

A SONATA PARA VIOLÃO EM VIENA NA ÉPOCA DE BEETHOVEN A OBRA DE SIMON MOLITOR

Marcos Pablo Dalmacio

UDESC

Mestrado em Música

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: Nesta comunicação trataremos de alguns dos primeiros exemplos de sonata para violão solo publicadas em Viena, centrando-nos na figura do compositor Simon Molitor. Suas sonatas foram publicadas em Viena, o centro mais importante para a produção de música instrumental na época de Haydn, Mozart e Beethoven. Comentaremos aspectos da produção de sonatas para violão neste período, discutindo como os compositores e em particular Simon Molitor dedicaram seus esforços ao violão para tentar constituir um repertório importante para o instrumento baseado na composição de obras extensas com os princípios da forma sonata. Por uma parte, o impulso para a criação de novas técnicas e novos estilos de escrita deveu-se à constatação de que o violão de seis cordas simples, separado daquele com cinco ordens duplas usado anteriormente, se estabelece entre a última década do século XVIII e a primeira do século XIX, e como instrumento com novas possibilidades, precisava de um repertório também novo. Ao mesmo tempo, a escolha de um gênero como a sonata deu-se em um momento em que se constatava o declínio do mesmo no mercado editorial, que agora pugnava pela publicação de peças breves e fáceis para um consumo massivo. Apresentaremos uma breve análise de alguns aspectos das duas sonatas que foram publicadas durante a vida de Molitor para tentar ilustrar como o compositor trabalhou com consciência na criação deste repertório seguindo os princípios que ele próprio tinha difundido com sua primeira sonata publicada, a opus 7, que data de 1806, que, por sua vez, resulta ser a primeira sonata para violão solo publicada na capital austríaca.

Palavras-Chave: Violão; Sonata; Molitor; Viena.

The guitar sonata in Vienna in Beethoven's epoch

Abstract: In this paper we discuss one of the very first examples of guitar sonatas published in Vienna, focusing in the figure of the composer Simon Molitor. His sonatas were published in Vienna, the most important center for the production of instrumental music in the era of Hadn, Mozart and Beethoven. We will be comment some aspects about the production of sonatas of this period, discussing how the composers and in particular Simon Molitor dedicated their efforts to the guitar attempting to create one important repertoire for the instrument through of extended works with sonata's principles. On one hand, the impulse for the creation of new technical development and new styles of writing owed to the fact that the six simple string course guitar, separated of that with five double course, was established between the last decade of XVIII century and the first of XIX century, and like a new instrument with new possibilities, it need of new repertory. At the same time, the election of one genre like the sonata was in the time when this genre was in decline in the editorial market, because in this moment, the interest were about little and easy pieces thinking for an massive consume. We will be to present some aspects about two sonatas published in the life time of Molitor, attempting to illustrate how the composer worked consciously in the creation of this repertory, following the principles that he had formulated with his first published sonata, the opus 7 of 1806, that at the same time, was the first solo guitar sonata published in the Austrian capital.

Keywords: Guitar; Sonata; Molitor; Vienna.

1. Compositores que escreveram sonatas para violão em Viena

São poucos os nomes dos compositores que escreveram sonatas para violão solo em Viena na época de Beethoven, podemos contar apenas os nomes de Giuliani, Diabelli, Matiegka e Molitor, que totalizam uma produção muito pequena, mas representa um interessante esforço na busca de uma linguagem nova para um instrumento novo, já que devemos lembrar que o estabelecimento do violão de seis cordas simples como substituição do violão com cinco ou seis ordens duplas efetuou-se na última década do século XVIII.

O novo instrumento necessitava de intérpretes capazes de desvendar seus segredos e, por conseguinte seus progressos técnicos se dariam, sobretudo pelos virtuosos que abriam e demonstravam as novas possibilidades. Mas os gostos musicais da sociedade transformavam-se e a produção de sonatas já não era uma atividade rentável. A sonata como gênero sofre, no início do século XIX, um decaimento de interesse por parte dos compositores, o que pode ser atribuído às mudanças gerais no gosto e, em parte, à sensação da nova geração de compositores de que esta forma tradicional tinha alcançado seu apogeu com os compositores já reverenciados como clássicos, tais como Mozart, Haydn e Beethoven (DOWNS, 1992). De fato, os compositores que continuaram escrevendo sonatas para piano no primeiro quarto do século XIX foram Beethoven e Schubert. Clementi, que escreveu 63 sonatas para piano, produziu a grande maioria delas antes de 1800. Em 1802, ele publicou três importantes sonatas, e mais uma em 1804, sendo que dali até sua morte em 1832 ele escreveu apenas mais quatro obras com esse nome. Dussek escreveu 27 sonatas para piano, sete delas entre 1800 e 1801, apenas duas entre 1806 e 1807 e mais três entre 1811 e 1812. (DOWNS, 1992). A geração de pianistas e compositores posterior a Mozart, Clementi, Dussek e Beethoven traduz o novo gosto do público e as exigências do mercado editorial: aumenta significativamente a publicação de peças breves, variações e danças, por outro lado diminuindo notavelmente a produção de sonatas. Assim, Johann Nepomuk Hummel, John Field, Friedrich Kalkbrenner e Carl Maria von Weber publicam respectivamente apenas 6, 4, 13 e 4 sonatas para piano, o que contrasta grandemente com a produção de Clementi (63), Dussek (27), Kozeluch (36), Haydn (51), Mozart (18) e Beethoven (32) (DOWNS, 1992). Por sua vez, os concertos públicos da época raramente incluíam sonatas em seus programas: por exemplo, entre 1800 e 1816, apenas meia dúzia de sonatas (para solo ou duo) de Beethoven foi apresentada em concertos públicos (NEWMAN, 1983).

Dentro desse contexto, é natural que a produção de sonatas para violão tenha sido muito pequena neste início do século XIX. Ora, o violão com seis cordas simples (separado definitivamente do instrumento de cinco ordens duplas) se estabeleceu no mesmo momento

em que o interesse pela publicação de sonatas decaiu. Este fato é o que nos inspira pensar, como foi mencionado anteriormente, que o novo instrumento responde a um novo tipo de repertório. Além disso, embora o violão tenha sido estimado pela burguesia e aristocracia, a dificuldade inerente do instrumento restringiu o número de diletantes a dominar os rudimentos necessários para realizar o acompanhamento de canções ou peças instrumentais fáceis. Por fim, para conseguir ter uma ampla difusão das obras para violão, os compositores optaram por publicar peças do gosto corrente, tais como minuetos, valsas, contradanças e variações sobre árias de óperas famosas do momento.

Praticamente todos os exemplos significativos de sonatas para violão publicadas em Viena apareceram em um lapso de tempo muito curto: os seis anos entre 1806 e 1811 (YATES, 2003). Os compositores que publicaram obras para violão com o título de Sonata neste período são: Leonhard von Call (1779-1815), Simon Molitor (1766-1848), Wenzeslaus Matiegka (1773-1830), Anton Diabelli (1781-1856) e Mauro Giuliani (1781-1829). Uma aparente exceção, as *Seis Sonatas Progressivas*, Opus 31, de Matiegka, obra publicada em 1817 pelo próprio compositor, provavelmente foi composta nos primeiros anos do século XIX (AGOSTINELLI, 1995).

2. Simon Molitor, um nome esquecido

Simon Molitor ainda é um nome escuro no mundo do violão, 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 e principalmente de suas obras. Na página 162 do sexto volume da monumental *Biographie universelle des musiciens* escrita no século XIX por Fétis encontramos várias entradas correspondentes à 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 violão.

MOLITOR (SÉBASTIEN), 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, Mechetti. — 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 *Parfait*

Figura 1. Verbete Molitor (Sebastien) na enciclopédia de Fétis do século XIX.

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 importantes ou com ampla difusão sobre o tema. Newman (1983), em seu exaustivo estudo sobre a ideia da sonata como forma 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, Molitor 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 errônea, 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, carentes de desenvolvimento formal), são sonatas para violino com acompanhamento de violão, as restantes para violão solo. No transcurso do longo prefácio à sonata Opus 7 (1807) que discorre sobre história, a ‘Grande Sonata para Violão Solo, composta como um exemplo de um melhor tratamento de este instrumento’, 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. Isto é todo o que Newman comenta acerca de Molitor.

Savijoki (2004), em seu livro sobre a obra completa para e com violão de Anton Diabelli, cita a Molitor como uma fonte que menciona ao outro compositor, e se trata do método que Molitor publicara em 1812, onde agora fala de Matiegka e Diabelli como sendo os primeiros a 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.

3. As duas sonatas publicadas em Viena

Segundo vimos na enciclopédia de Fétis, o século XIX conheceu apenas duas sonatas para violão solo 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. E são principalmente estas as que realizam um aporte mais importante que suas predecessoras na história da sonata para violão solo.

A mais conhecida das sonatas de Molitor é a primeira, publicada como *Grosse Sonate*, Opus 7 por Artaria em Viena, no ano 1806, o que significa também que foi a primeira sonata para violão 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 a famosa sonata opus 15 de Giuliani. A primeira sonata de Molitor é a única que leva o título de *Grosse Sonate*, já amplamente concebida em termos sinfônicos: quatro movimentos com uma introdução lenta.



Figura 2. Frontispício da primeira edição da Grosse Sonate Opus 7 de Simon Molitor.

Esta é sua única sonata em modo menor, precisamente em Lá menor, e sua estrutura 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)

Além de ser a primeira sonata para violão solo publicada em Viena, é o único exemplo de toda a produção neste gênero que contém uma introdução lenta antes do allegro de sonata:



Figura 3. Primeiros compassos do Adagio de introdução da sonata opus 7.

O primeiro movimento contém um desenvolvimento bastante extenso, pois ocupa 40 compassos enquanto que a exposição levava 60, e chega à afastada tonalidade de Sol menor antes de iniciar a transição para a recapitulação, que o faz diretamente pelo segundo grupo temático, esta vez em Lá maior. Elementos que já bastam para fazer-nos perceber que o autor não está simplesmente cumprindo com uma fórmula, mas que é consciente de que está elaborando um exemplo que pretende seja imitado.

A sonata opus 11 foi publicada por Weigl em Viena em 1807, está escrita na tonalidade de Dó maior e possui a seguinte estrutura em três movimentos:

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 4. 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 5. Motivo inicial em Mi bemol maior (compassos 15 a 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 6. Motivo inicial conduzindo à semicadência na harmonia de dominante da dominante.

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 7. Final da exposição e começo do desenvolvimento.

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 logo 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 8. Final do desenvolvimento e começo da recapitulação.

Como podemos apreciar, escutamos o motivo inicial no compasso 81, quando começa a partir da nota Mi, a terça do acorde, tendo omitido sua primeira aparição a partir da tônica; por isto, para satisfazer o sentido de simetria, no final escutamos esse motivo faltante para rematar o movimento:



Figura 9. Compassos finais do primeiro movimento.

O segundo movimento é um extenso Andante bem desenvolvido, mas não apresenta maiores novidades. O final leva o nome de *Scherzando capriccioso*, e consiste em uma forma tripartita, ABA, notável pela lógica de sua construção motívica, onde novamente o compositor utiliza o procedimento de criar um motivo muito breve que seja facilmente identificável quando permeia outros temas:



Figura 10. Começo do último movimento da sonata opus 11.

As duas sonatas que, como mencionamos anteriormente, não foram publicadas na época, os opus 12 e 15 e que datam de aproximadamente 1808, serão abordadas em um próximo estudo porque trazem elementos inovadores para a estrutura da sonata.

Conclusões

Uma análise musical básica das sonatas de Simon Molitor nos permite vislumbrar que o compositor estava trabalhando conscientemente em um repertório que permitisse mostrar novas técnicas para um instrumento de recente surgimento, buscando a emancipação da função de mero acompanhador de canções e tentando demonstrar que o violão podia ser capaz de manter um discurso extenso com uma estrutura de certa complexidade como é o gênero sonata. Apreciamos este desejo na própria expressão do compositor na publicação da primeira sonata para violão solo em Viena em 1806, que tenta mostrar um caminho pelo qual o instrumento pode ganhar destaque, o que se confirma pouco mais tarde quando outros compositores escrevem e publicam suas sonatas para violão na capital austríaca. Notamos também o valor deste esforço quando estudamos o contexto sócio musical do período, ao perceber que a produção de sonatas para piano, o instrumento mais popular da época (junto com o violão) sofre um claro declínio em detrimento de publicações de caráter mais leve, tais como danças, variações e fantasias sobre temas de óperas em voga, que garantiam um maior êxito nas vendas. O aprofundamento analítico nestas e nas outras sonatas para violão do período pode revelar como estas produções se encontram imbricadas no estilo clássico juntamente com as grandes obras pianísticas compostas no mesmo período.

Referências

- AGOSTINELLI, Massimo; PODERA, Giovanni. *Simon Molitor: Opere Scelte*. Notas introdutórias. Ancona, Itália: Bèrben edizioni musicali, 1995.
- 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.
- 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*. 2ª 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.

- GRIFFITHS, Paul. Sonata. In: _____. Grove Music Online/Oxford Music. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191> Acesso em: 10 nov. 2011.
- THOMAS, Heck. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus : Editions Orphée, 1995.
- HERRERA, Francisco. *Enciclopedia de la guitarra*. Editada por Mariel Weber; Vincenzo Pucci. 2001. 1 CD- ROM.
- KERMAN, Joseph. Musicologia, 1985. 1ª edição brasileira, jun. 1987. São Paulo: Fontes editora Ltda.
- KERMAN, Joseph; TYSON, Alan. *The New Grove Beethoven in New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido: Macmillan, 1981 e 1983.
- NEWMAN, William. *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition, 1983. W.W. Norton & Company. New York.
- 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.
- STENSTADVOLD, Erik. *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*. New York: Pendragon Press, 2010.
- TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music: from the renaissance to the classical era*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2002.
- 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.
- 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

- MOLITOR, Simon. *Grosse Sonate für die Gitarre, Opus 7*. Ancona: Bèrben, 1995.
Sonate pour la Gitarre seule, Ouvre 11. Ancona: Bèrben, 1995.
Sonate pour la Gitarre seule, Ouvre 12. Ancona: Bèrben, 1995.
Sonate pour la Gitarre seule, Ouvre 15. Ancona: Bèrben, 1995.