

# A Sonata para guitarra em Viena na época de Beethoven

Marcos Pablo Dalmacio<sup>1</sup>

**Resumo:** O seguinte artigo apresenta uma série de considerações acerca da produção de sonatas para guitarra no período clássico em Viena, tentando contextualizá-las de acordo com aspecto sociocultural da época ao invés de estudá-las como um corpus separado de obras. Consideramos a criação de um repertório específico para a guitarra de seis cordas simples que se estabelece como um novo instrumento entre os postreiros anos do século XVIII e nos primeiros do século XIX, com o gênero sonata oferecendo um suporte da seriedade das intenções, tentando separar a guitarra de seu anterior papel como mera acompanhante.

**Palavras-chave:** Sonata – Guitarra – Violão – Viena

**Abstract:** This paper, bring a few considerations about of the guitar's sonatas in the Vienna's classic era, attempting their contextualization with the socio cultural aspect of the epoch. We considered the creation of a specific repertory for the six strings guitar, established like a new instrument in the very late c. XVIII and the very beginning of the c. XIX, with the sonata genre offering a support for serious intentions, like an attempt of separate the guitar of its previous function like accompanying.

**Keywords:** Sonata – Guitar – Viena

---

<sup>1</sup> Mestre em Música, sub-área Musicologia. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Contato: [marcospablodalmacio@gmail.com](mailto:marcospablodalmacio@gmail.com)

## 1. Novo instrumento, novo repertório.

Não obstante a longa história da guitarra<sup>2</sup>, que pode ser rastreada com esse nome e como antecessor direto do instrumento moderno, pelo menos até o século XVI, esta foi sofrendo numerosas transformações até chegar ao formato que foi tomado como padrão a partir dos modelos que o construtor espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892) criou na década de 1850. Porém, uma modificação, entre as mais importantes, pode ser datada entre os últimos anos do século XVIII e os primeiros do século XIX, quando passa a primeiro plano o instrumento com 6 ordens simples, separando-se definitivamente daquele de cinco ordens duplas empregado ao longo do século XVIII (cuja utilização se manteve na França alguns anos mais que nos outros países da Europa, como pode-se comprovar através das publicações de métodos para guitarra).<sup>3</sup>

A importância radica no fato de que estas transformações conformaram um instrumento com novas possibilidades técnicas, que despertou o interesse de numerosos intérpretes e compositores para desenvolvê-las, dando passo assim, à criação de um novo repertório, específico para o instrumento. Um dos nomes mais famosos associados com a guitarra é o de Fernando Sor (1778-1839), que, além de escrever numerosas obras para o instrumento publicou um método (Paris, 1830) onde expôs teoricamente seu pensamento respeito à técnica e a música para guitarra. Na sua tradução para o português do método de Sor, Guilherme Camargo explica que:

[...] a análise do “Método” nos levará à conclusão de que Sor definiu-se como personagem fundamental para a estruturação de uma nova linguagem, associada imediatamente ao novo instrumento do século XIX. Para isso o autor demonstra-se profundamente apegado ao passado relacionado à técnica de execução dos instrumentos de cordas duplas, mas também pioneiro e profundo inovador na concepção do instrumento como solista de alto nível, para o qual o estilo de composição passou a se igualar ao dos compositores não guitarristas do período.<sup>4</sup>

Da função de acompanhante que a guitarra tinha no século XVIII, o interesse centra-se na exploração como instrumento solista no século XIX, e para isto, a sonata podia proporcionar o veículo adequado da nova expressão instrumental da era clássica. Como afirma Rosen, o estilo sonata representou o triunfo da música instrumental pura sobre a música vocal.<sup>5</sup> Note-se que aqui, o autor se refere ao *estilo sonata*, denotando com isto um panorama mais amplo que o restrito apenas aos

<sup>2</sup> O termo “guitarra” será empregado com preferência ao termo “violão” dado que é comum, na língua portuguesa empregada no Brasil, se referir ao instrumento do século XIX como “guitarra romântica” ao invés de “violão romântico”, com o qual, a palavra é utilizada para designar o instrumento ao qual fazemos referência ao longo de todo o artigo. Da mesma forma, será empregado o termo “guitarristas” em lugar de “violonistas”. Um precedente desta utilização pode ser encontrado em 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*. 2005. 188p. Dissertação de mestrado. Universidade do estado de São Paulo, 2005. p. 1.

<sup>3</sup> TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music: from the renaissance to the classical era*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.

<sup>4</sup> 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*. 2005. 188p. Dissertação de mestrado. Universidade do estado de São Paulo, 2005. p. 13.

<sup>5</sup> ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Segunda Edición, dic. 1994. W.W. Norton & Company, Inc. Barcelona: Editorial Labor.

problemas formais da sonata. Aproveitar as possibilidades polifônicas da guitarra e fazer com que pudesse sustentar uma estrutura extensa, como a sonata, foi um desafio de cuja resolução dependia a demonstração das capacidades do novo instrumento. Como veremos mais adiante, os compositores que cultivaram a guitarra em Viena, principalmente Franz Simon Molitor (1766-1848), Wenzeslaus Matiegka (1773-1830), Anton Diabelli (1781-1858) e Mauro Giuliani (1781-1829), tiveram especial interesse neste aspecto. O problema jaz no fato de que o interesse do público pelo gênero sonata estava decaindo justamente na época na qual a guitarra emerge como novo instrumento; os gostos musicais da sociedade transformavam-se e a produção de sonatas já não era uma atividade rentável. Por isto, 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 W. A. Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809) e L. van Beethoven (1770-1827).<sup>6</sup>

De fato, os compositores que continuaram escrevendo sonatas para piano no primeiro quarto do século XIX foram Beethoven e Franz Schubert (1797-1828); e isto é interessante, porque ambos atuaram em círculos sociais opostos (Beethoven na aristocracia e Schubert na classe média), mas enquanto o primeiro era subsidiado por vários nobres, não precisando da venda da sua música para subsistir, o segundo parece não ter tido interesse em obter nenhum trabalho formal, preferindo se dedicar livremente à composição, sem ceder, tampouco, aos gostos imperantes no seu entorno, mas que para a publicação de algumas coleções de danças e marchas para piano a quatro mãos. 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 desta. 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, 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 (1778-1837), John Field (1782-1837), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) e Carl Maria von Weber (1786-1826) publicam respectivamente apenas 6, 4, 13 e 4 sonatas para piano, o que contrasta grandemente com a produção de Clementi (63), Dussek (27), Leopold Kozeluch (36), Haydn (51), Mozart (18) e Beethoven (32).<sup>7</sup>

Dentro deste contexto pode-se entender o escasso número de sonatas para guitarra solo compostas em Viena na época de Beethoven; 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.<sup>8</sup> Os compositores que publicaram obras para guitarra com o título de Sonata neste período são: Leonhard von Call (1779-1815), Molitor, Matiegka, Diabelli e Giuliani.

<sup>6</sup> DOWNS, Philip. *Classical Music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. W.W. Norton & Company. First Edition. 1992.

<sup>7</sup> DOWNS, Philip. *Classical Music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. W.W. Norton & Company. First Edition. 1992.

<sup>8</sup> YATES, Stanley. The Guitar Sonatas of Fernando Sor: Style and Form. In: GASSER, Luis. *Sor Studies*. ed. 2 vols. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense, 2003. 54 p.

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.<sup>9</sup>

Podemos deduzir a partir destes dados que, questões tais como gosto musical ou mercado editorial, efetivamente influenciaram em grande medida o curso da produção de sonatas, vendo-se a guitarra, logicamente, afetada por esta situação; mas, isto se encontra estreitamente relacionado a fatos históricos que certamente mudaram a forma de vida de Europa, e especificamente de Viena; as guerras napoleônicas e, depois da derrota de Napoleão, o Congresso de Viena (1815), modificaram costumes, modas e arte no período conhecido como Biedermeier, caracterizado pela expressão simples e direta, como reflexo das aspirações da classe média.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup>

Como se relaciona tudo isto com a guitarra em Viena? Vejamos novamente os compositores que publicaram sonatas em dita cidade e sua produção no gênero: Leonhard von Call (3 sonatas), Simon Molitor (4), Wenzeslaus Matiegka (12), Anton Diabelli (3) e Mauro Giuliani (4).

Deste total de 25 sonatas, escritas por 5 compositores, 6 não são tais; as 3 sonatas *opus 22* de von Call não possuem movimentos com essa forma, assim como tampouco as 3 do *opus 96* de Giuliani, que foram publicadas em 1818. Não contabilizamos aqui a sonata *opus 150* deste autor, porque foi escrita na Itália, depois de ter abandonado Viena em 1819. Restam, portanto, apenas 19 sonatas, sendo Matiegka quem escreveu mais da metade delas. Dos autores citados, só Giuliani teve atividade conhecida como concertista. Diabelli atuou como professor de piano e guitarra, e estabeleceu sua própria firma editorial; Matiegka atuou como professor e mais tarde teve cargos musicais em igrejas da cidade dedicando-se então à composição de música sacra; Molitor dedicou-se intensamente à composição de música para guitarra solo e de conjuntos de câmara entre 1806 e 1812, culminando sua tarefa esse ano, com a publicação de um método para o instrumento. Posteriormente dedicou-se à pesquisa musicológica.

## 2. Giuliani

A ductilidade de Giuliani, graças a seus dotes de virtuose, permitiu-lhe se apresentar como solista em um dos primeiros, se não o primeiro, concertos para guitarra e orquestra da história (Viena, 1808), participar como violoncelista da estreia da sétima sinfonia de Beethoven (Viena, 1813) e atuar em uma série de *soirées* de música de câmara junto a importantes músicos da época, como os violinistas Mayseder e Spohr, e os pianistas Moscheles e Hummel (Viena, 1814-1815) entre outras atividades.<sup>12</sup> Por isto não surpreende que tenha escrito apenas uma sonata, a famosa *opus 15*, publicada o mesmo ano em que interpretou seu concerto *opus 30*. Com ela, Giuliani demonstra que é capaz de compreender

<sup>9</sup> AGOSTINELLI, Massimo; PODERA, Giovanni. *Wenzeslaus Thomas Matiegka: Sei Sonate Opus 31*. Notas introdutórias. Ancona, Itália: Bèrben edizioni musicali, 1995.

<sup>10</sup> ERICKSON, Raymond. *Schubert's Vienna*. New Haven: Yale University Press, 1997.

<sup>11</sup> NEWMAN, William. *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition, 1983. W.W. Norton & Company. New York.

<sup>12</sup> HECK, Thomas. Mauro Giuliani. Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto. *Il Fronimo*, Milano, n. 37, p. 48-52, oct/dez.1981.

e assimilar as técnicas de composição herdadas dos clássicos mestres vienenses Haydn e Mozart, prescindindo do estilo italiano que emprega, por exemplo, no mencionado concerto para guitarra. Esse ecletismo e sua condição de virtuoso lhe permitiram ocupar uma posição de destaque no meio musical vienense.

Uma demonstração do status alcançado por Giuliani apenas dois anos depois de sua chegada a Viena apareceu impresso em um artigo no dia 31 de maio de 1808 no *Vaterländische Blätter*, acerca do estado atual da música na cidade; respeito à guitarra, e na categoria de profissionais, se lê:

Herr Mauro Giuliani tem levado este instrumento a um vértice que, antes dele, ninguém havia pensado que fosse possível atingir. Somente com ele é possível olvidar que a guitarra, acorde à sua natureza, é destinada a acompanhar uma voz, o qualquer instrumento, e que perde seu caráter essencial quando se arrisca a solar, sonatas ou concertos.<sup>13</sup>

Neste mesmo artigo se mencionam outros “eminentes maestros” da guitarra, como Alois Wolf e Matteo Bevilacqua, e conclui dizendo que não se conhecem diletantes dignos de nota. Um suplemento a esta primeira lista, foi publicado pouco depois, onde se menciona a Leonhard von Call, como um músico que tocava seu instrumento com grande habilidade. Mas não há nenhuma menção de Molitor, Matiegka ou Diabelli, o que não deixa de ser curioso, sendo que o primeiro já havia publicado suas sonatas para violino e guitarra *opus 3* e *5*, e suas sonatas para guitarra solo *opus 7* e *11*, enquanto que Diabelli tinha composto e publicado suas três sonatas *opus 29*.

Podemos deduzir disto que a habilidade como instrumentista era a chave que abria as portas não só para as salas de concerto, mas, sobretudo, para as *soirées* privadas nas casas da nobreza, como um meio de se tornar conhecido e gozar de certo prestígio. Esse era o caso de von Call por exemplo, de quem se sabe que desfrutou de grande renome nos salões aristocráticos com suas obras; contudo, através destas não podemos descobrir um virtuosismo brilhante, sendo a maioria delas música de câmara com guitarra no popular gênero da serenata, onde o instrumento limita-se a providenciar a textura harmônica de acompanhamento.

O que se pode compreender através das palavras do artigo é que as loas que recebia Giuliani eram *apesar* de dedicar seu talento à guitarra. O mês anterior a esse escrito, Giuliani tinha realizado a primeira audição de seu concerto *opus 30* com acompanhamento de orquestra completa, e uma crítica aparecida no *Allgemeine musikalische Zeitung*, em abril de 1808, ponderava suas qualidades de instrumentista e compositor, salientando que a audiência tinha se mostrado tão entusiasmada como raras vezes havia acontecido, inclusive com os grandes maestros. Mas depois, referindo-se à guitarra, aparecem as reservas. O interesse do fragmento convida a transcrevê-lo:

Eu, por minha vez, não podia evitar pensar, enquanto escutava, no que a Música poderia ter ganhado se seu talento, essa incrível diligência e perseverança na conquista das maiores dificuldades, tivesse sido aplicado a um instrumento mais gratificante inclusive para mesmo músico. Não tem cada instrumento seus próprios limites decretados por natureza? E si estes são violados, não deve o resultado ser algo

<sup>13</sup> HECK, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée, 1995. p. 40 (tradução minha).

estranhamente artificial, ou incluso deformado? Nós devemos colocar a guitarra em seu lugar (deixá-la atuar como acompanhadora) e seremos assim sempre felizes de ouvi-la. Mas como um instrumento solista, só pode ser justificado e apreciado pela “moda”. Contudo, deve resultar óbvio que de forma alguma pretendo diminuir o verdadeiro valor de Giuliani como compositor e virtuoso.<sup>14</sup>

O crítico reprimia à audiência pelo entusiasmo manifestado, porque desde seu ponto de vista, e de acordo com a tradição, a função da guitarra era a de mera acompanhante, imprópria por tanto, para atuar junto a uma orquestra. Não só isso, vimos, na primeira crítica citada, aparecida no mês posterior, que tampouco concebiam os críticos que a guitarra fosse apta para interpretar sonatas. Que diriam então de uma guitarra executando a *Sinfonia do Novo Mundo* de Dvorak ou *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky como ao final do século XX realizou Kazuhito Yamashita? Se se pensa que uma nova técnica foi precisa para a guitarra de ordens simples, diferente daquela necessária para um instrumento de ordens duplas, e que já em 1808 temos um concerto da complexidade do *opus 30* de Giuliani, e pouco depois muitas das mais complexas obras de Sor, pode se ter uma ideia da rapidez do desenvolvimento técnico do instrumento, cujos saltos sempre são dados da mão dos grandes virtuosos. A guitarra pode ter sido uma moda, como o crítico sinalava, mas foi uma moda muito frutífera e consciente, apoiada por composições, métodos e tratados que visavam desenvolver as possibilidades do novo instrumento.

A sonata *opus 15* de Mauro Giuliani é, junto com as de Sor um dos exemplos mais apreciados do gênero na literatura guitarrística. Nela o compositor mostra-se ciente da construção clássica da sonata segundo os moldes vienenses, e diversos detalhes da composição tendem a demonstrar que o autor levou a sério sua tarefa. Tendo chegado a Viena em 1806, esta obra aparece publicada em 1808, e pode ter servido como contraparte a seu concerto *opus 30* estreado por ele esse mesmo ano; se com o concerto Giuliani mostrava suas dotes como virtuoso com uma composição na veia italiana, com a sonata mostrava sua capacidade como compositor capaz de assimilar o estilo vienense ao ponto de poder oferecer sutilezas tais como um discurso musical com elementos retóricos, e uma obra de elegante unidade formal com a utilização de elementos cíclicos.

A obra leva o subtítulo ‘*brilliant*’, o que denota uma composição de concerto, para profissionais, e consta de três movimentos: I- *Allegro spirito*, II- *Adagio con grand espressione*, III- *Finale: allegro vivace – grazioso – allegro vivace*.

Em edições posteriores da obra, de ampla circulação no século XX, se encontram várias diferenças. O segundo movimento é marcado apenas *Andante con espressione*, quando o andamento original denota *Adagio*, e não só para ser tocado *con espressione*, senão *con grand espressione*. Esta diferença pode parecer banal, mas é este tipo de expressão que encontramos comumente em Beethoven, o 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 com 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*. Contudo, a diferença maior encontra-se no *finale*. Em muitas edições, simplesmente falta toda a seção central do rondó, aquela marcada como *Grazioso*. Aqui, Giuliani muda o tempo, o caráter e o compasso, que de 3/8 passa a 2/4. É uma seção

<sup>14</sup> HECK, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée, 1995. p. 40 (tradução minha).

“autônoma”, já que está estruturada em forma tripartita (ABA) com uma pequena *coda*. Esta característica a encontramos, por exemplo, nos rondós do terceiro, quarto e quinto concertos para violino de Mozart. Mas aqui não se trata somente de uma seção contrastante, o *Grazioso* do rondo de Giuliani contém elementos relacionados aos movimentos anteriores.

Começa com um tema semelhante a uma *arietta* de ópera<sup>15</sup>:



Logo, um segundo tema, na dominante:



Este nos relembra o segundo tema do *Adagio con gran espressione*.



Depois da volta do tema da ‘arietta’, Giuliani escreve uma *coda*:



Que já tem dois antecedentes: primeiramente no motivo inicial do *Allegro spirito*:



E na *coda* do segundo movimento:



Estas citações distam muito de serem casuais, estando situadas em lugares estratégicos para a compreensão da estrutura. Chama a atenção, a sutileza das mesmas, evitando a obviedade de uma citação literal. Por isto é incompreensível a falta de toda esta seção em edições que permearam

<sup>15</sup> Todas as figuras a seguir são extraídas do fac-símile da sonata opus 15 de Giuliani, da edição vienense de 1812 impressa por Steiner.

praticamente todo o século XX, mais ainda se considerarmos que também foram feitas outras modificações desnecessárias, como por exemplo, e por ilustrar só uma delas, o deslocamento dos compassos prévios ao *Grazioso* para a *coda* do rondó:



Edição vienense de 1812

Edição checa de 1986<sup>16</sup>

Poderiam ser citados mais exemplos de diversas edições de vários países que tem se tomado essa liberdade para modificar a partitura, prejudicando com isso a estrutura total da obra, que, como vimos, se utiliza justamente dessa seção tantas vezes omitida para completar o pensamento cíclico que une todos os movimentos.

### 3. Mercado editorial

Neste ponto, é necessário fazer algumas considerações acerca do mercado editorial, pois ajudará a entender os detalhes das publicações concernentes ao mundo da guitarra. Segundo Paul Cox<sup>17</sup>, 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 contribuiu para criar uma verdadeira moda pela guitarra, talvez ainda maior que a suscitada em Viena, e a crescente procura por aulas do instrumento facilitou a publicação e circulação de métodos para auxiliar no estudo.

Erik Stenstadvold<sup>18</sup> cita ao 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 hajam sido publicados tantos métodos como para a guitarra; Stenstadvold nos 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,

<sup>16</sup> Revisada por Milan Rejchrt.

<sup>17</sup> COX, Paul. Considerazioni sui primi metodi per chitarra. *Il Fronimo*, Milano, n. 34, p. 5-15, jan/mar. 1981.

<sup>18</sup> STENSTADVOLD, Erik. *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*. New York: Pendragon Press, 2010.



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 aprecio que havia na época pela guitarra, porque esta abundante produção reflete uma necessidade do mercado, pessoas desejosas de aprender a tocar a guitarra, contratam professores ou compram métodos e logo são induzidos a comprar as peças que são produzidas para os amadores e diletantes pelos mesmos professores ou concertistas de fama.

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 [...].<sup>19</sup>

Dentro deste panorama não é difícil compreender o porquê do escasso número de sonatas para guitarra e, somado ao fato de que o gosto geral do público marcava uma nova direção, como foi

---

<sup>19</sup> SOR *apud* 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*. 2005. 188p. Dissertação de mestrado. Universidade do estado de São Paulo, 2005, p. 118-119.

possível apreciar através do decrescente número de sonatas para piano compostas nessa época, teremos uma visão bastante completa do assunto.

#### 4. Diabelli

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. Anton Diabelli, além de compositor e professor de piano e guitarra em Viena, teve crescente fama como editor de música; trabalhou em uma companhia editorial antes de montar 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 Vienas’ (os círculos sociais representados por Beethoven e Schubert) e o nexos entre a guitarra e outros círculos musicais.

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* 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 de 1801 a 1805 e na casa Artaria & Co entre 1805 e 1816.<sup>20</sup> 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*. 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 1821 enquanto ainda era sócio de Cappi. Beethoven escreveu sua maior obra para piano, as *33 variações opus 120* baseado nessa valsa e foram publicadas no primeiro volume de *Vaterländischer Musikverein*. O segundo volume incluiu as restantes variações escritas pelos outros compositores.

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; 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.<sup>21</sup> 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. Segundo Savijoki, a primeira obra de Giuliani publicada por *Cappi und Diabelli* foi *Introduction et Variations sur Le Thème favori, Das ist alles eins, opus 99*.

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

<sup>20</sup> SAVIJOKI, Jukka. *Anton Diabelli's Guitar Works: A Thematic Catalogue*. Editions Orphée, Inc. Columbus, 2004.

<sup>21</sup> MATTINGLY, Stephen. *Franz Schubert's chamber music with guitar: A study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*. Tese de doutorado. Florida, 2007, 141p. Disponível em: <<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04052007-054453/>> Acesso em: 1 oct. 2011.

serenata, para duos ou trios com guitarra, e a canção, além de um enorme número de arranjos de danças para diversas combinações instrumentais com acompanhamento de guitarra.

As três sonatas *opus 29* de Diabelli datam de 1807 e se contam entre suas maiores obras para solo de guitarra. Estas mostram um cuidadoso acabado formal e uma escrita que explora habilmente as possibilidades polifônicas da guitarra. Notam-se vários rasgos beethovenianos, sobre todo nos *minuettos*, em tempo *allegro*, com *sforzandi* nos tempos fracos e mudanças súbitas da dinâmica.

#### 1- Sonata em Dó maior, *opus 29 n° 1*

Estruturada em quatro movimentos, eles são: I- *Allegro*, II- *Andante cantabile*, III- *Menuett*, IV- *Rondo: allegretto*. É a sonata mais breve do conjunto.

#### 2- Sonata em Lá maior, *opus 29 n° 2*

Também possui quatro movimentos: I- *Allegro risoluto*, II- *Adagio*, III- *Menuett: allegro*, IV- *Rondo: allegretto*. Esta é a sonata mais extensa do grupo, com movimentos plenamente desenvolvidos; o *menuett* finaliza com uma *coda*, enquanto que o *rondo* chama a atenção pela sua extensão, que contém números episódios e várias *cadenzas*.

#### 3- Sonata em Fá maior, *opus 29 n° 3*

A última sonata do grupo está estruturada em três movimentos: I- *Allegro moderato*, II- *Andante sostenuto*, III- *Finale: adagio – presto – adagio – prestissimo*. Notamos aqui que o peso da obra está dirigido ao final, um *rondo* com introdução, a qual reaparece justo antes do final, resultando no movimento mais extenso da sonata e de toda a coleção do *opus 29*. Outra característica interessante é a utilização da tonalidade: Fá maior, que não resulta mui confortável na guitarra, sendo a única sonata de todas as publicadas em Viena a empregar bemóis na clave.<sup>22</sup> O próprio Diabelli escreveu, no ano seguinte (1808), uma marcha fúnebre para guitarra, à morte de Maria Theresa, na tonalidade mui pouco usual de Fá menor.

## 5. Molitor

Simon Molitor escreveu toda sua produção guitarrística entre 1805 e 1812, culminando seu labor com o tratado *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Gitarrespielen* em colaboração com o guitarrista W. Klingensbrunner. O resto da sua produção consiste em quartetos de corda, concertos para violino e para clarinete, *lieder* com acompanhamento de piano, danças para orquestra, e, como mencionado anteriormente, logo se dedicou por completo à pesquisa musicológica. Como se explica essa produção intensa de música para guitarra em poucos anos, sem aparecer nenhuma outra obra para este instrumento nas mais de três décadas que transcorreram até sua morte em 1848? Francesco Gorio aponta uma solução quando explica que a guitarra, nos primeiros anos do século XIX, deve ter parecido a Molitor como um simpático anagrama, uma sorte de quebra-cabeça que devia ser reconstruído com as harmonias e formas da nova música; o músico se deixou conquistar por esse jogo, e, sendo uma pessoa culta e inteligente, em poucos anos chegou à cabeça do problema, dando uma solução ainda mais feliz quanto que tinha sido ele quem o havia começado. Depois desses anos de

<sup>22</sup> 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.

trabalho, o tema do jogo torna-se repetitivo e perde o interesse, sendo que um caráter como o de Molitor, não podia renovar-se se transformando em um inquieto temperamento romântico. Desta maneira, abandona a guitarra, dedicando-se a outras formas de expressão musical.<sup>23</sup> Isto explicaria o fato de que Molitor não tenha escrito peças ao gosto da moda, tais como variações sobre temas de óperas, pot-pourris ou coleções de danças fáceis, dedicando-se, pelo contrário, principalmente à composição de sonatas, para guitarra solista o em música de câmara. Através das quatro sonatas para guitarra solo, pode se comprovar que o autor se propunha efetivamente, problemas diferentes em cada obra. Vejamos as características gerais destas sonatas:

1- Sonata em Lá menor, *opus 7* (1806), *Grosse Sonate*.

Esta resulta ser a primeira sonata para guitarra publicada em Viena, precedendo em um ano a *Sonata Facile opus 16* de Matiegka e as sonatas *opus 29* de Diabelli, e em dois anos à *Sonata Brilliant opus 15* de Mauro Giuliani. A obra consta de quatro movimentos que mantém uma estrutura como a encontrada nas últimas sinfonias de Haydn: primeiro movimento com introdução lenta, um *andante* de forma ternária, um *menuetto* e um *rondo* final. Cabe destacar que esta é a única sonata para guitarra de todo o conjunto de obras vienenses que possui uma introdução lenta.

2- Sonata em Dó maior, *opus 11* (1807).

Consta de três movimentos: I- *Allegro moderato*, II- *Andante*, III- *Scherzando capriccioso*. Este último é de especial interesse porque resulta uma combinação de procedimentos de *scherzo* e de *rondo*, distribuídos propositalmente de forma ambígua, de maneira tal que mantém o interesse até o final da obra.

3- Sonata em Dó maior, *opus 12* (c.1808). Não publicada.

Consta de quatro movimentos assim distribuídos: I- *Marcia: Allegro maestoso*, II- *Scherzando: Allegretto*, III- *Menuetto moderato*, IV- *Rondo*. Esta é uma obra interessante, onde o primeiro movimento é uma marcha com forma de sonata. Todos os movimentos estão em Dó maior, mas o *rondo*, em compasso de 2/4, possui uma extensa seção central de mais de 40 compassos, marcada *Andante sostenuto*, que começa em Lá maior, passando logo por Lá menor e Dó maior, levando ao tema do *rondo*, agora um *allegretto* em compasso de 6/8. Já vimos este dispositivo de uma seção central completamente contrastante na sonata opus 15 de Giuliani, publicada do mesmo ano de 1808.

4- Sonata em Sol maior, *opus 15* (c.1808). Não publicada.

Esta obra consta de três movimentos: I- *Preludio*, II- *Marcia*, III- *Andantino com variazioni*. Sua estrutura resulta original, começando pelo prelúdio, seguido por uma marcha na tonalidade da subdominante, e terminando com um extenso grupo de 6 variações mais uma grande *coda*. O tema e todas as variações, salvo a quarta, estão no compasso de 2/4. A quarta variação, em 3/8, volta a ser marcada como *andantino*, pese a que nenhuma mudança de tempo tinha aparecido previamente, do qual se deduz que o tempo (tendo em conta o compasso e a textura) é agora consideravelmente mais lento, funcionando esta variação como um ponto lírico entre as outras de caráter virtuosístico. A *coda* é marcada *allegro*, e volta ao compasso de 3/8. Antes do final, o tema das variações aparece em *tempo primo* e no compasso original de 2/4 concluindo com mais alguns compassos de *allegro* em 3/8.

<sup>23</sup> GORIO, Francesco. Simon Molitor. *Il Fronimo*, Milano, n. 46, p. 34-44, jan/mar. 1984.

É de lamentar que estas duas últimas sonatas de Molitor tenham permanecido sem publicar na sua época, sendo justamente as que mostram os rasgos mais originais e sutis do compositor. Ainda hoje permanecem estas obras, ausente dos programas de concerto.

## 6. Matiegka

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 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.<sup>24</sup> E, como assinala Gorio<sup>25</sup>, 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, onde menciona a Matiegka e a Diabelli como exemplos de um desenvolvimento de correta escrita guitarrística em Viena. Em 1812, Molitor os menciona novamente, na introdução de seu método, indicando-os como os primeiros em ter adotado a nova escrita para a guitarra, tendo-a desenvolvido e difundido com suas obras e exemplos. Existe ainda outra referência acerca de Matiegka antes da sua morte, acontecida em 1830; se trata de uma biografia escrita por Wilhelm Klingensbrunner em 1826, cujos dados são confiáveis desde que ambos eram amigos, pelo que provavelmente o próprio Matiegka poderia ter ministrado vários dados. Desta forma, sabemos que tinha aprendido canto, violino, piano e violoncelo e que chega a Viena em 1800.<sup>26</sup> Não encontrando emprego como músico em um primeiro momento, entra a trabalhar em um estudo legal. Entre tanto, se dedica a se aperfeiçoar 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, embora seja um fato, que suas obras 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, como o mesmo cargo, na igreja de St. Joseph na Leopoldstadt; com estas atividades 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

<sup>24</sup> MATTINGLY, Stephen. *Franz Schubert's chamber music with guitar: A study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*. Tese de doutorado. Florida, 2007, 141p. Disponível em: <<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04052007-054453/>> Acesso em: 1 oct. 2011.

<sup>25</sup> GORIO, Wenzeslaus Thomas Matiegka. Parte prima: Recherche biografiche. *Il Fronimo*, Milano, n. 52, p. 24-41, jul/set. 1985a.

<sup>26</sup> Matiegka nasceu na região de Boemia em 1773 e estudou jurisprudência na Universidade de Praga.

anos mais tarde, em uma precária condição pecuniária, tendo deixado uma viúva e seis filhos, quatro deles menores.

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. A *Serenata opus 21*, também para a corrente combinação instrumental da época de flauta, viola e guitarra, é outra obra belamente estruturada, com frescas ideias melódicas e uma escritura altamente idiomática para todos os instrumentos. As sonatas para guitarra solo são bastante dissímeis entre si, mas apresentam numerosos rasgos interessantes. São 12 sonatas, cujo detalhe é o seguinte:

- 1- *Sonate Facile opus 16*, em Dó maior (1807).
- 2- *Sonate progressive opus 17*, em Sol maior (1807).
- 3- *Grande Sonate n° 1*, em Ré maior (1808) [sem número de opus].
- 4- *Grande Sonate n° 2*, em Lá maior (1808) [sem número de opus].
- 5- *Grande Sonate n° 3*, em Mi maior (1810).<sup>27</sup>
- 6- Sonata em si menor, *opus 23* (1811).<sup>28</sup>
- 7- 6 Sonatas progressivas, Dó M – Lá m; Sol M – Mi m; Ré M – Si m, *opus 31* (1817 [?]).

Pelas datas de publicação podemos ver que todas estas obras são posteriores a 1806, ano da primeira menção de Matiegka por Molitor. Isto não significa necessariamente que alguma de estas 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.

Todas as sonatas de Matiegka estão estruturadas em 3 movimentos, excetuando a misteriosa Sonata n° 3, da qual se conhece apenas o movimento inicial, como uma das 24 peças da coleção do *opus 20*. A estrutura imperante no conjunto das sonatas é a de três movimentos sendo o segundo um *menuetto*, ou, como no caso das sonatas em Mi menor e em Si menor, um *scherzo*. A *Sonate Facile opus 16*, primeira tentativa do autor no gênero, é uma peça simples, aparentemente com finalidade didática. Dela destaca o *menuetto*, que bem poderia ser de uma sinfonia de Haydn.

A *Sonate Progressive opus 17*, assim como as grandes sonatas sem número de *opus*, apresenta um desenvolvido *andante*, mas, a diferença daquelas, este permanece na tonalidade principal da obra. Resulta interessante que aqui o epíteto ‘progressiva’ parece estar relacionado à forma em que está estruturado o primeiro movimento: o primeiro grupo temático é um *Cantabile*, na tônica e em compasso de 4/4; o segundo grupo temático, na dominante, é denominado *Marcia*; um terceiro grupo, com caráter codal, é marcado *Allegro assai*, no compasso de 6/8. Outra característica notável é o final do rondo, marcado *ppp*.

O modelo de sonata em três movimentos com um *menuetto* central é apresentado por Haydn na sonata para piano em Si menor Hob. XVI-32, que foi adaptada por Matiegka no *opus 23*. Esta

<sup>27</sup> 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. Veja-se a nota 19 na página 11.

<sup>28</sup> 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.

adaptação é digna de estudo por vários motivos: contém diversas variantes respeito ao 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, no que constitui o único movimento de toda a literatura de sonatas para guitarra da era clássica com uma tonalidade com mais de quatro alterações. 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 última sonata do compositor, a *opus 31* n° 6, também em Si menor, apresenta várias semelhanças de estilo com o *opus 23*. Nesta coleção do *opus 31*, o subtítulo ‘progressivas’ refere-se à disposição das tonalidades, sendo as sonatas de número ímpar em modo maior, ascendendo no círculo de quintas (Dó, Sol, Ré) e as de número par, em modo menor, ascendendo no círculo de quintas desde a relativa menor da primeira (Lá, Mi, Si).

As *Grande Sonate*, sem número de *opus*, 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. Os rasgos de engenho e sutileza aplicados em todos os movimentos precisariam uma análise detalhada, mas resulta evidente que o compositor prestou especial cuidado a estas composições. São obras de qualidade, onde se pode apreciar o emprego de técnicas haydianas nas soluções formais. O *finale* da sonata em Lá maior é uma homenagem explícita a Haydn, consistindo em 8 variações (de bastante complexidade técnica) sobre o tema de seu lied ‘Mädchen hör mir zu’. 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.

## 7. Conclusões

Depois de um estudo aprofundado das sonatas para guitarra do período clássico em Viena, do qual neste artigo vimos apenas os rasgos gerais, encontramos que os quatro compositores que dedicaram esforços ao gênero o fizeram com plena consciência de que a nova guitarra de seis cordas simples necessitava um repertório acorde a ela, diferenciado daquele que lhe era natural no século anterior, limitado, sobretudo ao acompanhamento. A sonata oferecia um meio ideal para mostrar estas capacidades, fazendo com que o instrumento pudesse manter um discurso que fora quase de forma exclusiva, confiado ao piano. Este interesse resultou em um conjunto de composições que, se bem é pequeno, pois não passa das vinte obras, mostra uma ampla variedade de recursos formais, expressivos e técnicos, que comprovam o conhecimento acabado que seus autores tinham do estilo instrumental clássico da Viena da época. O fato de que todas estas obras hajam sido criadas em um lapso de tempo de apenas 6 anos (1806-1811) é condizente com a mudança de gosto musical da época, inclinada agora, mais à leveza das coleções de marchas, danças de salão e fantasias sobre árias de óperas. Podemos comprovar isto através do crescente número de publicações deste tipo de música e o número cada vez menor de sonatas para piano. Paralelamente, a guitarra encontrava-se em seu auge, pelo que a época foi propícia para a publicação de inúmeros métodos e peças acessíveis aos aficionados, que garantiam as vendas das casas editoras e dos compositores. Entendemos, pois, que o estudo do contexto histórico sociocultural da Viena daquela época é fundamental para compreender de que maneira a produção de sonatas para guitarra se encaixa nele.

## Referências

- AGOSTINELLI, Massimo; PODERA, Giovanni. *Wenzeslaus Thomas Matiegka: Sei Sonate Opus 31*. 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*. 2005. 188p. Dissertação de mestrado. Universidade do estado de São Paulo, 2005.
- COX, Paul. *Considerazioni sui primi metodi per chitarra*. Il Fronimo, Milano, n. 34, p. 5-15, jan/mar. 1981.
- 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.
- 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.
- HECK, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée, 1995.
- HECK, Thomas. Mauro Giuliani. *Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto*. Il Fronimo, Milano, n. 37, p. 48-52, oct/dez.1981.
- JEFFERY, Brian. *Fernando Sor, Composer and Guitarist*. Segunda edição, Londres, Tecla Editions, 1994.
- 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.
- 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.
- YATES, Stanley. The Guitar Sonatas of Fernando Sor: Style and Form. In: GASSER, Luis. *Sor Studies*. ed. 2 vols. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense, 2003. 54 p.