

Metáforas de jornada e exposições clássicas

Journey Metaphors and Classical Expositions

L. Poundie Burstein

Hunter College and the Graduate Center, CUNY

Tradução de

Guilherme Sauerbronn de Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo: Ao analisar a forma musical, teóricos atuais tendem a perguntar, “em que seção estamos?” Em contraste, teóricos do século XVIII costumavam perguntar, “em direção a que objetivo podemos estar nos movendo?” A diferença entre essas duas orientações metafóricas tem implicações profundas para a compreensão da forma e da expressão narrativa dos movimentos em forma sonata do século XVIII, especialmente aqueles associados ao estilo Galante.

Palavras-chave: Forma sonata. Música Galante. Koch. Haydn. Mozart. Walpurgis. Nunes Garcia.

Abstract: When analyzing musical form, modern music theorists tend to ask, “what section are we *in*?” In great contrast, music theorists from the eighteenth century tended to ask, “*toward* what goal might we be moving?” This different metaphorical orientation has deep implications for understanding the form and narrative expression of eighteenth-century sonata form movements, especially those associated with the Galant style.

Keywords: Sonata form. Galant music. Koch. Haydn. Mozart. Walpurgis. Nunes Garcia.



1. Introdução

Na discussão a seguir, exploro uma nova maneira de se pensar sobre a forma das exposições na Sonata Clássica. Ou, melhor dizendo, vou discutir uma *antiga* maneira de pensar sobre elas, a qual foi em grande parte deixada de lado e há muito tempo esquecida. Mais especificamente, ao examinar a forma de exposições em forma sonata adotarei atitudes e metáforas outrora comuns entre teóricos musicais do século XVIII. Devo enfatizar que a razão pela qual invoco as ideias desses teóricos do século XVIII não advém de um interesse pela fidelidade histórica. Resgato seus conceitos por entender que oferecem às audiências contemporâneas uma maneira renovada e empolgante de pensar, analisar e executar a música composta no período clássico.

2. Conceitos modernos da forma sonata: zonas temáticas

Primeiramente, consideremos a maneira como a teoria moderna analisa a exposição na forma sonata. Segundo conceitos analíticos modernos, exposições são tipicamente divididas em grupos temáticos distintos ou “zonas temáticas”. É como se cada uma das seções da exposição fosse colocada separadamente em sua própria caixa imaginária (Fig. 1). De acordo com este modelo estandardizado, uma exposição inicia com uma primeira zona temática estável, na tonalidade principal. A seguir, vem uma zona de transição, cujo final é geralmente demarcado por uma interrupção retórica abrupta – isto é, uma *cesura medial* ou *intermediária*. O que vem a seguir é a segunda zona temática e uma seção de fechamento na tonalidade secundária. Este modelo básico para a exposição da forma sonata vem sendo ensinado desde o século XIX e continua popular entre teóricos musicais, dentre os quais podemos citar os influentes textos de William Caplin e James Hepokoski & Warren Darcy¹.

Há razões de sobra para a popularidade deste modelo. Afinal, ele ajuda a representar a forma e o drama de muitas exposições de maneira clara e atraente. Mas o modelo representado na Fig. 1 nem sempre funciona tão bem. Na verdade, para muitas exposições clássicas – especialmente aquelas compostas durante o período Galante – este modelo-padrão pode criar complicações e distrações

¹ Cf. Caplin 1998 e Hepokoski; Darcy 2006.

desnecessárias. Mesmo em exposições para as quais este modelo se mostra apropriado, eu argumento que, ainda assim, pode ser vantajoso *iniciar* o processo analítico adotando atitudes teóricas do século XVIII.

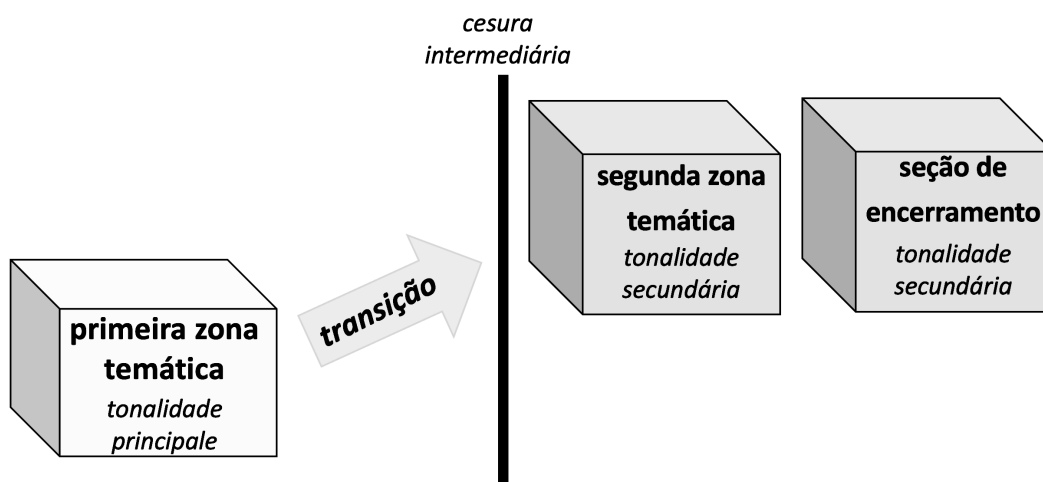


Figura 1: Representação da abordagem moderna padrão para analisar uma exposição de forma sonata

3. Conceitos setecentistas: deslocamentos em direção a pontos de repouso

Para o público contemporâneo, o estudo da música do período clássico geralmente limita-se a um repertório relativamente estático. Assim, muitas das obras clássicas que atualmente analisamos são peças que tocamos e ouvimos reiteradas vezes. Quando exploramos um tipo de música com o qual estamos completamente familiarizados, é compreensivelmente tentador apelar para um modelo arquitetônico tal como o que é apresentado na Fig. 1.

Músicos do século XVIII, por outro lado, na maior parte das vezes travavam contato com este repertório através da leitura à primeira vista ou de uma primeira audição. Sua relação com o repertório se dava, portanto, quase sempre em tempo real. Isto os ajudava a situar-se no devir musical de forma muito mais intensa do que normalmente ocorre atualmente.

De acordo com esta noção, ao invés de invocar a metáfora da caixa para ajudar a descrever a forma musical, músicos do século XVIII tendiam a invocar a metáfora da forma musical como uma “VIAGEM ATRAVÉS DE UMA PAISAGEM”. Dito de outro modo, eles tendiam a pensar a forma musical como metáfora de uma viagem através de um caminho em direção a um objetivo específico com

vários “pontos de repouso” ao longo do trajeto. Quando teóricos da atualidade discutem forma musical, tendem a perguntar: “*em* qual seção estamos?” Em contrapartida, teóricos musicais do século XVIII tendiam a perguntar “*em direção* a qual meta nos dirigimos?”

Consideremos a concepção padrão do século XVIII relativamente ao esquema de uma típica exposição de forma sonata, como representado na Fig. 2. De acordo com esta concepção padrão setecentista, aquilo que hoje designamos exposição inicia com uma frase que apresenta um tema principal de forma relativamente estável. Este, é seguido por uma série de frases que se tornam cada vez mais instáveis e enérgicas à medida que se aproximam de uma grande “cadência formal” na tonalidade secundária².



Figura 2: Representação da concepção de uma exposição de forma sonata no século XVIII

A parte da exposição que se estende até a cadência formal é denominada “*Hauptperiode*” – ou seja, uma grande seção principal. Em muitas exposições o *Hauptperiode* é seguido de um apêndice, o qual geralmente reitera e, portanto, confirma a cadência ouvida no final do *Hauptperiode*. Em muitas situações o apêndice é bem curto, formando uma pequena *codetta*. Todavia, um apêndice pode ser bem longo, formando o que chamamos de “*Nebenperiode*” – ou seja, uma grande seção suplementar.

4. Sucessão padrão de pontos de repouso em uma exposição

Teóricos do século XVIII observaram que uma jornada em direção à primeira cadência formal de um movimento é demarcada por uma série de *Hauptruhepunkte* padrão, ou “pontos de repouso principais”. Infelizmente, não

² Uma “cadência formal” é uma grande cadência autêntica perfeita no final de uma seção – ou seja, uma “CAP” (cadência autêntica perfeita); geralmente equivale ao que Hepokoski & Darcy (2006) chamam de “EEE” (encerramento expositivo essencial).

há uma palavra moderna para designar com precisão a definição do conceito setecentista de ponto de repouso. Na maior parte dos casos, um ponto de repouso equivale àquilo que a moderna terminologia chama de cadência. De fato, nos exemplos discutidos neste ensaio, a maior parte dos “pontos de repouso” poderia ser designada simplesmente como cadências. Todavia, em algumas situações um “ponto de repouso” poderia equivaler ao que hoje reconhecemos como terminação de um membro de frase. Reiterando: um ponto de repouso geralmente equivale ao que hoje em dia chamamos de cadência, mas em algumas situações pode equivaler ao que chamamos de terminação de um membro de frase.

No primeiro *Hauptperiode* de um movimento, as frases se tornam mais e mais enérgicas, conferindo um senso de atividade crescente à medida que o *Hauptperiode* segue sua jornada. Além disso, cada ponto de repouso é sustentado por uma harmonia diferente, e a harmonia que suporta cada um dos sucessivos pontos de repouso se move em direção à cadência formal na tonalidade secundária. Por exemplo, conforme sugerido por Heinrich Christoph Koch (1793), numa típica exposição em modo maior, os principais pontos de repouso podem ser sustentados por acordes no I, V e V/V, terminando com uma frase expansiva que conduz à cadência formal com uma CAP no V. A Fig. 3 representa este esquema em forma de gráfico; a Tabela 1 apresenta a tradução da terminologia usada por Koch para identificar frases, finais de frase e conceitos correlatos.

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V

- Este *Hauptperiode* pode ser sucedido por um apêndice.
- Um longo apêndice é denominado *Nebenperiode*.

Figura 3: Sucessão padrão de pontos de repouso numa exposição galante até o final do *Hauptperiode*, usando terminologia de H. C. Koch

Significativamente, na sucessão padrão de pontos de repouso descrita por Koch a harmonia que acompanha cada um dos pontos de repouso se torna cada vez mais instável à medida que se aproxima mais e mais da CAP no V. Assim, por exemplo, no esquema representado na Fig. 3, o primeiro ponto de repouso é suportado por uma tríade de tônica, que é estável. O segundo ponto de repouso,

no V, é mais instável, e o ponto de repouso seguinte é suportado pelo V/V, o qual é ainda mais instável e próximo da cadência na tonalidade secundária. Finalmente, prepara-se o caminho para a ulterior cadência autêntica perfeita (CAP) na tonalidade secundária de V, que funciona como cadência formal e marca o fim do *Hauptperiode*.

German term	translation
<i>Periode</i>	Grande seção multi-frasal que conclui com uma cadência autêntica perfeita (CAP).
<i>Hauptperiode</i>	Um <i>Periode</i> principal.
<i>Nebenperiode</i>	<i>Periode</i> que funciona como apêndice de um <i>Hauptperiode</i> .
<i>Ruhepunct</i>	“Ponto de repouso” que marca o final da frase; geralmente (porém nem sempre) apresenta-se em forma de cadência.
<i>Hauptruhepunct</i>	Ponto de repouso principal.
<i>Satz</i>	Frase com ao menos quatro compassos de extensão e que envolve pelo menos duas ideias contrastantes.
<i>Absatz</i>	<i>Satz</i> que conclui no meio de um <i>Periode</i> ; o termo “ <i>Absatz</i> ” refere-se tanto à própria frase como ao ponto de repouso ao qual ela conduz.
<i>Grundabsatz</i>	<i>Absatz</i> que conclui com uma tríade de tônica.
<i>Quintabsatz</i>	<i>Absatz</i> que conclui com uma tríade de dominante.
<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Absatz</i> que conclui no V/V.
<i>Schlußsatz</i>	<i>Satz</i> que conclui com uma cadência formal (i.e., uma grande cadência autêntica perfeita) e que aparece no final de um <i>Periode</i> .

Tabela 1: Definições dos termos utilizados por Heinrich Christoph Koch para descrever pontos de repouso e passagens que conduzem a pontos de repouso

Eventualmente, qualquer um destes pontos de repouso em direção à CAP na nova tonalidade poderia ser omitido e, em certas situações, o deslocamento em direção a um ponto de repouso poderia ser repetido. Assim, por exemplo, os pontos de repouso no âmbito do primeiro *Hauptperiode* também poderiam ser estruturados conforme na Fig. 4, ou com outros esquemas similares. Novamente, percebe-se que com todas essas possíveis configurações, cada sucessivo ponto de repouso se distancia mais e mais da estabilidade da tonalidade principal em direção à CAP na tonalidade secundária. Isso cria um sentido de movimento que impele a música em direção à cadência formal na tonalidade secundária.

De vez em quando, as passagens que conduzem aos pontos de repouso parecem combinar-se para formar grupos. Além disso, os grupos resultantes frequentemente parecem formar zonas temáticas que podem ser apropriadamente identificadas usando-se a moderna terminologia da forma sonata, como mostraremos a seguir. O fato dos teóricos do século XVIII não

utilizarem termos para designar grupos temáticos não é impedimento para que apliquemos tais termos à música composta durante o período Clássico – quando apropriado. Problemas podem surgir, todavia, se assumirmos de antemão que tais grupos temáticos *devem* obrigatoriamente aparecer numa exposição. Assumir tal premissa pode significar forçar a presença de grupos temáticos na análise das exposições, gerando, em certos casos, interpretações analíticas restritas ou distorcidas. Por esta razão, eu argumento que existem vantagens em se iniciar o processo analítico por uma busca pelos pontos de repouso e, somente após, verificar se os termos da moderna forma sonata podem ser satisfatoriamente aplicados. Geralmente os termos modernos adequam-se bem – mas nem sempre!

(a)

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Schlußsatz</i>
→ I	→ V	→ CAP no V

(b)

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
→ I	→ V/V	→ CAP no V

(c)

<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
→ V	→ V/V	→ CAP no V

(d)

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> energica	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> lírica	<i>Schlußsatz</i>
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V	→ CAP no V

Figura 4: Alguns outros esquemas padrão de *Satz* para exposições descritos por Koch (cf. Fig. 3)

5. Exposições galantes que resistem à segmentação em zonas temáticas separadas

Como um exemplo no qual os rótulos da moderna forma sonata não funcionam tão bem, consideremos a exposição de um Arioso do compositor G. S. Löhlein citada no Ex. 1a. De maneira característica, a primeira frase da exposição apresenta um tema principal estável (c. 1–4). Este é seguido por passagens que se tornam mais e mais enérgicas, conduzindo à cadência formal no final do *Hauptperiode* (c. 20). Também caracteristicamente, o caminho em direção à cadência formal é articulado pelos pontos de repouso padrão, no I, V, V/V e, finalmente, uma CAP no V é seguida por um breve apêndice.

(a) Citação

Grundabsatz

Quintabsatz

Quintabsatz in der Tonart der Quinte

Schlußsatz

(apêndice)

CAP no V

(b) Gráfico representando o esquema de Satz

c. 1-4	5-8	9-12	13- 20	20-23
<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart de Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>	
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V	(apêndice)

Exemplo 1: G.S. Löhlein (1773 [1765]), Exposição do Arioso em C, c. 1–23

Enfatizando: o percurso desta exposição era extremamente normal em sua época. De fato, num tratado popular que publicou em 1763, Löhlein apresentou esta exposição como parte de uma explicação sobre forma musical³. No seu tratado, Löhlein analisou a forma desta exposição discutindo a sucessão de pontos de repouso. A análise apresentada no Ex. 1b foi elaborada a partir da própria análise de Löhlein.

É significativo, no entanto, que Löhlein *não* tenha tentado encontrar grupos temáticos em sua exposição, o que tampouco teria sido fácil fazer. De fato, não há qualquer evidência de que os músicos daquela época reconhecessem a presença de elementos tais como transições ou seções temáticas secundárias naquilo que hoje chamamos de exposição da forma sonata. Por outro lado, os pontos de repouso padrão que Löhlein menciona eram reconhecidos por muitos outros músicos do período, e são muito fáceis de ouvir.

Em muitas outras exposições clássicas, diferentemente da exposição de Löhlein, várias frases parecem combinar-se para formar grupos de frases distintos. Mas, mesmo nesses casos, os grupos de frases resultantes podem ainda assim resistir à segmentação em zonas temáticas separadas.

Por exemplo, considere a exposição de Joseph Haydn apresentada no Ex. 2a. Assim como o excerto da peça de Löhlein no Ex. 1, este também envolve quatro frases, seguidas por um curto apêndice (não exibido). Também como na exposição de Löhlein, as quatro frases conduzem, respectivamente, a pontos de repouso no I, V, V/V e então à CAP no V (Ex. 2b). Porém, mais ainda do que na exposição de Löhlein, as frases aqui parecem agrupar-se em duas grandes seções. Ou seja, as primeiras duas frases (c. 1–5 e 6–10) são muito semelhantes entre si, e ambas começam e terminam na tonalidade principal. Além disso, a segunda frase é seguida por uma marcante cesura na melodia. Desta forma, essas duas frases parecem combinar-se entre si para formar um grupo de frases claramente demarcado nos c. 1–10. Por outro lado, as próximas duas frases (c. 11–15 e 15–20) começam e terminam na tonalidade do V. Além disso, o final da frase nos c. 11–15 elide com o início da próxima frase, de tal modo que estas duas frases passam a formar um grande grupo “antecedente+continuação” nos c. 11–20.

³ Cf. Löhlein, 1773 (1765), p. 183–188.

(a) Citação

Grundabsatz

Quintabsatz

Quintabsatz in der Tonart der Quinte

Schlußsatz

CAP no V

(b) Gráfico representando o esquema de *Satz*

c. 1-5	6-10	11-15	15-20
<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart de Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
tema principal (tabela)	repete o tema principal, agora finalizando no V e sendo sucedido por uma cesura	passagem enérgica e instável que inicia na tonalidade do V e finaliza com uma elisão com o início da <i>Schlußsatz</i>	passagem cadencial que conduz à cadência formal, sucedida por um apêndice (não exibido)
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V

- N.B.: cc. 20-22 (não exibido) = apêndice.

(c) Gráfico que nomeia as zonas temáticas usando a terminologia moderna

c. 1-5	6-10	11-20
primeira seção temática	transição conduz a uma cadência suspensiva (meia cadência) na tonalidade principal: cesura medial ou intermediária	segunda seção temática antecedente+continuação na tonalidade de V

(d) Classificação alternativa das zonas temáticas usando terminologia moderna

c. 1-10	11-20
primeira seção temática	transição + segunda seção temática mescladas

Exemplo 2: Joseph Haydn (1732–1809), Exposição do Trio para Barítono (Baryton)⁴ em D, Hob. XI: 27/I, c. 1–20.

Por causa dos grupos de frases, alguém poderia sentir-se tentado a utilizar a moderna terminologia de forma sonata para nomear as seções resultantes. O gráfico do Ex. 2c propõe uma possível segmentação desta exposição. Embora a análise do Ex. 2c não esteja errada, todavia não é completamente convincente. Em particular, o que está identificado no Ex. 2c como “transição” dificilmente soa mais transicional do que o que está nomeado como tema principal. A seção que soa mais transicional efetivamente tem início no c. 11. Desse modo, é possível analisar esta exposição da maneira apresentada no Ex. 2d, no qual os c. 11–20 são identificados como “transição + segundo tema” mesclados. Em última análise, porém, sinto que é possível dar conta do esquema desta exposição de Haydn mais fidedignamente evitando-se totalmente os rótulos da moderna forma sonata. Ao invés, pode-se simplesmente apelar para conceitos formais do século XVIII, nos quais frases cada vez mais enérgicas conduzem a uma cadência formal, articuladas neste trajeto por pontos de repouso padrão, conforme a representação no Ex. 2b.

⁴ Instrumento musical de arco que esteve relativamente em voga no século XVIII. <https://www.britannica.com/art/baryton> <acesso em 28/07/2022>.

6. Exposições galantes que convidam à segmentação em zonas temáticas separadas

À medida que o século XVIII avançava, tornava-se cada vez mais comum a divisão de um *Hauptperiode* por uma única grande cesura medial que demarca uma cadência suspensiva (ou meia cadência). Além disso, esta única cesura era geralmente seguida por uma passagem lírica ou melodiosa, antes de retomar o movimento enérgico em direção à cadência formal. Diante do esquema resultante, poder-se-ia considerar que o impulso em direção à cadência na tonalidade secundária que caracteriza a exposição fora interrompido no meio do caminho por uma brusca cesura, a qual é então seguida de um interlúdio lírico e digressivo. Tal esquema é representado na Fig. 5.



Figura 5: Representação de exposição de forma sonata na qual uma cesura, sucedida por uma interpolação lírica, momentaneamente interrompe o movimento em direção à cadência formal.

O teórico do final do século XVIII Francesco Galeazzi (1796) rotulou a passagem lírica neste tipo de situação como “*Passo di Mezzo*”, ou seja, “passagem intermediária” (Fig. 6). Galeazzi referiu-se à passagem enérgica que segue o *Passo di Mezzo* como “*Periodo di cadenza*”. Diferentemente das exposições que discutimos acima, a forma resultante poderia muito bem ser analisada utilizando-se a moderna terminologia da forma sonata, conforme sugerido na parte inferior da Fig. 6: para este cenário, os rótulos modernos funcionam perfeitamente.

Percebam que o que a teoria moderna chama de “segunda seção temática” ou “segunda zona temática”, Galeazzi compreendia como sendo composta por dois segmentos distintos: (1) um segmento lírico e (2) um segmento enérgico que conduz diretamente à cadência formal. E certamente Galeazzi não era o único a compreender este esquema desta maneira. Conforme exibido na Tabela 2, aquilo que hoje reconhecemos simplesmente como segunda seção temática, teóricos

anteriores a 1850 tinham o cuidado de rotular como sendo dois segmentos distintos⁵.

<i>Motivo</i>	<i>secondo Motivo + Uscita a' Toni piu analoghi</i>	<i>Passo di mezzo (ou passo carateristico)</i>	<i>Periodo di cadenza</i>
estável	conduz a uma nova tonalidade, conclui com uma meia cadência bem demarcada	passagem lírica	enérgica, conduz à cadência (CAP)
primeira seção temática	transição	segunda seção temática	

Figura 6: Nomenclatura utilizada por Galeazzi, comparada à moderna terminologia da forma sonata

terminologia moderna	primeira seção temática	transição	segunda seção temática	
Neubauer (c. 1783)	<i>Thema</i>	<i>Transition</i>	<i>Haupt Gedanke</i>	<i>Beschluß</i>
Koch (1793)	<i>Thema</i>	<i>rauschend Satz</i>	<i>Cantabile Satz</i>	<i>Schlußsatz</i>
Galeazzi (1797)	<i>Motivo</i>	<i>Secondo Motivo</i>	<i>Passo di mezzo</i>	<i>Periodo di cadenza</i>
Reicha (1826)	<i>Motif</i>	<i>Pont</i>	<i>Seconde idée mère</i>	<i>(idées accessoires)</i>
Czerny (c. 1839/1848)	<i>principal subject</i> (tema principal)	<i>continuation</i> (continuação)	<i>middle subject</i> (tema intermediário)	<i>new continuation</i> (nova continuação)
Marx (c. 1850)	<i>Satz</i>	<i>Gang-like Satz</i>	<i>Seitensatz</i>	<i>Gang</i>
Lobe (1860)	<i>Themagruppe</i>	<i>Uebergangsgruppe</i>	<i>Gesangsgruppe</i>	<i>Schlußgruppe</i>

Tabela 2: Gráfico comparativo da terminologia de segmentação de exposições da forma sonata utilizada por teóricos anteriores a 1850

Por exemplo, aquilo a que Galeazzi se refere como *Passo di Mezzo* e *Periodo di cadenza*, Czerny identifica como “sujeito intermediário” seguido da “nova continuação”, respectivamente. De fato, muitos outros músicos da época usaram o termo “sujeito intermediário”, “ideia intermediária” ou algum outro termo similar para caracterizar o que hoje chamamos simplesmente de primeira parte da segunda seção temática.

Vocês podem estar se perguntando: o que é este *Passo di Mezzo* localizado “no meio de”? Não deveria ele ser compreendido como um início – ou seja, não deveria esta passagem lírica ser interpretada como o início da segunda zona temática? Todavia, a noção de que esta passagem deve ser compreendida como

⁵ Cf. também a discussão em Burstein 2022, p. 5–6.

o início de uma zona temática apoia-se demasiadamente em conceitos formais modernos e anacrônicos. Por outro lado, se pensarmos neste esquema usando a metáfora da FORMA COMO JORNADA, à maneira dos teóricos anteriores a 1850, a noção de que esta passagem funciona como um *Passo di Mezzo* – ou seja, como um “tema intermediário” – passa a fazer muito sentido.

De acordo com esta forma de pensar, o impulso em direção à cadência formal é finalmente sucedido por um impulso ainda mais forte em direção a esta cadência – para Czerny, a continuação (*continuation*) é seguida de uma nova continuação (*new continuation*). Porém, no meio deste amplo movimento, uma passagem lírica é inserida, como uma interpolação. Esta passagem lírica interpolada – como um “sujeito intermediário” – ao aparecer no meio do deslocamento mais amplo quebra, portanto, o movimento que em sua ausência seria ininterrupto em direção à cadência.

Considerem este modo de pensar sobre a forma tendo como objeto a exposição de Giovanni Battista Ferrandini, citada no Ex. 3. A primeira frase desta exposição apresenta um primeiro tema estável que conduz a um ponto de repouso no grau I (c. 1–8). A passagem seguinte (c. 9–16) é uma frase enérgica que conduz primeiramente a um ponto de repouso no V (c. 9–12) e, em seguida, a um ponto de repouso no V/V (c. 13–16), seguido de uma breve cesura. Esta frase final do *Hauptperiode* (c. 17–28) que se encaminha para uma CAP na região do V inicia com uma melodia lírica (c. 17–24), seguida de um impulso em direção à cadência (c. 25–28). Como exibido no gráfico do Ex. 3b, o esquema resultante pode ser descrito utilizando-se não apenas os rótulos sugeridos por Koch e Galeazzi, como também empregando-se a moderna nomenclatura, que aponta a presença de uma primeira seção temática, transição e segunda seção temática. Assim como em muitas outras exposições galantes, estas zonas ou seções temáticas poderiam ser satisfatoriamente compreendidas como *efeito colateral* dos encaminhamentos em direção aos vários pontos de repouso.

Na verdade, seria útil pensar na passagem lírica interpolada nesta exposição – e em muitas outras, especialmente aquelas compostas durante o Período Galante – funcionando como um tipo de recurso dramático, da mesma forma como numa peça ou num filme a ação é brevemente interrompida enquanto o personagem se dirige diretamente ao público. Ainda que estranhas à lógica do enredo, as revelações pessoais apresentadas em tal quebra da ação podem, todavia, expressar algumas das mais importantes facetas da mensagem

subjacente ao filme ou à peça, estabelecendo uma oposição vital entre a vida pública e os pensamentos privados dos personagens.

(a) Citação

Grundabsatz (Motivo/primeira zona temática)

Quintabsatz in V (secondo Motivo/zona de transição) (cesura medial)

Schlußsatz (Passo di mezzo/abertura de segunda seção temática)

(Periodo di Cadenza/fim da segunda seção temática)

PAC no V

(b) Gráfico. Legenda do gráfico: (i) número dos compassos; (ii) esquema de *Satz*; (iii) descrições; (iv) nomenclatura de Galeazzi; (v) moderna nomenclatura de forma-sonata.

(i)	c. 1-8 (1-4, 5-8)	9-16 (9-12, 13-16)	17-24	25-28
(ii)	<i>Grundabsatz</i> → I	<i>Quintabsatz</i> → V	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> → V/V	<i>Schlußsatz</i> → CAP no V
(iii)	estável	enérgica	(interpolação lírica)	enérgica, conduz à outro cadência
(iv)	<i>Motivo</i>	<i>secondo Motivo + Uscita</i>	<i>Passo di mezzo</i>	<i>Periodo di cadenza</i>
(v)	primeira seção temática	transição	segunda seção temática	

• N.B.: c. 29-32 (não exibidos) ecoam os c. 25-28.

Exemplo 3: G. B. Ferrandini (1710–1791), Exposição da Abertura I para *Cantone in Utica/i* (1753), c. 1–28

Poderíamos pensar na abertura de uma típica segunda seção temática de forma similar? Isto é, em sua forma típica, uma exposição abre com um vigoroso tema principal, seguido de um impulso dinâmico em direção à cadência na tonalidade secundária. No meio deste processo, a música cessa, para expressar sentimentos mais íntimos e pessoais – travestidos de tema lírico – antes de continuar sua busca pela cadência formal. Os sentimentos privados expressos pelo *Passo di Mezzo* geralmente servem como um importante contrapeso aos sentimentos mais públicos expressos por um tema de abertura claramente afirmativo. Interpretar esta passagem lírica desta forma pode inspirar soluções interessantes para se interpretar e executar uma quantidade de exposições do Período Galante.

A Fig. 7 apresenta gráficos de três outras exposições galantes que envolvem um *Passo di Mezzo*. Assim como nas exposições analisadas no Ex. 3, seria igualmente razoável analisar estas exposições em grupos temáticos, utilizando a moderna terminologia da forma sonata, conforme exposto na parte de baixo de cada um dos gráficos. No entanto, também aqui pode ser mais interessante considerar os grupos temáticos nestas exposições como um *subproduto* da configuração da jornada em direção à cadência formal.

(a) W. A. Mozart, Sonata para Piano em G, K. 283/I (1775), c. 1–43

(i)	c. 1–16	17–22	23–43 (23–26/27–30	31–43)
(ii)	Grundabsatz → I	Quintabsatz → V	Quintabsatz in der Tonart der Quinte → V/V	Schlußsatz → CAP no V
(iii)	estável	enérgica	(interpolação lírica)	enérgica, conduz à cadência
(iv)	Motivo	secondo Motivo + Uscita	Passo di mezzo	Periodo di Cadenza
(v)	primeira seção temática	transição	segunda seção temática	

- N.B. cc. 43–53 = apêndice.

(b) W. A. Mozart, Sonata para Piano em C, K. 309/I (1777), c. 1–54

(i)	c. 1–21	21–27	27–32	33–54 (33–4, 35–8, 39–42	43–54)
(ii)	Grundabsatz → I	Quintabsatz → V	Quintabsatz in der Tonart der Quinte → V/V	Quintabsatz in der Tonart der Quinte → V/V	Schlußsatz → CAP no V
(iii)	estável	enérgica		(interpolação lírica)	enérgica, conduz à cadência
(iv)	Motivo	secondo Motivo + Uscita		Passo di mezzo	Periodo di Cadenza
(v)	primeira seção temática	transição		segunda seção temática	

- N.B. cc. 54–58 = apêndice.

(c) Maria Antonia Walpurgis, Abertura I para *Talestri*/i (1765), c. 1–35

(i)	c. 1–14	5–14	15–35 (15–22/25 26–35)
(ii)	<i>Grundabsatz</i> → I	<i>Quintabsatz</i> → V	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> → V/V <i>Schlußsatz</i> → CAP no V
(iii)	estável	enérgica	(interpolação lírica) enérgica, conduz à cadência
(iv)	<i>Motivo</i>	<i>secondo Motivo+ Uscita</i>	<i>Passo di mezzo</i> <i>Periodo di Cadenza</i>
(v)	primeira seção temática	transição	segunda seção temática

Figura 7: Planos formais de exposições selecionadas: (i) número dos compassos; (ii) esquema de *Satz*; (iii) descrições; (iv) nomenclatura de Galeazzi; (v) moderna nomenclatura de forma sonata

Como exemplo final, consideremos a abertura de José Mauricio Nunes Garcia analisada na Fig. 8. Embora composta no século XIX, o esquema formal da exposição deste movimento apresenta muitos elementos em comum com obras galantes. Nesta peça, porém, tanto o *Passo di Mezzo* como o *Periodo di cadenza* aparecem dentro do *Nebenperiode*. Além disso, o *Hauptperiode* desta exposição tem apenas duas frases; percebam que os pontos de repouso no V e no V/V foram omitidos (como mencionado antes, qualquer um dos pontos de repouso no caminho da cadência formal pode ser omitido). Poder-se-ia pensar nesta exposição como sendo uma na qual a interpolação lírica não aparece antes da cadência formal ao final do *Hauptperiode*, mas, ao invés disso, *após* a mesma.⁶

c. 20–26/32	32–41	42–52	52–59
HAUPTPERIODE		NEBENPERIODE	
<i>Grundabsatz</i> → I	<i>Schlußsatz</i> → CAP no V	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> → V/V	<i>Schlußsatz</i> → CAP no V
estável	enérgica, conduz à cadência	(interpolação lírica)	enérgica, conduz à outra cadência
<i>Motivo</i>	<i>secondo Motivo+ Uscita</i>	<i>Passo di mezzo</i>	<i>Periodo di Cadenza</i>
primeira seção temática	transição	segunda seção temática	

• N. B. c. 1–19 = introdução.

Figura 8: José Maurício Nunes Garcia (1767–1830), plano formal da exposição da Abertura em Ré, M232 (<1811), c. 20–59.

⁶ O esquema resultante corresponde àquilo que Hepokoski; Darcy, 2006, p. 27–29 se referem como sendo uma exposição que inclui uma “cesura intermediária padrão de terceiro nível”; Cf. também Burstein 2010; 2020, p. 204–8. Para outras análises de obras de Nunes Garcia, Cf. Hartmann 2018a; 2018b.

7. Conclusão

Para finalizar: quando discutiam forma musical, teóricos que medravam por volta do Período Clássico, ao invés de perguntar “em que seção estamos?”, perguntavam “em direção a qual meta nos dirigimos?” Assim, uma exposição de sonata era entendida como o registro de uma jornada em direção a um grande ponto cadencial, seguida de um apêndice opcional, com pontos de repouso intermediários ao longo do caminho que auxiliam na passagem do tom principal à cadência na tonalidade secundária. Um ou mais dos pontos de repouso podem ser demarcados por uma pausa retórica que os sucede, e o impulso enérgico em direção à cadência pode ser ainda mais intensamente perturbado por uma interpolação lírica. Em muitos casos, a presença de um claro grupo temático pode ser um *subproduto* da configuração destes pontos de repouso – mas tais grupos nem sempre estão presentes e tampouco devemos nos surpreender se não os encontrarmos.

Referências

1. Birnbach, Heinrich Joseph. 1827. “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung,” *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* v. 4, p. 269–272, 277–281, 285–287, 293–295, 361–363, and 369–373.
2. Burstein, L. Poundie. 2010. “Mid-Section Cadences in Haydn’s Sonata-Form Movements.” *Studia Musicologica*, v. 51, n. 1–2, p. 91–107.
3. Burstein, L. Poundie. 2020. *Journeys through Galant Expositions*. New York: Oxford University Press.
4. Burstein, L. Poundie and Quynh Nguyen. 2017. “Parenthetic Aside in a 1789 Analysis of Mozart’s K. 284,” *SMT-V* v. 3, n. 1 (<https://vimeo.com/societymusictheory/videocast3-1burstein>)
5. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
6. Czerny, Carl. 1839. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*, Op. 500, v. 1. Vienna: Diabelli.
7. Czerny, Carl. 1848. *School of Practical Composition*, Op. 600, v. 1, traduzido por John Bishop. London: Augener; reimpressão Dover, 1979.

8. Galeazzi, Francesco. 1796. *Elementi teorico-pratici di musica*, v. 2. Rome: Puccinelli.
9. Hartmann, Ernesto. 2018a. “O conceito de Schemata musical e seu emprego na construção da Abertura em Ré do padre José Maurício Nunes Garcia.” *Opus v*, 24, n. 3, p. 216–44.
10. Hartmann, Ernesto. 2018b. “A Sinfonia Fúnebre (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830): análise com o conceito de Schema Musical de Robert Gjerdingen.” *Mirabilia* v. 27, n. 2.
11. Hepokoski, James & Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
12. Koch, Heinrich Christoph. 1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, v. 3. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
13. Lobe, Johann Christian. 1860. *Katechismus der Musik*. Leipzig: J. J. Weber.
14. Löhlein, Georg Simon. 1773 (1765). *Klavier-Schule*, I. Leipzig: Waisenhaus- und Frommanische Buchhandlung.
15. Marx, Adolphe Bernhard. 1837. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Leipzig: Breitkopf and Härtel.
16. Momigny, Jérôme-Joseph de. 1806. *Cours complet d'harmonie et de composition*. Paris: Momigny.
17. Neubauer, Franz Christoph. c. 1783. *Eine Erleichterung zu der musikalischen Composition: Die Erfindung, die Ausführung, und Verbündung der Tön*. Manuscrito inédito, Stiftsbibliothek at Einsiedeln (ML 92).
18. Reicha, Anton. 1826. *Traité de haute composition musicale*, v. 1; Traduzido do alemão por Carl Czerny. Vienna: Diabelli.