

# **Os verbetes “Sonata” e “Forma sonata” no Grove: 1956, 1980 e 2001**

*Cristina C. Gerling (UFRGS)*

e-mail: cgerling@vortex.ufrgs.br

*Joana C. de Holanda (UFRGS)*

e-mail: joanaholanda@hotmail.com

A importância da sonata na história da música ocidental é inquestionável: além de constituir ferramenta pedagógica útil, tanto para o instrumentista quanto para o compositor, desde o século XVIII estabeleceu-se como um dos veículos preferenciais na expressão de obras primas da música européia. Desta forma os “grandes mestres” da prática tonal e o cultivo da forma tornaram-se conceitos indissociáveis. Enquanto o gênero tem tido presença assegurada em programas de concerto, mais recentemente, o número de estudos teóricos dedicados à forma tornou-se tão numeroso quanto diversificado na sua abordagem. Um exame dos verbetes das edições de 1956, 1980 e 2001 do Grove Dictionary of Music and Musicians reflete a valorização da análise musical como disciplina acadêmica e seu desenvolvimento exponencial nas últimas décadas.

## **Grove 1956**

O verbete “Sonata” da edição de 1956<sup>1</sup> define o termo segundo a sua utilização no final do século XVI, contrapondo *sonare* (soar, música instrumental) a *cantare* (cantar, música vocal) e apresentando um apanhado histórico da produção de sonatas no período Barroco, divididas em *sonata da camara* e *sonata da chiesa*. Quanto ao denominando período Clássico (final do século XVIII e início do XIX), a forma sonata é definida como uma estrutura tripartite, organizada em exposição, desenvolvimento e recapitulação e, eventualmente, apresentando uma quarta sessão, a coda (vide PARRY, 1956b, p.888).

Ao contrário das edições subseqüentes, a de 1956 não dedica um verbete exclusivo à “Forma sonata”, mas o verbete “Forma” (PARRY, 1956a, p.430) discute diversos tipos de estruturas, entre as quais a sonata. A forma sonata aparece definida com referência ao grupo temático: “se a relação entre importantes figuras da melodia e as circunstâncias especiais em que elas se encontram são observadas, torna-se perceptível a definição de forma a partir dos temas” (id., ibid.).

“Tema” é a palavra chave para o estudo da forma e, neste contexto, concorre para conotar uma perspectiva progressista. Juízos de valor diminuem compositores como Bach e Handel, por não se conformarem à linha “evolutiva”, que culminará nas sonatas para piano de Beethoven, com seus temas bem diferenciados. Hugh Parry escreve:

Outros contemporâneos de Bach e Handel contribuíram mais do que eles para o desenvolvimento da forma sonata; mas é Scarlatti que, apesar de figura menor e criador mais limitado, alcançou mais longe aqui e fez a ligação direta [grifo nosso] com Haydn e Mozart. Pois comparadas com seus exercizi, as formas instrumentais de Bach e Handel estavam fora de moda e formavam nada mais do que um fraco elo com a forma sonata clássica (PARRY, 1956a, p.434).

<sup>1</sup> A autoria do verbete não é claramente especificada nesta edição. C. H. Parry é o provável autor, H. C. Colles e R. Donington os revisores.

Sobre as sonatas de Corelli, o autor emite curiosa opinião: “ambos os exemplos são inferiores à giga supracitada no tocante à conclusão da primeira parte ser na tonalidade principal” (PARRY, 1956a, p.433).

O revisor do artigo “Forma”, chama a atenção para o fato de que a abordagem “evolucionista” não é universalmente aceita. Salienta, no entanto, a importância e seriedade da pesquisa de Parry, a justificar sua publicação. Um aspecto positivo é que o verbete “Forma” leva em consideração a figura do ouvinte, contribuinte direto no desenvolvimento da forma (vide PARRY, 1956a, p.439). Por outro lado, pouco espaço é dedicado à produção dos teóricos do século XVIII, período definitivo para o estabelecimento da forma sonata como veículo de expressão instrumental.

No verbete “Sonata”, a edição de 1956 aborda claramente o período Barroco. Um trecho é dedicado ao estilo de Corelli (PARRY, 1956b, p.892), outro às escolas de violino barroco (PARRY, 1956b, p.893), outro a uma análise minuciosa de diferentes tipos de esquema binário (PARRY, 1956b, p.894). De acordo com Parry, é na obra de Corelli que surgem os primeiros tipos de forma sonata, nos últimos movimentos das obras. O conceito é, no entanto, empregado a *posteriori*, num olhar retrospectivo, que pode não se conformar à noção de forma sonata como esquema cristalizado no período clássico.

Ainda segundo Parry, “com Mozart e Haydn o ápice da regularidade na construção dos temas é alcançado” (PARRY, 1956b, p.899). A comparação dos dois compositores diz respeito mais aos distintos tratamentos da forma rondó do que à forma sonata propriamente dita, Parry considerando os rondós de Mozart os mais interessantes. O artigo destaca a inovação de Mozart na manipulação de elementos estruturais também na forma binária em algumas de suas obras e a importância das sinfonias e quartetos de Haydn para a história da forma sonata. Parry ressalta a maestria, humor e simplicidade com que Haydn manipula seus temas. As condições históricas são descritas, como um fio condutor, em vista das considerações de estilo. Por exemplo, o trecho dedicado à contribuição das construções melódicas de Haydn chama a atenção para o fato de que quase todos os compositores deste período estavam, de algum modo, relacionados à produção de óperas.

É relevante observar que, em 1949, no artigo “Harmonic Aspects of Form”, Leonard Ratner já se preocupava em analisar como os teóricos do século XVIII e início do XIX compreendiam a forma sonata (RATNER, 1949). Ratner mostra que eles a concebem em termos harmônicos, como um movimento da tônica em direção à dominante, com o retorno subsequente à tônica. O uso de descrições do movimento harmônico de longo alcance, que alicerça a sonata na sua estrutura bipartite, não coincide porém com a concepção temática tripartite da forma, que o verbete em questão apresenta. O autor postula o entendimento harmônico como mais consoante com o entendimento dos teóricos contemporâneos aos compositores.

### Grove 1980 e 2001

Os verbetes das edições de 1980 e 2001 apresentam formato semelhante entre si. Há, em ambos, uma introdução onde se discute o termo “sonata”, seguida de uma abordagem dos diferentes períodos: Barroco, Clássico, Romântico e Século XX. Mas se a organização segundo estas categorias traz vantagens, ela leva também a simplificações.

A sistematização da prática artística, seja nas artes plásticas, música ou literatura, resultou na periodização das produções por autores e escolas. Em seu artigo "Historiografia", Hans Heinrich EGGBRECHT (1980, p.595) indica que, já no século XVIII, Charles Burney organizava a história "de acordo com períodos, escolas e problemas musicais específicos, sempre procurando entender a música como parte de um todo cultural". No século XIX, ocorre uma proliferação de estudos dedicados à música, com ênfase no estabelecimento de escolas nacionais e na elaboração de monografias sobre a vida e a obra de compositores. Os estudos de Kiesewetter e Fétis sobre músicos da Holanda estão entre os primeiros a seguir esta sistemática, destacando-se ainda o trabalho de Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834). Com a preocupação de conferir uma organização ordenada e previsível ao passado, Fétis, Ambros e Riemann esmeraram-se na produção de estudos historiográficos. Entre 1918 e 1919, Gurlitt, um aluno de Riemann, sugeriu que

considerar o fenômeno musical em conjunto com as características especiais individuais, nacionais e de atmosfera cultural promoverá um entendimento mais profundo da natureza intrínseca de qualquer documento pertinente ao pensar musical, invenção e percepção, e uma consciência mais aguda do seu lugar na história (EGGBRECHT 1980, p.598).

Para Gurlitt, a compreensão da história da música estava centrada na observância da individualidade estilística dos compositores.

Ao comentar a multiplicidade de significados que "estilo" pode assumir no contexto musical, Rubert Pascall ressalta que "o termo pode ser usado para definir as características de um compositor individual, de um período, de uma área ou centro geográfico, ou ainda de uma sociedade ou função social" (PASCALL 2001, p.638). Pascall discorre brevemente sobre como historiadores utilizaram o conceito de "estilo de uma época" para determinar a divisão da História da Música em períodos e suas interpretações diferenciadas (vide Pascall 2001, p.640). Preocupado em dividir a história da música ocidental a partir do ano 1000, Guido Adler apresentou argumentos a favor da adoção de normas estilísticas em *Der Stil in der Musik* (1911) e *Methode der Musikgeschichte* (1919). A palavra "estilo", contudo, surgiu no vocabulário musical já no período Barroco, junto com as primeiras discussões sobre o assunto em produções teóricas (vide PASCALL 2001, p.641).

Comentando as produções mais recentes, Pascall escreve: "outros escritores — G. Reese (*Music in the Middle Ages*, 1940, e *Music in the Renaissance*, 1954), M. Bukofzer (*Music in the Baroque Era*, 1947) e F. Blume (*Die Formung der Musikgeschichte*, 1940) — continuaram a periodizar a história da música desde o século XI. Os termos Arte Antiga, Arte Nova, Renascença, Barroco, Classicismo e Romantismo tornaram-se conceitos familiares. F. Blume argumentou convincentemente sobre a coerência em assumir-se que o Classicismo e o Romantismo formam um só período estilístico" (PASCALL 2001, p.640). Contra-argumentamos que categorizações estanques da produção musical podem gerar equívocos, uma vez que muitos compositores e obras não se conformam a seus limites estreitos. As escolas, os períodos e os estilos devem ser entendidos como uma ferramenta, e não uma norma.

Esta tendência já se detecta no verbete "Sonata", de 1980. Apoiando-se em estudos numerosos e significativos das décadas de sessenta e setenta, ele refuta a tentativa de compreender o termo sob uma perspectiva histórica linear, afirmando que "a questão surge se o termo 'sonata'

tem sido usado numa constância que justifique uma discussão em um contínuo histórico" (NEWMAN, TILMOUTH e GRIFFITHS, 1980, p.497). O artigo discute o termo "sonata" em diversos períodos, sem linearidade ou teleologia. Citando reflexões de compositores sobre o termo, os autores argumentam que a abordagem "semântica" tem a vantagem de refletir as idéias dos próprios compositores sobre a "sonata" em diferentes épocas.

Está presente a discussão teórica da sonata e sua forma ao longo da história, com exemplos de estudos e tratados dos diferentes períodos, a refletir uma nova preocupação: o estudo sistemático dos escritos sobre forma sonata do próprio século XVIII e início do XIX. Esta posição recente da musicologia pode ser examinada na produção dos próprios Ratner, Newman, Feil, Webster e Churgin,<sup>2</sup> entre outros surgidos após a segunda guerra mundial. O artigo apresenta uma discussão da função social da sonata em cada período, de sua instrumentação e de seus estilos distintos. É visível a preocupação com as bases sociais e históricas da prática musical.

O artigo de 2001 soma-se às discussões anteriores na preocupação com o intercâmbio de compositores nas diversas regiões da Europa, as condições de publicação e de circulação de manuscritos e as práticas de performance. Ele contém uma seção dedicada à diversidade estilística do período Clássico (1735–1820). O estilo chamado "galante", com o seu ápice entre 1750 e 1760, é descrito em detalhe, e o apogeu do estilo clássico fartamente exemplificado nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven.

No verbete "Forma sonata" (WEBSTER, 1980 e 2001), comum às edições de 1980 e 2001, há uma seção dedicada à teoria, isto é, a tratados sobre a composição de sonatas, sublinhando assim a preocupação em discutir como o conceito teórico foi apresentado e entendido nos diferentes períodos. Webster salienta a importância de Heinrich Christoph Koch como o autor da descrição mais completa de forma sonata no século XVIII, ao lado de nomes como os de Mattheson, Niedts, Scheibe, Quantz, Riepel, Galeazzi, Kollmann e Gervasoni. Para Webster, estes teóricos compreendiam a forma sonata como uma estrutura binária, em termos da estrutura tonal da exposição, do ritmo das frases e do plano de cadências. Este debate reflete a importância dos trabalhos precursores de Ratner e Newman, acima mencionados.

No que diz respeito ao século XIX, Webster mostra a emergência do livro-texto "prescritivo", onde a "doutrina" descreve a forma nos termos do material temático e seu desenvolvimento. O modelo "surgiu em parte como uma tentativa de explicar as dificuldades das obras de Beethoven, em parte como uma receita para uso em aulas de composição e de análise" (WEBSTER, 2001, p.697). Os principais estudiosos do período foram Hoffman, Birnbach, Momigny, Reich, Czerny e Marx, ressaltando-se o objetivo didático explícito dos dois últimos.

Mais recentemente, dois autores, pelo menos, defendem a concepção que Marx desenvolveu na primeira metade do século XIX e cujos pressupostos formais apontam para uma divisão tripartite da forma sonata. No artigo "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form", Scott Burnham escreve: "a idéia formal que Marx tem em mente é uma onde o maior peso estrutural conferido a uma forma tripartite, estrutura essa que vem se desenvolvendo através de estágios da família dos rondós, seria equivalente à obtenção de um tipo de unidade mais

<sup>2</sup> Vide a bibliografia do verbete em questão.

satisfatório, explicitada na primeira e quarta seção dos rondós de quarta e quinta espécies" (BURNHAM, 1989, p.256).

Burnham apresenta uma descrição dos tipos de rondós segundo a classificação de Marx. Também Newman, em *The Sonata since Beethoven*, afirma que "Marx dedicou muita atenção aos detalhes de frase e período, ele preferia uma concepção tripartite a uma concepção bipartite da forma sonata" (NEWMAN, 1969, p.31). A controvérsia justifica-se: o artigo de Burnham realça como Marx desenvolve a noção de forma sonata a partir da noção de período harmonicamente concebido. Sua concepção harmônica da forma está incorporada na elaboração temática, e as duas noções não são excludentes mas complementares. Explicações mais detalhadas sobre as publicações desses teóricos encontram-se na seção "Romantismo: definições e atitudes contemporâneas" do verbete "Sonata" da edição de 1980 (NEWMAN, TILMOUTH e GRIFFITHS, 1980, p.491) e na seção "Teoria", subseção "séculos XIX e XX", da edição de 2001 (WEBSTER, 2001, p.697).

Em 1840 Carl Czerny atribui-se a primazia na sistematização da forma e de seus múltiplos movimentos, no estabelecimento de relações de proximidade da sonata com a sinfonia, quarteto e outros ciclos instrumentais, bem como no fornecimento de detalhes da forma propriamente dita (NEWMAN, TILMOUTH e GRIFFITHS, 1980, p.492). É oportuno ressaltar que, em 1837, Marx já havia concebido a forma como tripartite e tocado em pontos que Czerny iria desenvolver posteriormente. O fato é que ambos exerceram profunda influência durante todo o século XIX, tendo contribuído para a visão segundo a qual, com Beethoven, a sonata atinge seu apogeu absoluto e — o que é mais grave, pois perdura até os nossos dias — os compositores anteriores a Beethoven são como organismos menos desenvolvidos a procura de uma forma mais satisfatória.

O estudo da sonata enquanto forma sonata exerceu o seu fascínio também no século XX. As publicações de Dahlhaus, Newmann e Rosen são alguns exemplos dos vários estudos dedicados ao tema. Em sintonia com este interesse, métodos de análise musical da sonata também foram propostos no século XX. No verbete "Forma", de 1980 e 2001, James Webster divide os métodos analíticos em seis linhas principais.

Nesta classificação, Donald Francis Tovey foi o primeiro a desmistificar o modelo acadêmico proposto no século XIX, reinterpretando-o como "estilo sonata". Tendo priorizado sobretudo a música alemã, de Bach a Brahms, o eminentíssimo músico inglês escreveu com refinada sensibilidade e raro discernimento alguns dos ensaios mais relevantes da primeira metade do século. Tovey elevou a escrita do texto sobre música a um novo patamar, só retomado no final do século XX pelo norte-americano Charles Rosen.

Para Heinrich Schenker, a forma sonata é uma estrutura binária de larga escala, na qual a prolongação da dominante no desenvolvimento da composição desempenha papel determinante. Seus argumentos ressoam ainda, sobretudo porque este estudioso resgatou os escritos do século XVIII sobre a forma, cujo entendimento restaurou, tendo por base o entrelaçamento do contraponto com a harmonia. Ao fazê-lo, submeteu todo o processo de análise a uma revisão radical, principalmente ao relegar as transformações temáticas e motívicas, e mesmo as questões formais, a um plano mais discreto, oferecendo uma teoria estrutural unificada da tonalidade. A partir da década de cinqüenta, um interesse renovado por essa

alternativa analítica passou a dominar a América do Norte, num crescendo sem precedentes. Entre seus principais defensores, Burkhart reintegra estudos motívicos ao cânone schenkeriano, Rothgeb investe no aspecto contrapontístico e Rothstein e Schachter integram o parâmetro rítmico ao movimento tonal.

No que diz respeito ao estudo do ritmo, abordado na forma de reação a esta corrente dominante do pensamento analítico, já na década de cinqüenta surgem propostas marcantes de Leonard Meyer e, pouco depois, sua formalização, com Grosvenor Cooper. Outros trabalhos que seguem a tendência de valorização do parâmetro ritmo, em maior ou menor grau, são os de Cogan, Cone, Epstein e Kramer, entre outros.

Se o estudo da retórica e das dimensões referenciais produziu os trabalhos semióticos de Ratner e Agawu, o interesse pela sonata em termos de análise narratológica ocupa boa parte da produção mais recente, como se pode verificar em periódicos especializados. Kramer desenvolveu uma proposta narrativa, relacionando a sonata a seu entorno social e cultural.

A abordagem final relaciona-se à posição denominada pós-modernista, segundo a qual o valor da sonata como forma e como gênero tem sido exagerado e necessita reavaliação. Esta abordagem minimizante contrasta com o número crescente de investigações sobre a sua história nos séculos XVIII e XIX. Webster constata que, desde o pós-guerra, a sonata — gênero e forma — tem sido objeto sistemático de estudo e, mesmo que uma fundamentação teórica histórica e analítica consistente se tenha estabelecido, o campo ainda carece de estudos mais abrangentes e de maior sistematização.

Griffiths (MANGSEN, IRVING, RINK e GRIFFITHS, 2001, p.683) comenta, com referência ao gênero composicional, que a dissociação entre procedimento e conteúdo tipifica o século XX, uma situação que caracteriza a produção musical do período e cuja solução os compositores se esforçaram por encontrar. Esta dissociação teve consequências radicais, exemplificadas na Segunda Sonata para piano de Boulez, que aquele autor considera o último compositor da forma. Webster acredita que as diferentes abordagens mencionadas iluminaram a compreensão da sonata no século XX, estabelecendo, “pela primeira vez, os alicerces para uma história analítica e diferenciada da forma sonata, a qual, admitamos, ainda permanece por ser escrita” (WEBSTER, 2001, p.698).

### **Observações finais**

Os artigos distinguem-se tanto pela abordagem que fazem do tema (por exemplo, ao ressaltar o aspecto da utilização social da sonata e de sua instrumentação, em 1980, ou as tentativas de retorno às práticas de performance anteriores ao século XX, no ano 2001) quanto pelo maior destaque dado a um determinado período ou compositor. Os estudos e as preocupações musicológicas das últimas décadas refletem-se nas edições sucessivas dos verbetes. As referências bibliográficas, ainda que contendo vários títulos em comum, são distintas e constituem fontes de informação confiáveis.

Digna de nota é a ausência de referências a toda e qualquer sonata escrita na América Latina. Apesar da importância e do número significativo de sonatas compostas no continente durante o século precedente, essa produção não recebe menção. Carlos Palombini tece considerações sobre as prováveis causas desta omissão: “o desenvolvimento da sonata e da forma sonata são construções

historiográficas, de autoria, na maior parte das vezes, de musicólogos europeus ou anglo-saxões. Por outro lado, a música brasileira aparece no Grove (1980 e 2001) como do domínio etnomusicológico, o que se comprova pelo fato de praticamente todas as contribuições sobre o Brasil serem de autoria de um etnomusicólogo estrangeiro, um tanto desatualizado.<sup>3</sup> Os responsáveis pelos verbetes continuam entrincheirados no etnocentrismo musical e são omissos no que se refere à produção musical de sonatas e congêneres na América do Sul ou em outras partes do planeta.

Feitas essas ressalvas e considerações, recomendamos a leitura. Além das discussões sobre repertório, estilo e escolas, os artigos procuram situar as obras em seu contexto social, abordando, em seu espaço restrito, um bom número de aspectos estruturais, analíticos e formais, e cumprindo assim a função do verbete de dicionário: informar e guiar o leitor em pesquisas futuras.

Resta, portanto, empreender um estudo sistemático do repertório de sonatas (quartetos, concertos, sinfonias e congêneres) latino-americanas. Um levantamento incipiente revela uma produção rica e extensa. Seu conhecimento pode trazer reflexos positivos nos meios acadêmicos e artísticos: o pensar-se a si mesmo é condição essencial para o crescimento e contribuir, em música, para o estabelecimento de uma identidade própria. É necessário admitir que, em seu estágio atual, a pesquisa sobre nosso repertório é bastante incompleta ainda. Como poderíamos integrar este corpus a um patrimônio maior sem uma noção mais clara de sua real extensão e valor?

### Referências bibliográficas:

- AGAWU, K. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BURNHAM, S. "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form". *Journal of Music Theory* 33 (2): 27–271, 1989.
- COOPER, G. e MEYER, L. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago:University of Chicago Press, 1956.
- EGGEBRECHT, H. H. "Historiography". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 1980, v. 8, pp 592–600.
- MANGSEN, S., IRVING, J., RINK, J. e GRIFFITHS: "Sonata". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, v. 23, pp 671–87, 2001.
- NEWMAN, W. S. *The Sonata since Beethoven*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969, rev. 2/1972.
- NEWMAN, W. S., TILMOUTH, M. e GRIFFITHS: "Sonata". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 1980, v.17, pp 479–97.
- PARRY, C. H. H. "Form". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Eric Blom. Nova Iorque: St. Martin Press,, v. 3, pp 429–45, 1956a.
- \_\_\_\_\_. "Sonata". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Eric Blom. Nova Iorque: St. Martin Press, v. 7 , pp 887–908, 1956b.
- PASCALL, R. "Style". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, v. 24, pp 638–42, 2001.
- RATNER, L. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Harmonic Aspects of Classic Form". *Journal of the American Musicological Society*, v. 2, pp 159–68, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nova Iorque: Schirmer, 1980.
- ROSEN, C. *Sonata Forms*. Nova Iorque: Norton, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Classical Style: Haydn, Mozart and Beethoven*. Nova Iorque: Norton, 1972.
- TOVEY, D. F. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Nova Iorque: AMS Press, 1935.
- WEBSTER, J. "Sonata Form". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, v. 23, pp 687–701, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Sonata Form". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 1980, v.17, pp 498–508.

<sup>3</sup> Este comentário foi expresso em comunicação de correio eletrônico para a primeira autora desta resenha; nosso agradecimento ao autor pela permissão de citação.