mesmo padrão que as encontradas no *Allegro spirito*; o segundo tema remete diretamente ao segundo tema do adagio; e a coda, por fim, introduz o motivo inicial da sonata, de forma análoga a sua utilização no segundo movimento. Todos estes são elementos que permitem integrar esta seção à estrutura total da obra, conseguindo a unidade através da variedade, empregando motivos cíclicos, o que representa uma característica única nas sonatas para guitarra deste período.

Depois do *Grazioso*, volta a seção A completa, recapitulada sem alterações, e segue para uma coda de 28 compassos, que vai extinguindo o movimento através das chamadas das trompas de caça, alternado apenas entre tônica e dominante e concluindo também este movimento com um acorde em primeira inversão (figura 44).

Figura 44. Coda, c. 232-259.

Considerações

Através da análise desta sonata é possível comprovar que Giuliani dedicou especial atenção á sua composição, resolvendo com engenhosidade diversos problemas formais através do cuidado do detalhe, produzindo um discurso de elegantes proporções tanto nas seções internas de cada movimento quando na concepção total de cada um e da obra completa. As semelhanças temáticas e de desenho formal que encontramos em outras obras de Giuliani, como os *Trois Rondeaux* opus 8 ou o *Caprice* opus 11, parecem testemunhar que o compositor experimentou algumas ideias que mais tarde utilizaria na Sonata com um controle maior do discurso, chegando inclusive a empregar elementos cíclicos, que não encontraremos noutras obras da sua produção e que resultam raros também entre outros compositores guitarristas do período¹². Todos estes cuidados, ademais da mencionada hipótese da escolha proposital do número de opus reforçam a ideia de que Giuliani buscava mostrar suas possibilidades como compositor além de seu domínio como virtuose da guitarra, em um dos centros musicais mais importantes da Europa na época: Viena.

¹² Poderíamos talvez excetuar os princípios de unidade motívica utilizados por Diabelli na sonata opus 29 n° 1.

CONCLUSÃO

A análise do *corpus* completo de sonatas para guitarra escritas e publicadas em Viena na época de Beethoven e Schubert nos revela que sua composição foi realizada com plena consciência do que representava: uma tentativa de explorar as possibilidades do novo instrumento na abordagem de um discurso extenso e formal, estruturado em vários movimentos, como a sonata, desafiando o conceito da guitarra como instrumento somente apto para acompanhamento. Para isto, os compositores procuraram criar modelos diferenciados para cada obra, abordando diversos problemas formais e ensaiando suas soluções particulares.

Na introdução nos perguntávamos pelas razões que determinaram a existência de um número relativamente pequeno de sonatas para guitarra e sua composição em um lapso de apenas seis anos, sendo que o instrumento era tão popular nas diferentes classes sócias de começos do século XIX em Viena. Para encontrar as possíveis respostas foi necessário indagar no contexto histórico da época, investigando a vida musical da cidade, com suas manifestações públicas e privadas, o mercado editorial, o papel da sonata nesse entorno e a relação de tudo isto com a atividade guitarrística do período. Parecia ser contraditório que o fato da crescente popularidade da guitarra e a grande quantidade de publicações de música e métodos para o instrumento não se visse refletido também em uma maior produção de sonatas. Porém, foi possível comprovar que a relativa falta de interesse na composição de sonatas afetou também ao piano, que sempre tinha ostentado um copioso catálogo no gênero. Deviam ser, pois, razões alheias à guitarra as que causaram tal situação.

Efetivamente, as guerras napoleônicas, que golpearam de forma particularmente dura a Áustria, tiveram consequências decisivas sobre os usos e costumes da população. Uma vida paulatinamente voltada ao lar e aos prazeres da natureza como forma de escape ao forte domínio e controle do estado, que queria evitar o nascimento de novas revoluções, influenciou notoriamente nas artes: foi a época que posteriormente se denominou *Biedermeier*. O funcionamento do mercado editorial reflete em grande medida os gostos e tendências da época, e com ele notamos um período de relativa falta de interesse na composição de sonatas, que coincidiu justamente com o período de esplendor da guitarra; o instrumento deveu se adaptar aos novos gostos. Um repasse dos catálogos dos compositores para guitarra da época nos confirma esta hipótese, ao encontrarmos uma grande profusão de fantasias, variações,

divertimentos e danças, que ecoam, como foi dito, a situação similar do outro instrumento favorito da época: o piano.

Neste contexto, a criação de um *corpus* de sonatas para guitarra em um lapso de tempo tão breve (1806-1811) responde também a motivos didáticos, à necessidade de contar com obras no respeitado gênero sonata. É provavelmente por isso que cada um dos quatro compositores trabalhou em seu ciclo com afinco, tratando diferentes possibilidades formais em cada obra, ora empregando modelos pianísticos, ora sinfônicos, ou, às vezes, criando modelos próprios. No caso de Mauro Giuliani, que escreveu só uma sonata em Viena, notamos a inspiração de suas ideias e o cuidado do detalhe na composição, o que lhe valeu a permanência no repertório.

Para poder entender qual foi o verdadeiro aporte destes compositores ao escreverem sonatas para guitarra, tornou-se necessária a análise de todas estas obras, o que trouxe como consequência a inevitável extensão do trabalho, risco que nos atrevemos a correr na esperança de que suas virtudes superem seus defeitos.

REFERÊNCIAS

AGOSTINELLI, Massimo; PODERA, Giovanni. **Simon Molitor: Opere Scelte**. Notas introdutórias. **Ancona, Itália: Bèrben edizioni musicali, 1995**.

ALDRICH, Elizabeth. Social Dancing in Schubert's World. In: ERICKSON, Raymond (editor). **Schubert's Vienna**. New Haven: Yale University Press, 1997. p. 119-140.

BENT, Ian; Anthony Pople. Analysis. In: _____. **Grove Music Online/Oxford Music**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862>> Acesso em: 10 jun. 2011.

BERMUDO, Juan. **El libro llamado declaración de instrumentos musicales**. Osuna: Juan de Leon, 1555. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF> Acesso em: 5 ago. 2012.

BURNHAM, Peter. A. B. Marx and the gendering of sonata form. In: BENT, Ian (editor). **Music theory in the age of romanticism**. Cambridge University Press, 1996. p. 163-186.

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. Dissertação de mestrado. Universidade do estado de São Paulo, 2005.

CAPLIN, William. **Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

CARREIRA, Mário. **Matiegka's sonata op.23 for guitar and Haydn's pianoforte sonata in B minor, Hoboken XVI:32**. 2003. Disponível em: <<http://www.tecla.com/authors/matiegka.htm>> Acesso em: 7 mar. 2012.

COOK, Nicholas. **A guide to Musical Analysis**. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

COX, Paul. Considerazioni sui primi metodi per chitarra. **Il Fronimo**, Milano, n. 34, p. 5-15, jan/mar. 1981.

DELL'ARA, Mario. Luigi, Valentino e Francesco Molino. **Il Fronimo**, Milano, n. 50, p. 14-43, jan/mar. 1985.

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

ERICKSON, Raymond. **Schubert's Vienna**. New Haven: Yale University Press, 1997.

FÉTIS, François Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens**. 2^a ed. 1868. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_\(F%C3%A9tis,_Fran%C3%A7ois-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_(F%C3%A9tis,_Fran%C3%A7ois-Joseph))> Acesso em: 5 fev. 2011.

GERVASONI, Carlo. **La Scuola della Música**. Piacenza, 1800. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/La_Scuola_della_Musica_\(Gervasoni,_Carlo\)](http://imslp.org/wiki/La_Scuola_della_Musica_(Gervasoni,_Carlo))> Acesso: 8 abr. 2011.

GORIO, Francesco. Simon Molitor. **Il Fronimo**, Milano, n. 46, p. 34-44, jan/mar. 1984.

GORIO, Wenzeslaus Thomas Matiegka. Parte prima: Recherche biografiche. **Il Fronimo**, Milano, n. 52, p. 24-41, jul/set. 1985a.

GORIO, Wenzeslaus Thomas Matiegka. Parte terza: Catalogo delle composizioni contrassegnate da numero d'opera. **Il Fronimo**, Milano, n. 54, p. 18-45, jan/mar. 1986a.

HANSON, Alice M. Vienna, City of Music. In: ERICKSON, R. (Org.). **Schubert's Vienna**. New Haven: Yale University Press, 1997. p. 98-118.

HECK, Thomas. **Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer**. Columbus: Editions Orphée, 1995.

HEPOKOSKI, James; WARREN Darcy. **Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata**. New York and Oxford: Oxford University Press, 2006.

HERRERA, Francisco. **Enciclopedia de la guitarra**. Editada por Mariel Weber; Vincenzo Pucci. 2001. 1 CD- ROM.

HOYT, Peter. The concept of *développement* in the early nineteenth century. In: BENT, Ian (editor). **Music theory in the age of romanticism**. Cambridge University Press, 1996. p. 141-162.

JEFFERY, Brian. **Fernando Sor, Composer and Guitarist**. Segunda edição, Londres, Tecla Editions, 1994.

KAGAN, Susan. **Archduke Rudolf, Beethoven's Patron, Pupil & Friend: His Life & Music**. Pendragon Press, 1992.

KERMAN, Joseph; TYSON, Alan. **The New Grove Beethoven** in New Grove Dictionary of Music and Musicians. Reino Unido: Macmillan, 1981 e 1983.

LaRUE, Jan. **Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal**. Barcelona. Ed. Labor, 1989.

LIEW, Robert C. **The guitar chamber trio from 1780 to 1830: its style and structure**. Tese de doutorado. Texas Tech University, 1983.

MATTINGLY, Stephen. **Franz Schubert's chamber music with guitar: A study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna**. Tese de doutorado. Florida, 2007. Disponível em: <<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04052007-054453/>> Acesso em: 1 oct. 2011.

MORETTI, Federico. **Principios para tocar la Guitarra de seis Ordenes**, precedidos de los elementos generales de la música. Madrid: Sancha, 1799.

de la MOTTE, Diether. **Armonía**. Barcelona, ed. Labor, 2ª ed. 1994.

NEWMAN, William. **The Sonata in the Baroque Era**. W.W. Norton & Company. New York. 1972a.

NEWMAN, William. **The Sonata in the Classic Era**. Third Edition, 1983. W.W. Norton & Company. New York.

NEWMAN, William. **The Sonata since Beethoven**. Second Edition, 1972b. W.W. Norton & Company. New York.

OPHEE, Matanya. **On the textual authority of old editions.** 1988. Disponível em: <<http://www.guitarandluteissues.com/op-15.htm>> Acesso em: 15 nov. 2011.

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

REICHA, Anton. **Traité de haute composition musicale.** Viena: Diabelli, editor: Carl Czerny, 1824. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_haute_composition_musicale_\(Reicha,_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_haute_composition_musicale_(Reicha,_Anton))> Acesso em: 3 mar. 2011.

RIBONI, Marco. Lo Stile Classico. La forma-sonata e I chitarristi dell'Ottocento. Prima parte. **Il Fronimo**, Milano, n. 153, p. 34-50, jan/mar.2011a.

RIBONI, Marco. Lo Stile Classico. La forma-sonata e I chitarristi dell'Ottocento. Segunda parte. **Il Fronimo**, Milano, n. 154, p. 46-52, abr/jun.2011b.

RIBONI, Marco. Lo Stile Classico. La forma-sonata e I chitarristi dell'Ottocento. Terza parte. **Il Fronimo**, Milano, n. 155, p. 21-35, jul/set.2011c.

RIBONI, Marco. Lo Stile Classico. La forma-sonata e I chitarristi dell'Ottocento. Quarta parte. **Il Fronimo**, Milano, n. 157, p. 25-34, jan/mar.2012a.

RIBONI, Marco. Lo Stile Classico. La forma-sonata e I chitarristi dell'Ottocento. Quinta parte. **Il Fronimo**, Milano, n. 158, p. 16-26, abr/jun.2012b.

ROSEN, Charles. **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.** Expanded Edition. W.W. Norton & Company. New York, London. 1997, 1972, 1971.

ROSEN, Charles. **Formas de Sonata.** Segunda Edición, dic. 1994. W.W. Norton & Company, Inc. Barcelona: Editorial Labor.

SAVIJOKI, Jukka. **Anton Diabelli's Guitar Works: A Thematic Catalogue.** Editions Orphée, Inc. Columbus, 2004.

SOR, Fernando. **Méthode pour la Guitare.** Publicação do autor. Paris, 1830.

STEINITZER, Max. **Beethoven.** Leipzig, 1927.

STENSTADVOLD, Erik. **An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860**. New York: Pendragon Press, 2010.

TOVEY, Donald, **The Forms of Music**. Oxford, New York, Oxford University Press, 1944.

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

WEBER, William. **La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

WEBSTER, James. Sonata Form. In: _____. **Grove Music Online/Oxford Music**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>> Acesso em: 10 nov. 2011.

WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis**. Scarecrow Press, Inc., 1994.

YATES, Stanley. The Guitar Sonatas of Fernando Sor: Style and Form. In: _____. **Sor Studies**, ed. Luis Gasser. 2 vols. 54 p. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense, 2003.

PARTITURAS em fac-símile

CALL, Leonhard Von. **Trois Sonates opus 22**. Disponível em: <<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/pdf/Boije%20615.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2011

DIABELLI, Antonin. **Sonatas opus 29**. [Sem nome].

GIULIANI, Mauro. **Sonate opus 15**. Disponível em: <<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/pdf/Boije%20154.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2011.

MATIEGKA, Wenzeslaus T. **Grande Sonate pour la guitare, N° I**. Ancona: Bèrben, 1995.
Sonate progressive pour la guitare seule, Ouvre 17. Ancona: Bèrben, 1995.

Sonate opus 16. Disponível em:

<<http://www.justclassicalguitar.com/vpmusicmedia/paypal/abesonate16.htm>> Acesso: 11 nov. 2011.

Sonate pour la guitare, Ouvre 23. Ancona: Bèrben, 1995.

Six Sonates progressives pour Guitare, Ouvre 31. Ancona: Bèrben, 1995.

Grande Sonate pour la guittare, N° II. Disponível em:

<<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/pdf/Boije%20350.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2011.

MOLITOR, Simon. **Grosse Sonate für die Guitare, Opus 7.** Ancona: Bèrben, 1995.

Sonate pour la Guitare seule, Ouvre 11. Ancona: Bèrben, 1995.

Sonate pour la Guitare seule, Ouvre 12. Ancona: Bèrben, 1995.

Sonate pour la Guitare seule, Ouvre 15. Ancona: Bèrben, 1995.

GLOSSÁRIO

4+4.....Frase construída por dois grupos de quatro compassos.

I 6|4.....Acorde de tônica em segunda inversão.

D/D.....Acorde de dominante da dominante

D/D/D.....Acorde de dominante da dominante da dominante (em Dó M: Lá M)

D°/D.....Acorde diminuto de dominante da dominante

PC.....Ponto culminante

Tr.....Transição