Do Galante ao Clássico: as estratégias e os recursos composicionais e técnicos empregados por Muzio Clementi na construção das áreas temáticas I nas suas primeiras Sonatas para piano (1779-1782)

Ernesto Hartmann
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES
Universidade Federal do Paraná, Curitiba - PR
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG

Juliano Dinelli
Universidade Federal do Paraná, Curitiba - PR

Resumo: O presente trabalho investiga as estratégias e os recursos composicionais empregados pelo compositor Muzio Clementi na confecção dos temas (área temática principal) das suas Sonatas para piano *Opp. 1, 2, 7 e 8*. Tem como objetivo esclarecer esses processos utilizando como método a comparação através da análise e tendo como aporte teórico os conceitos de *Tight Knit Organization*, simetria e paralelismo propostos por William Caplin. Após as análises, concluiu-se que, como esperado, estas obras aderem, com certa flexibilidade, à essência das características apontadas pelo autor, mas também apontam para uma progressiva articulação entre questões técnicas do instrumento e estruturação formal. Ainda, nas duas obras em modo menor do recorte, observou-se o emprego do estilo sensível, denotando uma maior preocupação com a expressividade destacando-se das sonatas anteriores do compositor. Todos estes fatores contribuem para a noção de que Clementi foi, de fato, um pioneiro na promoção do gênero sonata de uma obra doméstica/camerística para um veículo de expressão pessoal e técnica do compositor/virtuose, característica da virada do século XVIII para o XIX, tendo sido influenciado e influenciando outros compositores contemporâneos.

Palavras-chave: Muzio Clementi. Estilo Galante. Área Temática principal. Sonatas para piano de Muzio Clementi.

From Galant to Classical: Compositional and technical strategies and resources employed by Muzio Clementi in the construction of the main thematic areas in his early piano sonatas (1779-1782)

Abstract: This work investigates the compositional strategies and resources employed by the composer Muzio Clementi to develop the themes (main thematic area) of his piano sonatas opp. 1, 2, 7, and 8. We aim to explain his processes by using a

HARTMANN, Ernesto; DINELLI, Juliano. Do Galante ao Clássico: as estratégias e os recursos composicionais e técnicos empregados por Muzio Clementi na construção das áreas temáticas I nas suas primeiras Sonatas para piano (1779-1782). *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-28, maio/ago. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2710.

Recebido em 31/1/2021, aprovado em 24/6/2021

comparative analysis methodology theoretically based on the concepts of Tight-Knit Organization, symmetry, and parallelism according to William Caplin. With the analysis, we concluded that, as expected, these works adhere, with some flexibility, to the essence of the characteristics revealed by the author, but they also indicate a progressive articulation between technical issues of the instrument and formal structuring. However, we observe that the two works in the minor mode of our selection use the sensibility style, denoting a greater concern for expressiveness and differentiating them from the composer's previous sonatas. All these factors contribute to the notion that Clementi was, in fact, a pioneer in advancing the sonata genre from chamber works or works for the home to a vehicle of personal expression and composer/virtuoso technique that was characteristic at the turn of nineteenth century, not only being influenced by, but also influencing other contemporary composers.

Keywords: *Muzio Clementi; Galant style; Main thematic area; Piano sonatas by Muzio Clementi.*

Dentro dos compositores contemporâneos da chamada Primeira Escola de Viena, Muzio Clementi talvez tenha sido um dos menos discutidos no que diz respeito à sua técnica de composição, não obstante o prestígio que gozava em vida nesse ofício. Se por um lado ele, eventualmente, é considerado o "pai da moderna escola de piano" – muito em virtude de sua obra *Gradus ad Parnassum* e por sua atuação como renomado pedagogo em Londres –, por outro, pouco ainda é conhecido e estudado acerca de sua grande produção para teclado, que inclui dezenas de sonatas, cuja influência em Beethoven e mesmo em Mozart pode ser verificada.

De acordo com Luca Chiantore, Muzio Clementi

> [...] é quem melhor encarna o que estava sendo o Piano na Inglaterra da revolução industrial [...] rapidamente demonstrou ser uma personalidade versátil, brilhante, com instinto para negócios e espírito empresarial. Não surpreende, por tanto, que sua carreira como concertista e compositor ocupou somente uma etapa inicial de sua vida, aproximadamente até 1790, quando, a partir de então, seus interesses se diversificaram, até o ponto de que sua atividade de editor, pedagogo e construtor de instrumentos lhe garantiu uma fama que transcendeu sua obra como compositor[1] [2] (CHIANTORE, 2001: 143).

A produção de Muzio Clementi para teclado engloba peças de pequeno porte, como variações, prelúdios, *monferrinas*, *capricci* e estudos (dentre eles o célebre *Gradus ad Parnassum Op. 44* em três volumes). Suas sonatas para teclado solo abrangem desde obras escritas para cravo (na década de 1760) até suas mais robustas sonatas de 1821 (*Op. 50*) compostas para piano, instrumento com o qual teve contato em suas viagens pelo continente europeu na década de 1780.

[1] Original: "Es quien mejor encarna lo que estaba sinedo el piano em la Inglaterra de la Revolución Industrial [...] rapidamente demonstro ser um personaje versátil, brillante, com instinto para los negócios y espíritu empresarial. No sorprende, por tanto, que su carrera como concertista y compositor haya ocupado sólo uma primeira etapa de su vida, aproximadamente hasta 1790. A partir de entonces, los interesses de Clementi se diversificaron, hasta el punto de que su actividad de editor, pedagogo y constructor de instrumentos supo garantirzale una fama que transcendió com creces su labor de compositor".

[2] Tradução nossa.

Especificamente, nas sonatas para teclado solo há sérios problemas no que diz respeito à numeração e ao número de publicação. Dependendo da edição, há números de *opus* completamente distintos para a mesma peça, e mesmo (como no caso do *opus 1*) peças distintas com o mesmo número. Por vezes, estes erros ocorrem por falhas na catalogação em edições mais modernas, posteriores ao período de Clementi; porém, casos como o dos controversos *opus 1* são fruto de confusões ocorridas nas edições da época de juventude de Clementi.

Dentro do catálogo das obras publicadas de Clementi, seu *opus 1*, publicado em 1771, pode ser considerado um fantasma dentro do seu *corpus* de obras. Todos os relatos biográficos de Clementi dos anos de 1820 e 1830 começam a fazer considerações sobre a sua música a partir de seu *Opus 2* (certamente com o aval do próprio compositor). Estas seis sonatas *Opus 1* são dedicadas a seu empregador Peter Beckford e, apesar de não apresentarem grandes falhas em sua escrita, dificilmente podem ser consideradas como peças notáveis. Um segundo *Opus 1* (posteriormente chamado de *Opus 1a* ou *Oeuvre I*) foi publicado às pressas por Bailleux em Paris em concomitância com a chegada de Clementi a esta cidade em 1780. Neste novo grupo de peças utiliza-se grande parte do material temático daquelas sonatas do primeiro *Opus 1* publicadas nove anos antes, acrescido de algum material novo. Provavelmente adaptado para atender ao público francês, este *Oeuvre I* (dedicado à madame Duvivier) é acrescido de variações sobre temas populares franceses durante a época, como as variações sobre a canção popular *La Pantoufle* e variações sobre o tema do balé *Mirza* de Gossec.

Aliado a isso, soma-se o fato de que alguns *opus* (como o *Op. 6*) foram originalmente publicados como obras para piano e flauta/violino e, posteriormente, receberam outras publicações, como obras para piano solo (caso das *Sonatas Op. 4*, publicadas anos depois como *Sonatinas Op. 37a* e *38a*). Sendo assim, cabe uma explicação das obras que consideramos e quais critérios utilizamos para a elaboração deste trabalho. Essencialmente, são as obras que foram publicadas como originalmente para piano solo[3], a saber:

a) *Op. 1a – 5 Sonatas* para Mme. Duvivier (1780);
b) *Op. 2 – 3 Sonatas* de um conjunto maior de seis obras, sendo três para dueto a quatro mãos (1779 – revistas em 1807);
c) *Op. 7 – 3 Sonatas para Piano* (1782);
d) *Op. 8 – 3 Sonatas para Piano* (1782).

Estas foram escolhidas por estarem cronologicamente próximas entre si, viabilizando uma comparação a respeito das estruturas temáticas principais. Desta forma, excluímos as *Sonatas Op. 1* do grupo Beckford (1771) e as *Sonatas WoO 13* e *14* (1765 e 1768, respectivamente). A *Sonata WoO 3 m Fá Maior* (eventualmente, descrita como *Op. 33 nº 1*) foi composta em data desconhecida, mas publicada em 1789, o que também a retira do recorte cronológico deste trabalho.

Apenas para fins de comparação acerca das tonalidades e produção, neste trabalho, ampliamos o escopo e consideramos ainda:

a) *3 Sonatas Op. 9*;
b) *3 Sonatas Op. 10*;
c) *Sonata Op. 11* (eventualmente listada como *Op. 20*);
d) *4 Sonatas Op. 12*;

[3] Não era raro na segunda metade do século XVIII que a publicação de obras para instrumento melódico com acompanhamento de teclado (e vice-versa) fosse recomendada para teclado solo, pois boa parte do material temático estava sob a responsabilidade do teclado. A *Sonata em Mi menor K304 para piano e violino* de W. A. Mozart é um exemplo claro desta prática, não obstante mui raramente a escutamos hoje em dia nesta versão solo.

e) *3 Sonatas Op. 13*;
f) *Sonata Op. 16* (*La Chasse*);
g) *3 Sonatas Op. 23*;
h) *3 Sonatas Op. 24*;
i) *6 Sonatas Op. 25* (eventualmente publicadas como *3 Sonatas Op. 25* 1 a 3 e *Op. 26* 1 a 3);
j) *Sonata Op. 26*;
k) *3 Sonatas Op. 33*;
l) *2 Sonatas Op. 34*;
m) *3 Sonatas Op. 37*;
n) *3 Sonatas Op. 40*;
o) *Sonata Op. 41*;
p) *Sonata Op. 46*;
q) *3 Sonatas Op. 50*.

São 58 obras no total. Para a confecção das tabelas, somam-se as obras excluídas, resultando num total de 72 obras[4].

Assim sendo, estabelece-se o recorte temporal deste trabalho nos limites dos anos de 1779 a 1782, porém, sem expandir para além de dez anos antes (*WoO 13, 14* e *Op. 1* conjunto Beckford), uma vez que estas obras foram compostas ainda na Inglaterra, antes do retorno de Clementi ao continente.

Ainda, como objetivo secundário deste trabalho, temos a comparação das obras dos *opp.* citados com, especificamente, duas sonatas: *Op. 7 nº 3* e *Op. 8 nº 1* ambas em Sol menor e compostas em 1782. Essa escolha se justifica pelo fato de que são estas as duas primeiras obras em modo menor neste gênero/forma compostas e publicadas por Clementi (a *Sonata Op. 1-5* é, na verdade, apenas um movimento de Fuga). É de amplo conhecimento e, portanto, dispensa maiores explanações teóricas que obras no modo menor, na segunda metade do século XVIII, eram muito mais raras e reservadas para momentos de maior expressividade por parte do compositor. Justamente por isso, investigou-se quais procedimentos de construção temática foram empregados por Clementi e se e de que forma já estariam eles presentes ou não nas obras imediatamente anteriores.

Para tal, a área temática I das obras em forma sonata (eis o motivo da exclusão da *Op. 1-5*) se presta ao papel perfeitamente, pois, de acordo com Caplin, Ratner e outros autores, é construída no período Clássico por arquétipos que primam pela estabilidade tonal: a simetria e a regularidade, características essas que são analisadas pela comparação dos temas – definindo, aqui, áreas temáticas principais como áreas estáveis de I marcadas por cadências bem articuladas e que apresentam o material temático principal da obra.

1. As Sonatas para piano de Muzio Clementi

Tendo deixado a Itália sem que sua formação ainda estivesse completa, indaga-se até que ponto Clementi foi capaz de absorver o chamado **estilo galante**, através da prática dos *partimenti*. Essencialmente, a absorção deste estilo, surgido a partir das práticas pedagógicas dos conservatórios italianos, em particular o de Nápoles (GJERDINGEN 2007), se manifesta no emprego sistemático das

[4] Reiteramos que as obras excluídas foram utilizadas na confecção das tabelas a título de informação e foram retiradas das análises, em virtude do recorte temporal pretendido.

Schemata (esquemas musicais prototípicos); harmonias simples; clareza e objetividade no discurso, além de uma expressividade moderada e controlada, mas sem se eximir de ser dramática. Vale ressaltar que, de fato, ao analisarmos a obra de Clementi, constatamos que há uma íntima relação entre a técnica do instrumento e os processos composicionais, todavia, para este trabalho, limitamo-nos a descrever os resultados da análise dos temas apontando possíveis questões.

Suas primeiras composições escritas em Roma e durante sua juventude em Dorset, na Inglaterra (*Sonatas WoO 13 e 14* e S*onatas Op. 1 Beckford*), são inteiramente congruentes com seu tempo, ou seja, música para teclado de melodia atrativa e direta e textura transparente, calcada em padrões harmônicos simples, geralmente apresentando uma melodia diatônica na mão direita sobre um acompanhamento triádico na mão esquerda, arranjados geralmente (porém nem sempre, e é disso que tratamos neste trabalho) em módulos de dois e quatro compassos. Essa textura às vezes alterna com outra, típica da música para teclado dos compositores italianos da primeira metade do século XVIII (Scarlatti, Galuppi, Alberti), com uma figuração de notas rápidas e regulares na mão direita acompanhada por uma linha simples de baixo.

Esta "textura transparente de escrita para teclado, praticamente a duas vozes, com inabalável regularidade em sua periodização – o que alguns teóricos americanos chamam de hipermétrico" (PLANTINGA, 2004: 5) –, pode ser reconhecida como um exemplo do "estilo galante" de música para teclado, este amplamente difundido durante o século XVIII, mais especificamente a partir da década de 1730, sempre apresentando harmonia estável, textura econômica e fraseado periódico, com acompanhamentos simples para a mão esquerda – como baixo de Alberti –, arpejações simples ou mesmo os baixos *murky*.

A Fig. 1 ilustra os compassos iniciais do primeiro movimento da *Sonata Op. 1 nº 1* em Mi bemol Maior do conjunto *Beckford*, composta, provavelmente, em 1771. Neste exemplo, é possível vislumbrar a maior parte das características mencionadas, assim como uma escrita que ainda não explora totalmente o potencial do fortepiano, o que era previsível, uma vez que Clementi teve contato, essencialmente, com cravo e órgão durante seu período em Dorset.

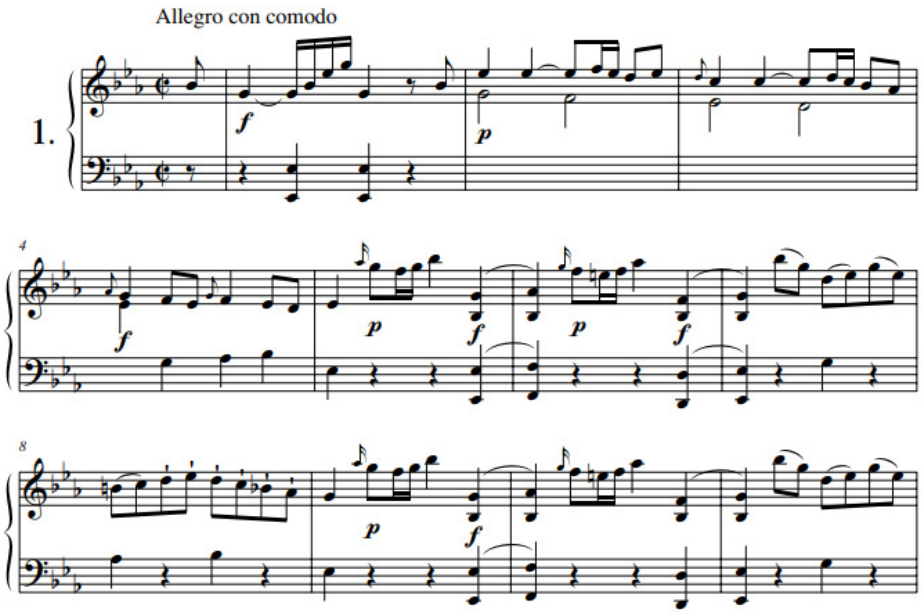


Fig. 1: *Sonata Op. 1 nº 1* de Clementi, 1º movimento, compassos 1-12. Esta sonata apresenta uma escrita simples, sendo uma clara melodia acompanhada em frases regulares, denotando coerência e equilíbrio típicos do estilo galante italiano.

Mui frequentemente define-se a música europeia da segunda metade do século XVIII como "clássica"; desta forma, as obras em tela estariam inseridas no arquétipo do modelo clássico. Todavia, a noção de classicismo não é suficientemente clara para que se reconheça os limites históricos e as diferenças regionais quando se examina o repertório em maior detalhe. Podemos observar por parte de Leonard Ratner, reiterado por Robert Gjerdingen, certa resistência quanto ao uso do termo "clássico" para se referir à música do século XVIII:

> Hoje em dia, "barroco" e "clássico" são os termos mais usados para descrever os estilos musicais no século XVIII. No entanto, esses termos dificilmente são mais representativos dos conceitos do século XVIII do que a noção de que toda velha casa americana deve ser classificada como estilo Tudor ou Colonial... Por outro lado, o termo "galante" foi realmente usado de forma positiva pelos homens e mulheres que fizeram e apoiaram a música do século XVIII. Leonard Ratner, autor do livro *Classical Music*, escreveu que "se tivéssemos que renomear este período de acordo com a perspectiva do final do século XVIII, este deveria ser chamado **estilo galante**"[5] (GJERDINGEN, 2007: 5-6).

Gjerdingen explica que o termo galante se referia a uma coleção de características, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta, atreladas àquela imagem do "cortesão perfeito" ilustrada pelo diplomata italiano Baldassare Castiglione:

> Se imaginarmos o homem galante ideal, ele seria espirituoso, gentil com as damas, confortável em uma corte, religioso de uma forma modesta, proprietário de antigos latifúndios, charmoso, corajoso em batalha e treinado como amador na música e outras artes... Sua contraparte feminina teria maneiras impecáveis, roupas de verdadeira sofisticação, grande perícia como anfitriã, um profundo conhecimento de etiqueta e treinamento em uma ou mais habilidades – música, arte, línguas modernas, literatura e ciências naturais[6] (GJERDINGEN, 2007: 5).

No estilo delimitado pelo autor que ocorre aproximadamente entre os anos de 1750 e 1775, podemos destacar algumas características, como o emprego de estruturas simétricas de construção formal (em particular nas áreas temáticas), o uso sistemático das *Schemata* – protótipos melódico-harmônicos com definidas (porém, flexíveis) funções formais que auxiliam a construção das obras – e o emprego sistemático da tonalidade.

[5] Original: "Today Baroque and Classical are the terms frequently used to describe musical style in the eighteenth century. Yet these terms are hardly more representative of indigenous eighteenth-century concepts than an American real-state agent's notion that all old houses must be either Tudor or Colonial [...] By contrast the term galant was actually used in a positive way by the man and women who made and supported eigtheenth-century music. Leonard ratner, author of the book Classic Music, wrote that 'if we were to rename yhis period according to late eigteenth-century views, it woukd be called the galant style'".

[6] Original: "If we imagine an ideal galant man, he would be witty, attentive to the ladies, comfortable at a princely court, religious in a modest way, wealthy from ancestral land holdings, charming, brave in battle, and trained as an amateur in music and other arts [...] His female counterpart would have impeccable manners, clothes of real sophistication, great skill as hostess, a deep knowledge of etiquette, and training in one or more of the 'accomplishments' – music, art, modern languages, literature, and the natural sciences".

Gillespie destaca que o termo **pré-clássico** foi empregado para delimitar um repertório que ia desde a morte de J. S. Bach e as obras mais maduras dos compositores da primeira escola de Viena (Haydn e Mozart, especificamente). A respeito das características deste estilo, o autor informa que

> Na música não havia modelos a serem imitados. Uma estética totalmente nova se desenvolveu fundamentada nos ideais de simetria, equilíbrio e clareza. O Classicismo musical não foi um produto totalmente novo, ele fundiu elementos do estilo rococó – ornamentação profusa e harmonias simples com um sentimentalismo que os germânicos denominavam *Empfindsamkeit*, particularmente durante o período Pré-Clássico[7] (GILLESPIE, 1972: 146).

Já Charles Rosen (1998: 23) (que compreende os mesmos elementos do estilo que Gillespie) restringiu o que chamou de "estilo clássico" principalmente às obras instrumentais dos períodos maduros de Haydn e Mozart e às obras de Beethoven. A partir desta visão, infere-se a existência de um período estilístico que se estendeu da homofonia de Haydn, alcançada na década de 1770 e arrematada pelos *Quartetos Op. 33*, até o limiar do último período de Beethoven, quando se supõe que as formas "clássicas" tenham sido ultrapassadas ou desintegradas.

As *6 Sonatas Op. 1*, publicadas por Welcker em Londres, assemelham-se a um grande número de outras peças publicadas neste mesmo período, tanto na Inglaterra quanto no continente. Tais peças, direcionadas principalmente para o deleite dos amadores ou para a prática dos estudantes, buscam sempre uma sonoridade familiar/doméstica; aqui, simplicidade musical e simplicidade técnica são características mais almejadas do que originalidade ou sofisticação, pois incorrem à demanda por acessibilidade e performance fácil, algo sempre exigido por este público, de acordo com a opinião dos editores da época (PLANTINGA, 2002: 12). Poucos foram os compositores oitocentistas que aplicaram em suas sonatas para teclado formas de escrita mais audaciosas e "profissionais" – dentre estas exceções, podemos citar Domenico Scarlatti e, mais ao final do século, Beethoven.

O outro conjunto de obras denominado *Op. 1a*, as 5 sonatas dedicadas a Mme. Duvivier (na verdade, quatro sonatas; uma Fuga em Lá menor e um dueto para piano a quatro mãos) datadas de 1780, já apresenta um desvio desta norma. A forma como Clementi constrói os temas dos primeiros movimentos já aponta para um maior domínio estrutural por parte do compositor, com frequentes abandonos do modelo simétrico, inclusive com a confecção de estruturas que terão impacto nas obras seguintes do compositor. Estas obras são cronologicamante posteriores (apesar do número de *opus*) às *Sonatas Op. 2*.

As 3 *Sonatas Op. 2* publicadas em 1779 (oito anos após seu *Op. 1*) são obras de maior ambição virtuosística. Neste conjunto, abundam técnicas pouco convencionais para a época, como rápidas passagens em terças, sextas e oitavas paralelas, porém ainda pouco alterando as estruturas métricas e harmônicas, modificando apenas as figurações superficiais, fazendo com que sua música ainda permaneça sob a rubrica do estilo "galante". As demandas técnicas

[7] Original: "In music there was no model to imitate. An entirely new aesthetic developed, based on abstract ideals of symmetry, balance and clarity. Musical Classicism was not a completely new product; elements of rococo style – profuse ornamentation, facile harmonies – were fused with a sentimentality that the Germans called *Empfindsamkeit*, particularly during the Pre-Classic period".

das *Sonatas Op. 2*, compostas para serem tocadas pelo próprio Clementi, foram responsáveis por, primeiramente, estabelecer a reputação do então jovem compositor na Inglaterra. De fato, em toda a Europa, estava em ascensão uma nova função para as sonatas para teclado (mais comum na segunda metade do século XVIII): a de servir como um veículo para as performances do instrumentista virtuoso.

A Fig. 2 exemplifica os primeiros compassos do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 nº 2 em Dó Maior*, onde as oitavas em ambas as mãos (impossível não se fazer uma analogia com o *Allegro di molto e con brio* da *Sonata Patética Op. 13* de Beethoven) eram um recurso ainda muito pouco explorado na linguagem de música para teclado. Sendo apresentado como sonoridade de abertura desta obra, já denota a relevância e ousadia que Clementi pretendia impor a esse *opus*.

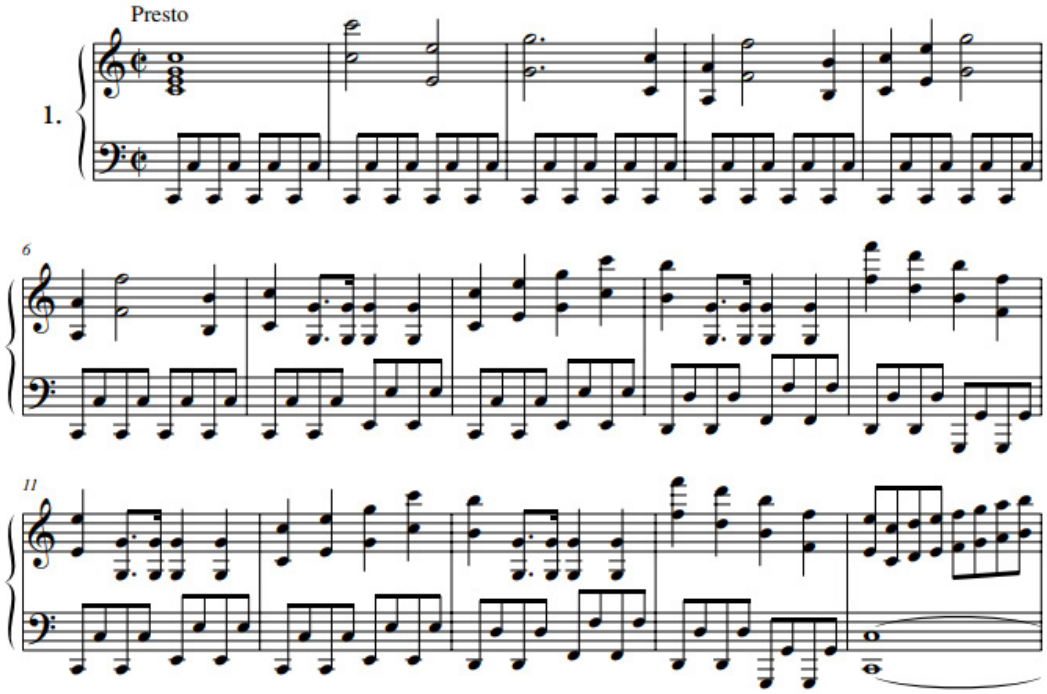


Fig. 2: *Sonata Op. 2 nº 2* de Clementi, 1º movimento. Apelidada de "Lição de Oitavas", esta sonata tem nas oitavas paralelas da exposição a sua característica marcante. A mão esquerda realiza uma figuração de acompanhamento denominada baixo *murky*.

As experiências adquiridas por Clementi após duas incursões no continente europeu experimentando os fortepiano materializam-se em uma notável mudança de estilo em sua música, como pode ser observado, particularmente, a partir das sonatas *Op. 7 e 8* de 1782. Neste *opus*, Clementi emprega, pela primeira vez, as tonalidades menores, sugerindo um radicalismo técnico e expressivo raramente presentes em sua música até então. Essa nova perspectiva é aprofundada nos *opp.* seguintes (*opp. 12-25/26)*, com especial destaque para as *Sonatas Op. 13 nº 6* (*14 nº 3*) em Fá menor e a *Op. 25 nº 5* (*26 nº 2*) em Fá♯ menor. Nessas obras, Clementi realiza uma síntese do estilo italiano de escrita a duas vozes derivado de seus estudos (principalmente de Scarlatti) com uma escrita polifônica imitativa cromática, mais sofisticada e impregnada de recursos técnicos então modernos (escalas e progressões em terças paralelas). Aliado a isso, há um nítido interesse do compositor no aspecto formal,

pois diversas destas obras (em particular as sonatas em modo menor) apresentam artifícios inusitados, como falsas reexposições (*Op. 25nº 5* Fá# menor 1º movimento) e reexposições fundidas com episódios (*Op. 7 nº 3* em Sol menor 1º movimento). Reunidos, todos esses elementos compõem um quadro que as projeta a um novo patamar expressivo, sempre auxiliados por uma alternância entre, essencialmente, três estilos contrastantes entre si (brilhante[8], sensível[9] e *cantabile*[10]), alternância essa que, mesmo comum em outros mestres contemporâneos, foi capaz de chamar a atenção de Beethoven, posto que ele declarava que as sonatas de Clementi eram excelentes exemplos deste gênero.

A Fig. 3 retrata o início do *Finale* da *Sonata Op. 13 n*º 6 em Fá menor:

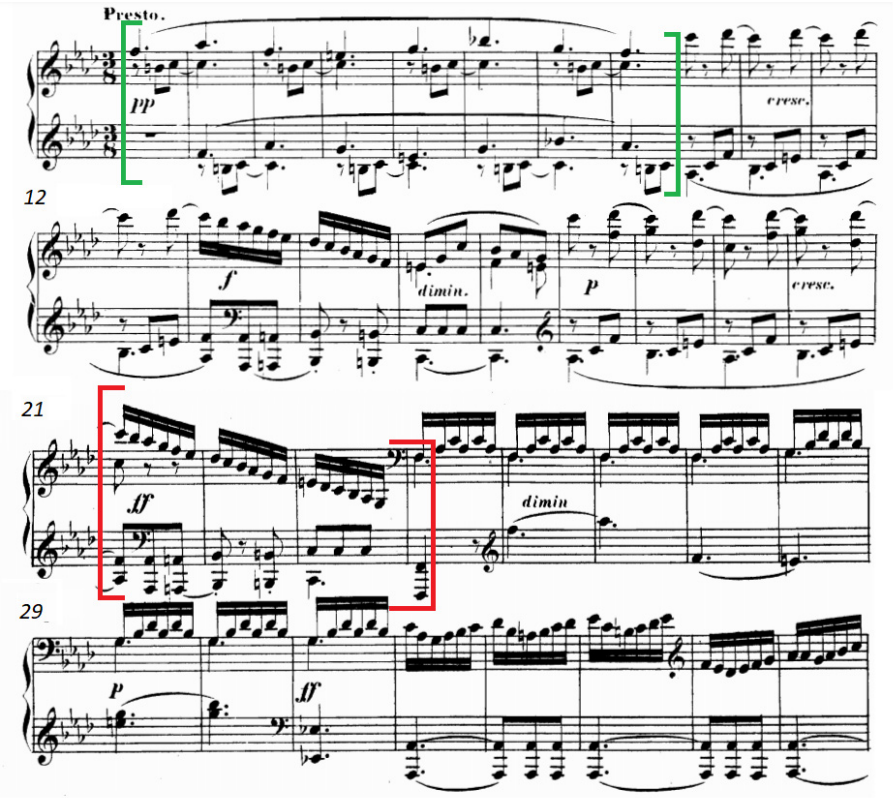


Fig. 3: *Sonata Op. 13 nº 6* de Clementi, 3º movimento, compassos 1-36. A marcação em verde demonstra uma escrita mais polifônica. A marcação em vermelho demonstra uma antecipação do gesto cadencial beethoveniano, com escalas descendentes em forma de *cadenza* contra baixos ascendentes cromáticos que se dirigem à V.

[8] O termo brilhante, usado por Daube, (1797), Türk, (1789) e Koch, (1802), refere-se ao uso de passagens rápidas para exibição virtuosística ou de intenso sentimento. Os compositores italianos – Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli e Antonio Vivaldi – codificaram o estilo brilhante por meio de repetições e sequências sistemáticas (RATNER, 1980: 19).

[9] Aplica-se ao estilo íntimo e pessoal, geralmente de caráter sentimental. C. P. E. Bach foi o principal representante deste estilo. Sua música, em geral, apresenta rápidas mudanças de caráter, figuras e continuidade interrompidas, ornamentação elaborada, incertezas e, geralmente, harmonias dissonantes – todas qualidades que sugerem envolvimento pessoal intenso, antecedentes da expressão romântica e diretamente opostas à estatutária unidade da música barroca (RATNER, 1980: 20).

[10] Ratner define esse estilo como uma música com uma veia lírica em um tempo moderado, a linha melódica tendo a predominância de notas relativamente longas e uma tessitura discreta (RATNER, 1980: 20).

Nesta obra de 1785, nota-se que a estrutura periódica bastante regular é justaposta por uma superposição de dinâmicas extremas, construindo um discurso que induz a um ponto culminante expressivo, usando de uma textura para teclado pouco ortodoxa, com propulsivas figuras de acompanhamento e fragmentos de melodia ondulantes. Uma dramática condução à cadência em uma rápida escala descendente de duas oitavas e meia (Fig. 3, compassos 21-24) é semelhante àquela feita por Beethoven em sua primeira sonata para piano *Op. 2 nº 1* (Fig. 4, compassos 20-22), também em Fá menor, composta uma década depois. Este exemplo retrata uma agitação que remete ao estilo conhecido como *Sturm und Drang* (RATNER, 1980: 21), afastando a música de Clementi do ideal de ordem e equilíbrio presente em sua fase (galante) anterior e posicionando suas obras desta época (e em particular essa sonata) como possível modelo para o jovem Beethoven, conforme o próprio compositor alemão atestou.

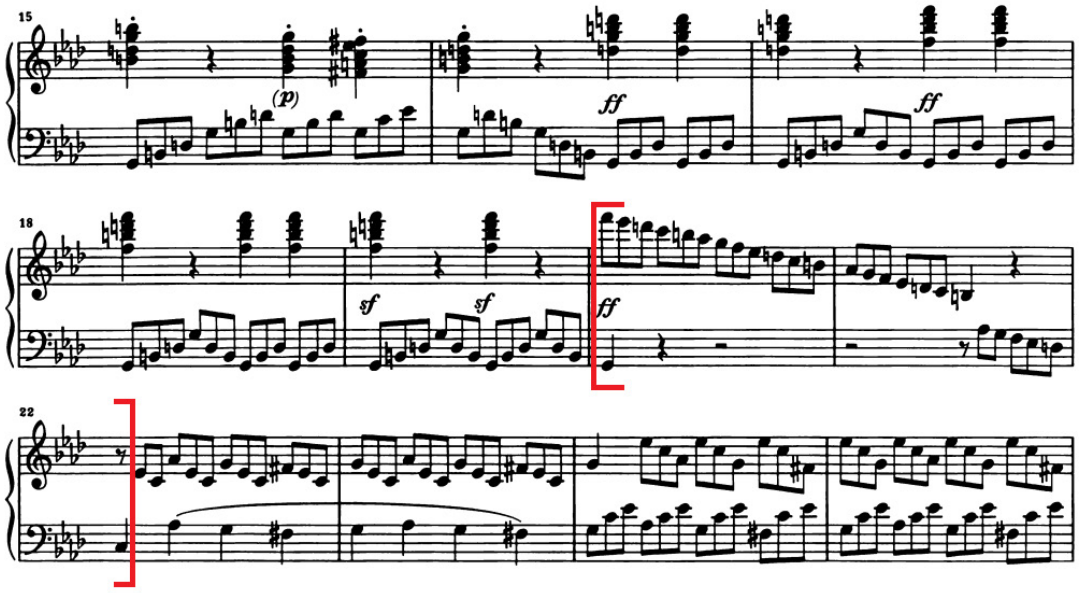


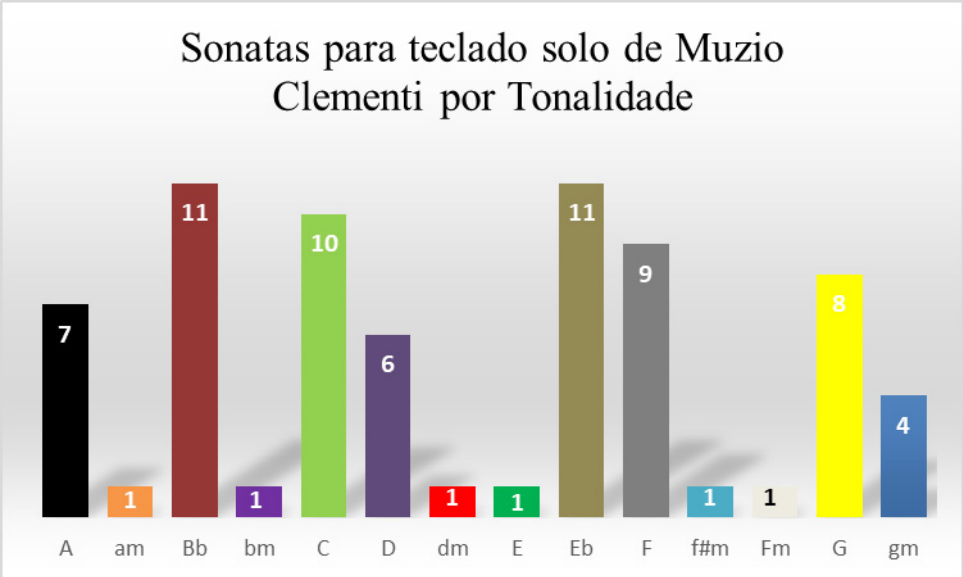
Fig. 4: *Sonata Op. 2 nº 1* de Beethoven, 4º movimento, compassos 15-25. A marcação em vermelho mostra semelhança àquela escala usada por Clementi.

Esta e outras composições deste período e dos períodos subsequentes, começando a partir das *Sonatas Op. 7*, estabelecem de forma evidente uma nova fase na música de Clementi, um segundo estilo, o qual sua escrita para piano demonstra uma grande integração entre profundidade, intensidade e expressão.

As Tab. 1 e 2 explicitam a produção de sonatas para teclado solo de Muzio Clementi ao longo dos anos de 1765 até 1821 (período da publicação do *Op. 1* até o *Op. 50*) e as tonalidades que ele escolheu. A primeira tabela é apresentada em colunas verticais com os valores demonstrando que as tonalidades de Mi bemol Maior e Si bemol Maior respondem por 22 (11 cada uma), ou seja 30,5% – aproximadamente um terço das 72 obras elencadas. As obras em modo menor representam 12,5% – com destaque para o fato de Clementi ter utilizado quatro vezes a tonalidade de Sol menor e nenhuma vez as tonalidades comuns em seu período de Dó menor e Mi menor.[11]

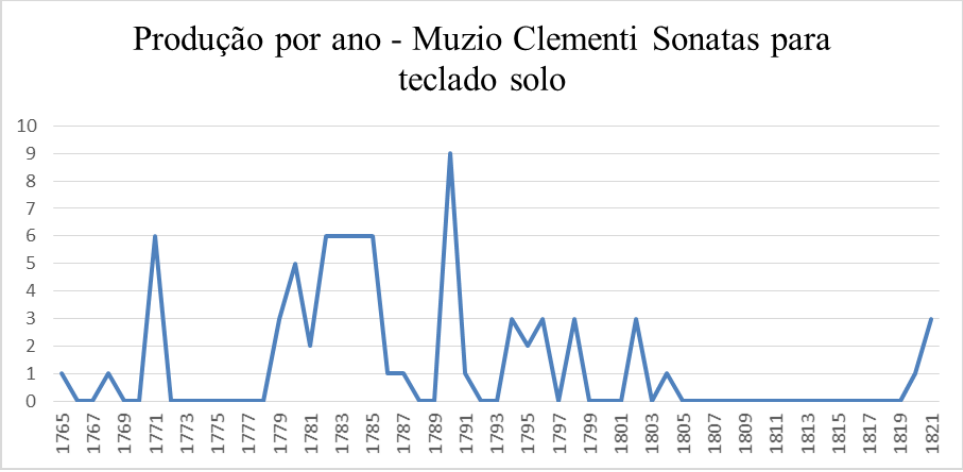
[11] Não obstante, um dos dois *capricci* (o primeiro) do *opus* 47 esteja nesta tonalidade.

A *Sonata em Lá menor Op. 1a-5* está considerada, posto que foi publicada como tal, apesar de ser, exclusivamente, um movimento em forma de fuga.



Tab. 1: Produção de sonatas para teclado solo de Muzio Clementi (1765-1821) por tonalidade[12]

A Tab. 2 ilustra claramente que o auge da produção destas obras foi no período de 1779 até 1791, com destaque para o ano de 1790, quando nove obras foram produzidas. As obras analisadas neste trabalho inserem-se neste recorte temporal.



Tab. 02: Produção de sonatas para teclado solo de Muzio Clementi (1765-1821) por ano

[12] Para otimização do espaço, optamos pela representação alfabética das tonalidades.

2. A construção dos Temas e o *Tight Knit* de Caplin

Mesmo delimitando suas afirmações para a música de Haydn, Mozart e Beethoven, é possível compreender (justamente pela relevância e influência destes compositores) alguns dos conceitos de Caplin expostos em *Classical Form* (1998) como relevantes para a compreensão das obras em tela. O principal deles talvez seja a construção *Tight Knight*, que, para o autor, é representativa do tipo estrutural esperado em uma obra de maior ambição como uma sonata.

O tema principal de uma exposição de uma forma sonata é frequentemente construído como um dos tipos de tema convencionais – frase, período, híbrido, pequena forma ternária ou binário. Um pequeno porém significativo número de temas principais não obedece a organização convencional. Para cumprir sua função tonal principal, o tema principal deve ater-se, principalmente, à tonalidade inicial. O tema pode realizar uma modulação transitória, mas a tonalidade principal sempre retorna no fechamento. A maioria dos temas principais termina com uma cadência perfeita, raramente com uma imperfeita. O tema principal de uma forma sonata também pode terminar com cadência à Dominante, desde que não haja uma modulação interna. Essa confirmação parcial é aceitável na exposição porque ampla oportunidade de se reconfirmar o tom principal será oferecida mais tarde na recapitulação com o fechamento cadencial perfeito. Os temas principais em modo menor geralmente encerram com cadência à Dominante, uma vez que o grau de instabilidade tonal resultante corresponde à qualidade emocional instável tipicamente expressa por movimentos neste modo. Ao contrário dos temas subordinados, que frequentemente mudam do principal para o secundário (ou vice-versa), os temas principais normalmente permanecem em um único modo o tempo todo[13] (CAPLIN, 1998: 197).

A partir desta afirmação de Caplin, que indica o *Tight Knit* como modelo de estabilidade e solidez para a consolidação do tema principal de uma sonata, investigam-se as estratégias empregadas por Clementi na construção de seus temas principais dos primeiros movimentos nas *Sonatas Opp. 1*, *2*, *7* e *8*, visando aferir se, de fato, os elementos pressupostos do estilo galante e o conceito proposto por Caplin se aplicam e, em caso afirmativo, de que modo e como se articulam com os diferentes estilos.

3. Análises

Iniciando com as *Sonatas Op. 2*[14] (1779), que foram compostas um ano antes da *Op. 1a*, temos:

[13] Original: "The main theme of a sonata exposition is most often constructed as one of the conventional theme-types described in part II of this study—sentence, period, hybrid, small ternary, or small binary. A significant minority of main themes are nonconventional in their organization, as discussed in the next section To fulfill its principal tonal function, the main theme must reside primarily in the home key. The theme may bring a transient modulation, but the home key eventually returns at the close. Most main themes end with a perfect authentic cadence, rarely with an imperfect one. A sonata's main theme may also end with a half cadence as long as there has not been an internal modulation. Such partial confirmation is acceptable in the exposition because ample opportunity will be afforded later in the recapitulation to reconfirm the home key with authentic cadential closure. Main themes in a minor mode often close with a half cadence, since the resulting degree of tonal instability matches the unsettled emotional quality typically expressed by movements in this mode. Unlike subordinate themes, which frequently shift from major to minor (or vice versa), main themes normally remain in a single mode throughout".

[14] Aqui, usamos a primeira edição de 1779.

Op. 2 nº 2

Clementi inicia a obra com um compasso de introdução que consiste no acorde em posição fechada na mão direita entre Dó-3 e Dó-4 e o baixo em oitavas (*Murky bass*) em andamento *Presto.* A frase inicial, em função do baixo *ostinato* em I, não articula uma cadência formal, somente sendo possível perceber alguma alteração a partir da introdução de um novo motivo (tópica marcial, compasso 7). Se nos compassos anteriores todo o material temático advinha do arpejo das harmonias (I, IV e VII) em um perfil ondulante, a partir do compasso 7, ele adquire um perfil claramente direcional, seja ascendente em I (compasso 8) ou descendente na V (compasso 10), definindo, assim, uma nova região motívica. Visando reforçar essa articulação, Clementi movimenta o baixo (ainda em *Murky*), permitindo uma cadência V-I no compasso 15.

Com essas articulações/divisões, temos uma estrutura de 15 compassos que se organiza da seguinte forma: Introdução (1 compasso); Frase 1 (6 compassos – 4 compassos + 2 de repetição da cadência); Período Simples (tópica marcial – 4 + 4 compassos – frases idênticas).

De fato, o emprego de estruturas com número par de compassos e simetria representada pelo emprego de repetição sistemática de uma estrutura ou mesmo como repetição simples e pura da frase caracteriza esses compassos iniciais. Assim sendo, podemos definir a área temática inicial desta sonata com o TEMA Ia (compassos 2-7) e o TEMA Ib (compassos 8-15).

A Fig. 5 reproduz os primeiros compassos do primeiro movimento da *Sonata Op. 2-2 em Dó Maior para piano* de Clementi com sua organização fraseológica:

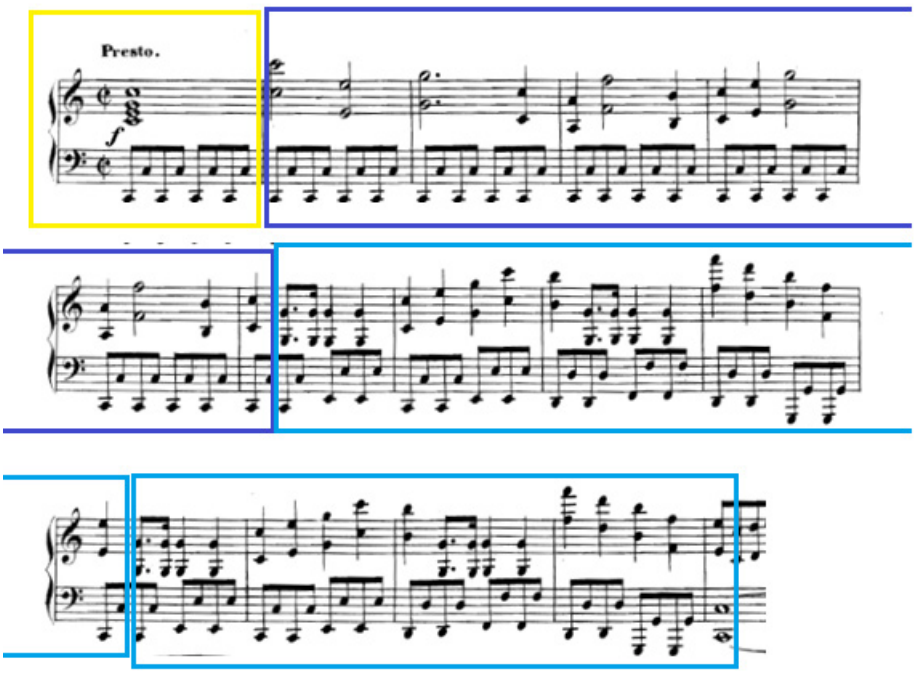


Fig. 5: Compassos 1 a 15 da *Sonata Op. 2-2 em Dó Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Em amarelo, o compasso de introdução (I); em azul, a frase TEMA Ia; em azul claro, o TEMA Ib – estrutura periódica.

Op. 2 nº 4

Novamente, neste movimento, Clementi inicia com um compasso introdutório exclusivamente construído sobre a harmonia de I. Ele serve para dar início ao motivo de acompanhamento, que define o estilo *Cantabile* do tema (*Allegro Assai*). Trata-se de uma frase híbrida[15] que apresenta uma proposta (compassos 2-3); resposta (uma variante da proposta sobre a harmonia de V-I – compassos 4-5); uma nova proposta (material novo sobre a harmonia $IV^{6/4}$ – I – compassos 6-7); uma sequência em *Faux Bourdon*[16], progredindo de II^6 até V^6 (compassos 8-9); e uma estrutura cadencial (compassos 10-11) bem definida com *Bergamasca*[17] e *Cadenza Composta*[18]. Esta estrutura ou área temática I tem dez compassos de duração, portanto não obedece à ideia de quadratura e estabelece uma assimetria em função do emprego de material contrastante à proposta após a resposta. Ela está ilustrada na Fig. 6.

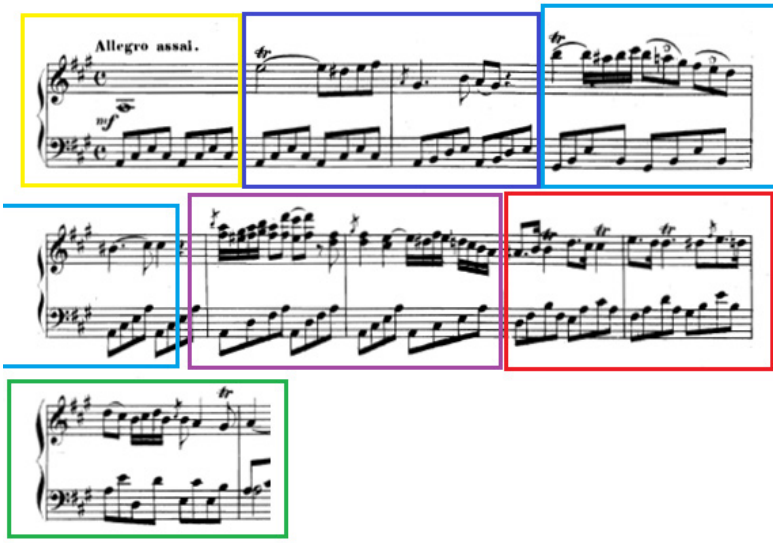


Fig. 6: Compassos 1 a 11 da *Sonata Op. 2-4 em Lá Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Em amarelo, o compasso de introdução (I); em azul, a proposta; em azul claro, a resposta (proposta na forma V-I e variada); em roxo, o material temático distinto; em vermelho, a sequência de *Faux Bourdon*; em verde, a estrutura cadencial.

Op. 2 nº 6

De estrutura mais arrojada e avantajada, a *Sonata Op. 2-6 em Si bemol maior*, que fecha este conjunto, apresenta uma área temática com três ideias distintas. Contudo, as duas primeiras estão integralmente erguidas sobre um pedal de I, havendo movimentação apenas nas fundamentais da terceira ideia (compassos 10-17). Não estranho, esta é justamente a ideia que se apresenta na forma de período binário paralelo[19]/simétrico e quadrado[20].

[15] Onde há uma mistura das características funcionais de sentenças e períodos.

[16] *Vide* Gjerdingen (2007).

[17] *Vide* Hartmann (2019).

[18] *Vide* Gjerdingen (2007).

[19] Cujas frases Antecedente e Consequente compartilham a mesma proposta.

[20] Cuja dimensão é um múltiplo de quatro compassos.

A segunda estrutura pode ser considerada também apenas uma ligação (integralmente sobre I) entra as ideias 1 e 3 (TEMA Ia e TEMA Ic).

Tal qual a *Sonata Op. 2 nº 2*, que emprega as oitavas para construção de sua área temática I, esta obra faz de um recurso técnico frequentemente empregado por Clementi a sua marca registrada (conforme o próprio Mozart definiu em carta a Leopold Mozart, após o célebre "duelo" no Natal de 1781 na corte do imperador Joseph II da Áustria[21]), as terças. As terças paralelas impregnam quase toda a primeira área temática, e, quando são substituídas, o são pelas oitavas, com o emprego já especulativo das potencialidades do fortepiano, instrumento com o qual Clementi estava começando a ter contato.

Com suas três ideias, a estrutura conduz diretamente a uma *Ponte* (compassos 17-19) que encerra a transição para a entrada da segunda área temática. Ao construir estruturas temáticas com mais de uma ideia na região de I, frequentemente Clementi abrevia significativamente as estruturas transitivas, transformando a área I em uma estrutura de dupla função: propositiva/afirmativa e transitiva.

No caso específico desta obra, temos os compassos 1-4 – repetição da mesma frase (3 compassos em elipse, cada) –, porém o baixo em pedal I não permite a articulação de uma cadência forte, a articulação sendo novamente compreendida apenas a partir da alternância de motivos e estilo (terças em estilo brilhante nos compassos 1-4 em oposição a terças em estilo *Cantabile* compassos 5-9); os compassos 5-9, seja uma segunda ideia, seja uma ligação; e os compassos 10-17, um período binário com proposta e cadência, sendo a primeira cadência Interrompida e a segunda à V.

A Fig. 7 ilustra toda esta estrutura.

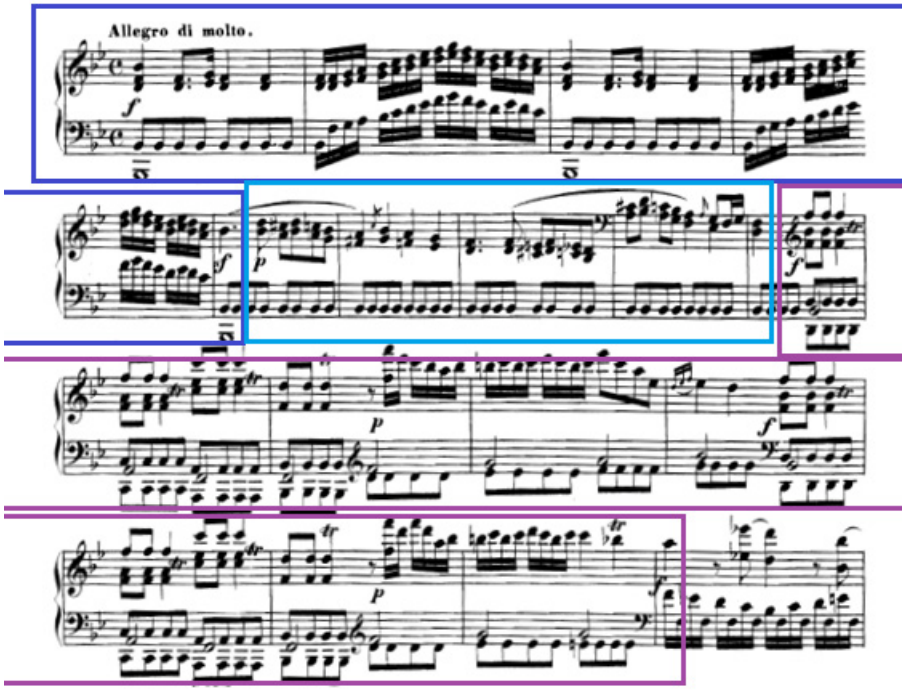


Fig. 7: Compassos 1 a 17 da *Sonata Op. 2-6 em Si bemol Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Em azul, o TEMA Ia; em azul claro, o TEMA Ib; em roxo, a estrutura periódica binária/paralela do TEMA Ic.

[21] Correspondência de W. A. Mozart para Leopold Mozart datada de 12 de janeiro de 1782.

Nas *Sonatas Op. 1ª* (1780) dedicadas à Mme. Duvivier, observamos o seguinte panorama em relação a construção da primeira área temática da forma sonata:

Op. 1 nº 1* – Fá Maior (também publicada como *Op. 33 nº 1)

Já demonstra uma característica marcante nas estruturas temáticas principais de Clementi: a construção de uma frase propositiva integral ou majoritariamente sobre o pedal de I. Nesta sonata, os primeiros oito compassos obedecem rigorosamente à estrutura de período binário quadrado e paralelo, cadenciando na Dominante (compasso 4) e na Tônica, respectivamente.

A Fig. 8 ilustra esta estrutura destacando a proposta compartilhada:

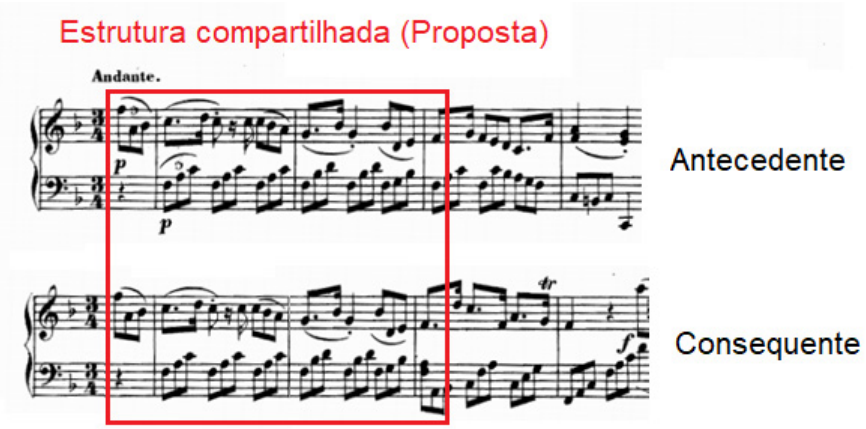


Fig. 8: Compassos 1 a 8 da *Sonata Op. 1-1 em Fá Maior para* piano de Clementi; 1º movimento. Estrutura periódica; em vermelho, a proposta compartilhada entre antecedente e consequente ilustrando o paralelismo.

***Op. 1 nº 2*– Si bemol Maior**

A segunda obra desta coleção apresenta como tema uma estrutura de dez compassos que pode ser compreendida como um híbrido de acordo com Caplin.

Seus dez compassos constituem-se de uma proposta (compassos 1-2), uma sequência (compassos 3-4) e uma cadência perfeita (compassos 5-6). Estas duas últimas subestruturas (sequência e cadência) são repetidas com ornamentação nos quatro compassos seguintes (compassos 7-10), elidindo-se à estrutura seguinte (escalas, com mudança de estilo de *Cantabile* – tópica de *Gavota* – para brilhante). Vale notar que, aqui, Clementi não emprega (distintamente da primeira sonata do *opus* em tela) um pedal de I para construção do Tema, estando esse fundamentado na primeira inversão dos acordes e no estado fundamental (particularmente na cadência). O recurso do pedal de I é deslocado para a estrutura seguinte, já parte da transição (compassos 11 em diante).

Ilustramos estes compassos na Fig. 9 com destaque para a divisão interna do tema:

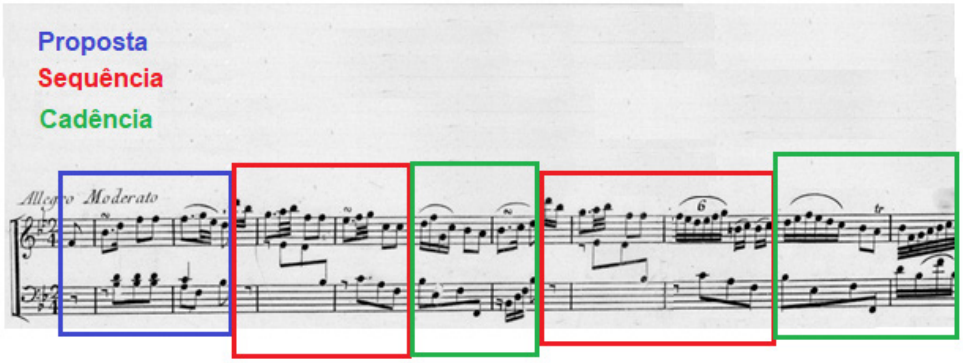


Fig. 9: Compassos 1 a 10 da *Sonata Op. 1-2 em Si bemol Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Frase híbrida com repetição da sequência e da cadência. Em azul, a proposta; em vermelho, a sequência; em verde, a cadência.

Op. 1 nº 3

Nesta terceira obra do grupo, a estrutura temática é também um período por paralelismo, porém a construção ternária das frases Antecedente e Consequente aliadas à hipermetria característica do Minueto (ambiguidade entre 3/4 e 6/4) impõe uma dimensão de dez compassos para cada frase, totalizando vinte compassos para o período. Considerado o conceito de simetria (aqui compreendido pela construção paralela), essa estrutura também se encontra dentro da conformidade prevista pela literatura a respeito dos preceitos galantes, em particular ao princípio de equilíbrio. Igualmente, o período se comporta de forma absolutamente padrão, com a Antecedente cadenciando na Dominante e a Consequente na Tônica.

A divisão ternária das frases constitui-se em proposta (compassos 1-4), sequência (aqui, um *Heartz*[22], que, por sua própria definição, pressupõe a repetição do encadeamento melódico 5-6-5 sobre I-IV$^{6/4}$-I; compassos 5-8) e cadência (compassos 9-10). As ornamentações da proposta na Consequente são meramente melódicas, não impactando as estruturas melódica, rítmica ou harmônica.

A Fig. 10 utiliza as mesmas cores (azul para a proposta, vermelho para a sequência e verde para a cadência) para ilustrar a estruturação do tema do primeiro movimento da *Sonata Op. 1-3* em Sol Maior para piano de Clementi.

[22] *Schema* musical corriqueiro na música do século XVIII onde a harmonia da subdominante acontece sobre um pedal de tônica, relacionado ao afeto da doçura e da ternura dentro da música do estilo galante. De acordo com John Rice, o *Heartz* difere melodicamente da *Quiescenza* por começar e terminar no grau melódico 5, não no 1, e aproximar-se do 6 por baixo, e não por cima. O *Heartz* é uma prolongação melódica de 5, a *Quiescenza* uma prolongação melódica de 1.

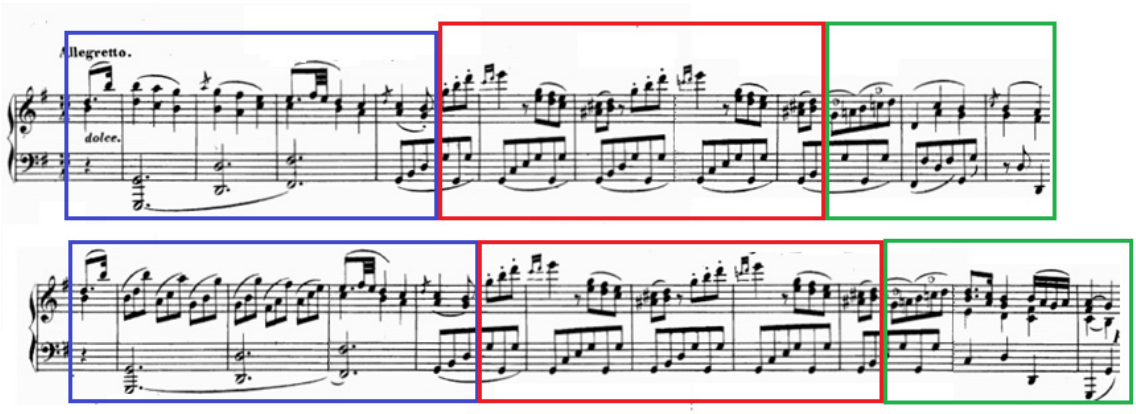


Fig. 10: Compassos 1 a 20 da *Sonata Op.1-3 em Sol Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Período binário com construção por paralelismo (simétrico). Estrutura ternária interna da Antecedente e da Consequente. Em azul, a proposta; em vermelho, a sequência; em verde, a cadência.

Op. 1 nº 4

Diferentemente das sonatas anteriores deste grupo, a *Op. 1-4* em Lá maior não só inicia com um andamento bem mais lento (*Larghetto*), como com uma construção bastante distinta do padrão observado nas obras anteriores desta coleção que, em maior ou menor medida, aderia às premissas galantes. Talvez por se tratar de um movimento lento e uma forma de sonata sem desenvolvimento (sonatina), uma maior liberdade tenha sido almejada pelo compositor que estruturou sua área temática I a partir da expansão de uma única frase que não só departa do modelo de números pares de compassos, como também conclui na tonalidade da Dominante (com cadência à Dominante – no caso à Dominante de Mi Maior, Si Maior). Essa estrutura, como um todo, opera como tema e transição ao mesmo tempo, o que, em si, não é infrequente. Há exemplos em outros compositores contemporâneos de Clementi, como o próprio Mozart (*Sonata para piano em Fá Maior K332*, 2º movimento).

Mais interessante de todos os casos até então, a simetria é obtida (como de certo modo na *Op. 1-2 em Si bemol Maior*, onde a repetição das duas últimas colcheias do compasso com a mesma altura que está presente em 50% dos dez compassos) por meio da repetição da estrutura da resposta seguida da cadência. A primeira cadência (compasso 6) orienta para VI (interrompida), a segunda cadência para V (compasso 8), donde segue-se uma *Ponte* (compassos 8-10) que se une a uma cadência convergente em Mi Maior (compassos 10-12). Os números pares dos compassos são assim descritos em virtude do compasso de introdução (compasso 1), que consiste meramente da anacruse para o início da frase e dos arpejos de acompanhamento (característica textura de melodia e acompanhamento, já descrito na literatura como galante).

Se toda a estrutura tem onze compassos de duração e três cadências, seria possível contra-argumentar que a estrutura que estamos investigando, na verdade, poderia concluir justamente na primeira cadência. Mesmo a partir desta premissa, a estrutura resultante contaria com uma dimensão de cinco compassos, o que, de qualquer modo, seria uma situação atípica no contexto das obras deste *opus.*

A Fig. 11 destaca os pontos cadenciais com suas respetivas estruturas.

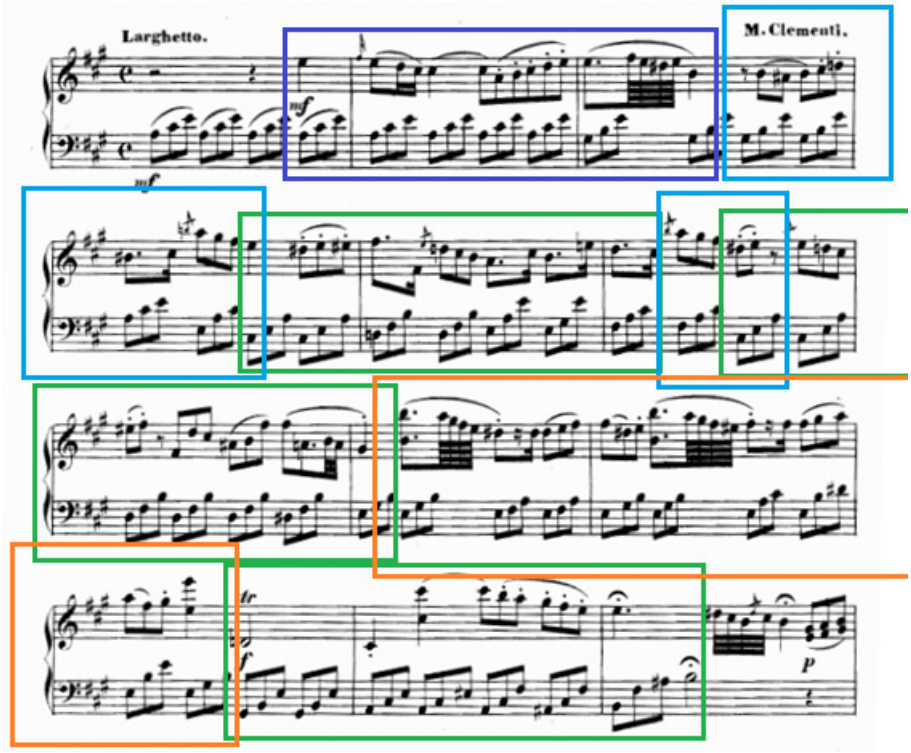


Fig. 11: Compassos 1 a 12 da *Sonata Op. 1-4 em Lá Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Estrutura temática com três pontos cadenciais (verde); Ponte (laranja); Proposta (azul); Resposta (azul claro).

Op. 1 nº 5

Apesar da denominação de "Sonata", trata-se de uma Fuga em Lá menor para piano que foi reaproveitada e modificada para constituir o número 69 do *Gradus ad Parnassum Op. 44*. Assim sendo, a esta peça, não se aplica a análise proposta nesse trabalho.

No grupo de *3 Sonatas Op. 7* e *Op. 8* (ambos de 1782), percebe-se um significativo avanço na busca de uma integração do conteúdo musical expressivo e da técnica do fortepiano. Essa afirmação é esclarecida se a compreendermos no contexto da Sonata para piano como veículo de expressão do virtuoso. Assim sendo, Clementi buscou desenvolver recursos e estratégias (o que já vinha fazendo, porém esse processo se torna sistemático a partir do *Op. 7*) que viabilizassem o emprego das oitavas e das notas duplas (em particular as sextas e terças paralelas na mão direita) na construção de temas, sem que a técnica em si se tornasse o foco central da ideia musical. Para tal, a alternância de estilos demonstrou-se essencial para integrar esses elementos ao material temático das obras.

Op. 7 nº 1

De estrutura simples estilo *cantabile*, o TEMA Ia resume-se a apenas uma única frase de quatro compassos (compassos 1-4). Imediatamente se segue um período (TEMA Ib – compassos 5-12), ainda na área de I, simétrico e paralelo que articula duas cadências: a) Interrompida (compasso 8); e b) à V (compasso 12), estrutura muito similar à já vista na *Sonata Op. 2-6*.

Igualmente à mencionada sonata anterior, a primeira frase se fundamenta em um pedal de I, deixando a articulação dos baixos (viabilizando a progressão harmônica) para o período. A segunda cadência do período (*Schema* Cadência Convergente[23]) introduz uma figuração em semicolcheias que representa a mudança do estilo *cantabile* para o estilo brilhante, outra característica recorrente nestas sonatas iniciais do compositor. A Fig. 12 destaca os elementos essenciais desta breve análise:

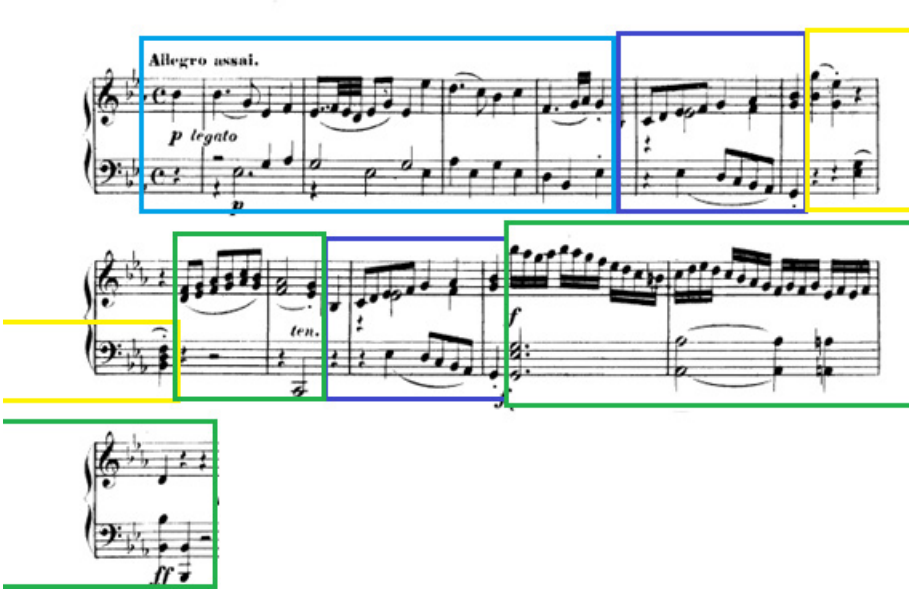


Fig. 12: Compassos 1 a 12 da *Sonata Op. 7-1 em Mi bemol Maior para* piano de Clementi; 1º movimento. Em azul claro – frase única TEMA Ia; em azul, proposta (Antecedente e Consequente); em verde, Estruturas Cadenciais.

Op. 7 nº 2

O complexo temático da área I deste movimento reproduz a estrutura periódica análoga ao que Caplin denomina de *Sixteen Measure Period*[24]. Inicialmente, nos primeiros três compassos, Clementi propõe uma introdução em estilo Fanfarra sobre I-V-I, em dinâmica *f* que, imediatamente, contrasta com o *p cantabile* do que pode ser considerado o TEMA Ia. Este é uma frase de doze compassos cuja simetria é obtida pela repetição da proposta (agora já com função transitória) nos compassos 16-18. A frase (compassos 4-15) tem três divisões distintas: uma proposta (estilo *cantabile* com arpejos descendentes sobre a harmonia I-IV-VII-I, compassos 4-7), uma progressão melódica 1-5 (*quasi overture*[25]) sustentada por I e posteriormente V (compassos 8-11) e, por fim, uma cadência muito bem articulada (construída sobre uma *Bergamasca* e com destaque para as oitavas, compassos 12-15) e Perfeita.

[23] *Vide* Gjerdingen (2007).

[24] Que, aqui, deveria ser *twenty four measure period*. Este período de dezesseis compassos é construído por dois temas de oito compassos. O primeiro tema (podendo ser uma sentença simples ou híbrida) adquire a função de antecedente, sendo encerrada com uma cadência fraca (geralmente meia cadência). O segundo tema aparece como consequente repetindo o primeiro tema, mas concluindo-o em cadência perfeita (autêntica).

[25] Vide Sutcliffe (2014).

Analisada isoladamente, não há simetria nesta estrutura, só sendo possível estabelecer uma a partir da fusão desta área temática com a Transição (compasso 13 em diante), situação em que Clementi, propositalmente, gera uma ambiguidade.

Destaca-se aqui o emprego muito definido de distintos e contrastantes estilos para delimitação do material temático da estrutura, situação que ainda não estava muito bem formulada nas sonatas anteriores do compositor. Mais uma vez, o emprego das oitavas, que, assim como as terças, eram recursos técnicos muito caros a Clementi e que, após 1780, ele buscou explorar ao máximo em suas obras para piano. A Fig. 13 ilustra essa primeira área temática.

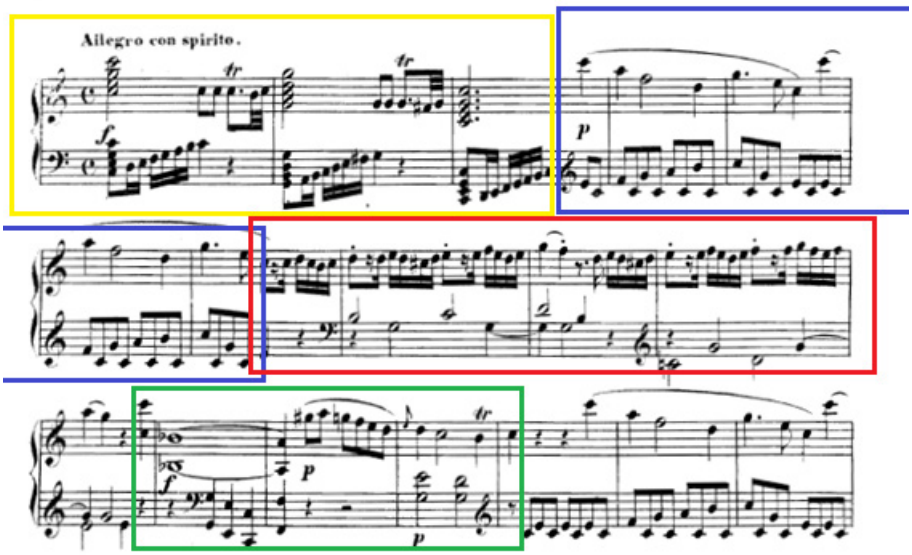


Fig. 13: Compassos 1 a 17 da *Sonata Op. 7-2 em Dó Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Em amarelo, fanfarra introdutória; em azul, proposta em estilo *cantabile*; em vermelho, sequência em estilo brilhante; em verde, cadência com destaque para as oitavas.

Op. 8 nº 2

De todas as obras analisadas neste trabalho, a que mais se aproxima do arquétipo do período binário quadrado por paralelismo como Tema é a *Sonata Op. 8 nº 2 em Mi bemol Maior.* O único desvio da norma neste caso é a ampliação da cadência final do período em um compasso abarcando o emprego de acordes de I e V em *f* – um gesto de nítida exploração das potencialidades do instrumento para além da proposta expressiva.

Novamente, podemos observar o compositor utilizar o contraste estilístico (fanfarra-*cantabile*-brilhante) para confeccionar a frase Antecedente delimitando sua organização motívica.

Sendo essencialmente um período, a estrutura é bastante simples: a) Antecedente (compassos 1-8), b) Consequente por paralelismo (idêntica à Antecedente em seus seis primeiros compassos) com cadência expandida (compassos 9-17). A Fig. 14 reproduz os compassos 1-17 desta estrutura.

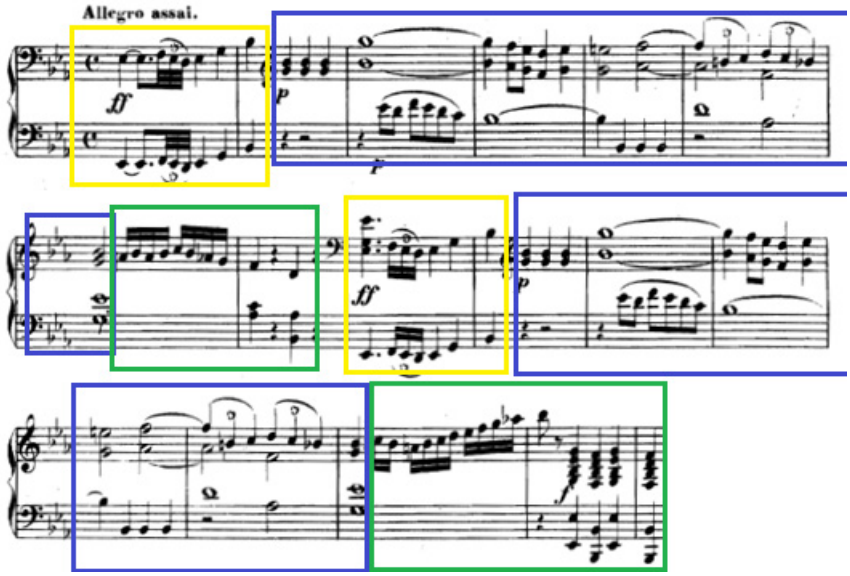


Fig. 14: Compassos 1 a 17 da *Sonata Op. 8-2 em Mi bemol Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Em amarelo, fanfarra introdutória; em azul, proposta em estilo *cantabile*; em verde, cadência em estilo brilhante.

Op. 8 nº 3

Quase tão arquetípica quanto a sonata anterior, a área temática I da *Sonata Op. 8 nº 3 em Si bemol Maior para piano* igualmente se apresenta como um período. Aqui, porém, Clementi a precede por uma pequena fanfarra introdutória, em oitavas sobre I. Ainda, a ordem das cadências se apresenta invertida, sendo a primeira cadência perfeita (pontuando em oitavas com a mesma figuração final da fanfarra) e a segunda à Dominante.

Destaca-se que aqui a alternância não se dá tanto pelo estilo (*cantabile x* brilhante, por exemplo, como nas obras anteriores), mas por recurso técnico. Ao *cantabile*, que sucede a fanfarra, se opõem as oitavas, muito mais em um modelo de bravura (principalmente pela movimentação tecnicamente difícil da mão esquerda).

Não obstante o recurso do pedal de I para a construção temática ocorra também nos *opp. 7* e *8*, pode-se observar uma maior exploração do repertório de recursos técnicos que envolve uma movimentação mais ágil dos baixos na construção dos temas destes dois *opus*. Aparentemente, Clementi desenvolve uma técnica de manipulação estilística que permite que ele apresente uma maior variedade motívica dentro de uma frase modulando o tipo de estilo, delimitando, assim, as subestruturas da frase sem correr o risco de transformá-la em um discurso incoerente e inapropriado ao estilo galante/clássico. A Fig. 15 ilustra os primeiros compassos desta sonata.

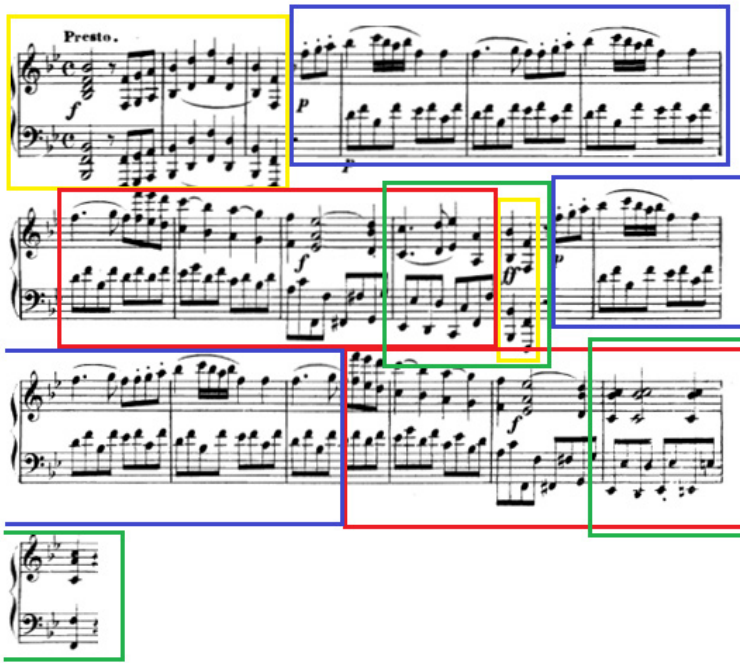


Fig. 15: Compassos 1 a 17 da *Sonata Op. 8-3 em Si bemol Maior para piano* de Clementi; 1º movimento. Em amarelo, fanfarra introdutória; em azul, proposta em estilo *cantabile*; em vermelho, sequência em oitavas; em verde, cadência.

Op. 7 nº 3 e ***Op. 8 nº 1***

Na construção do Tema I da *Sonata Op. 7 nº 3*, a quadratura se mantém nas duas primeiras frases, porém a simetria é quebrada pelo emprego de uma *Cadenza Finta* (compasso 16) e da repetição da estrutura Cadencial, resultando em uma estrutura de 8+8+4 compassos. De qualquer forma, a Antecedente e a Consequente se dividem claramente em duas regiões motívicas distintas de tamanho similar (quatro compassos cada), uma com função propositiva (compassos 1-4) e outra com função cadencial (compassos 5-8). Na função propositiva, o baixo é um pedal de I, e na cadencial ele se move estabelecendo as fundamentais essenciais para a articulação da cadência.

Na *Op. 8 nº 1* a técnica é distinta, mas o resultado é o mesmo: a quebra da simetria. Neste caso, a segunda Cadência é expandida através do emprego de uma breve *ponte* que converge à Dominante (precedida de 6ª Aumentada), totalizando 22 compassos. Há menos movimentação do baixo na cadência, e a função propositiva (compassos 1-4) igualmente se mantém sobre um pedal de I. Aqui, distintamente da *Op. 7 nº 3*, Clementi volta a explorar o contraste de estilos, alternando entre *cantabile*/sensível *x* brilhante (na Antecedente) e *cantabile x stricto* com escrita a quatro vozes e síncopes na cadência da Consequente.

O emprego de *Schemata* de mesma função e que sejam intercambiáveis – tal qual ocorre nestas duas obras – já foi objeto de discussão em Hartmann, Pereira e Guerra (2020). Ainda, outra característica notável na construção do tema da *Op. 7 nº 3* é a concentração motívica, com a repetição da figura longa-curta (iâmbica), cuja inspiração pode perfeitamente ter advindo do *finale* da *Sonata K310 em Lá Menor para piano* de Mozart composta quatro anos antes (1778).

A Fig. 16 ilustra as duas obras para comparação, e a Fig. 17 reproduz a área temática I da *Sonata Op. 8 nº 1*.

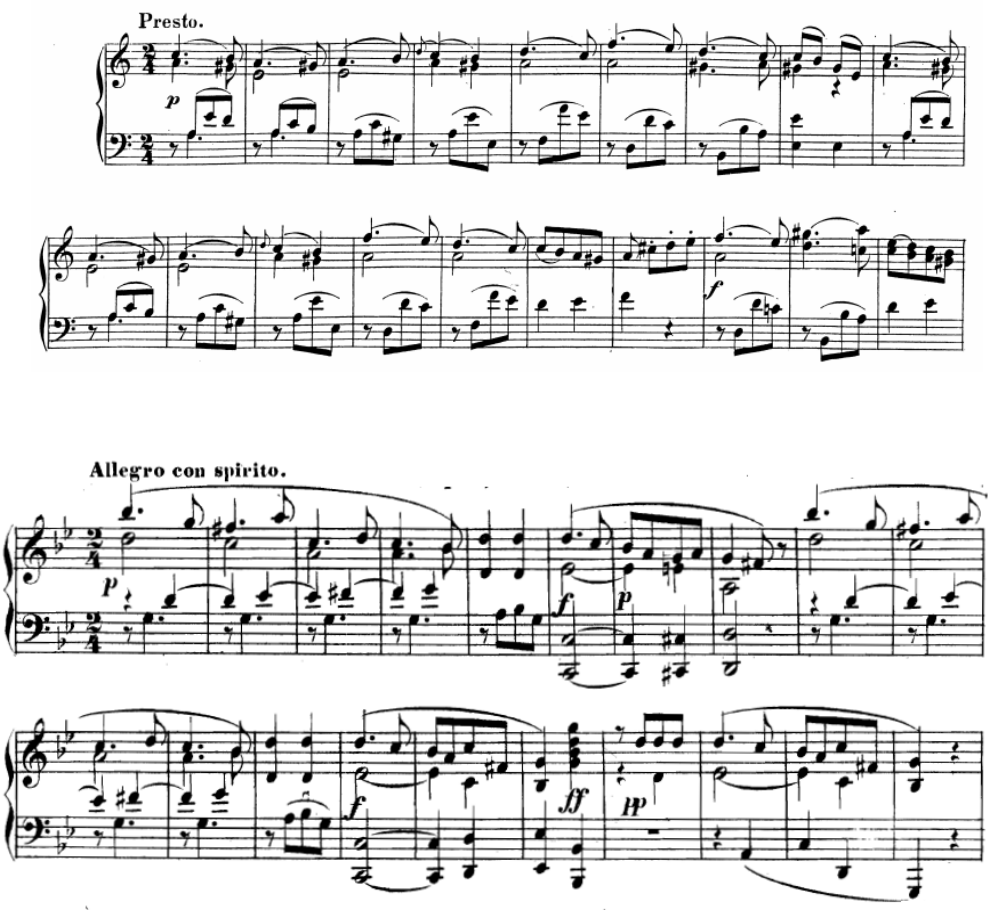


Fig. 16: Compassos 1 a 19 da *Sonata K310 em Lá menor para piano* de W. A. Mozart - 1778 (III movimento) em comparação com os compassos 1-12 da *Sonata Op. 7-3 em Sol menor para piano* de Clementi - 1782; 1º movimento.

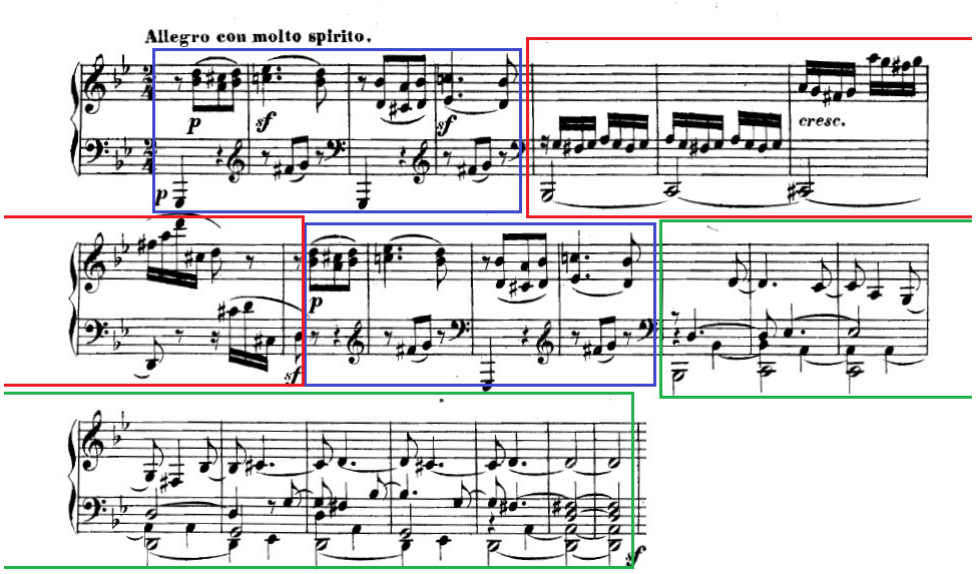


Fig. 17: Compassos 1 a 22 da Sonata *Op. 8-1 em Sol menor para piano* de Clementi - 1782; 1º movimento. Em azul, proposta estilo *cantabile*/sensível; em vermelho, cadência da Antecedente – estilo brilhante; em verde, cadência da Consequente – estilo *stricto*.

4. Discussão

Após as análises, podemos observar que, de fato, Clementi majoritariamente explorou a estrutura periódica simétrica nas áreas temáticas de suas primeiras sonatas para teclado solo, sendo esta característica um forte indício de sua aderência ao estilo galante. Todavia, o repertório de estratégias empregadas pelo compositor transcendeu o mero emprego de duas frases simetricamente construídas. Dentre os principais recursos, listamos:

a) **Uso sistemático de um (ou eventualmente outro número ímpar de compassos) de introdução, quase que exclusivamente composto sobre a harmonia de I**. Excluindo-se a *Op. 7 nº 3* e a *Op. 8 nº 1*, percebe-se que, nas onze sonatas restantes analisadas neste trabalho, cinco empregam este recurso. Seja como um simples motivo de acompanhamento (*Sonata em Lá Maior Op. 1-4*), seja como um encadeamento I-V-I no estilo brilhante (*Sonata em Dó Maior Op. 2-2*), estes compassos proporcionam uma desorientação métrica criando estruturas com números ímpares de compasso, permitindo, assim, um escape de uma possível tediosa simetria.

b) **Construção de área temática com grupos de temas**. Onde, geralmente, o primeiro tema é construído sobre um baixo pedal e apresenta-se em forma de frase e é seguido de um período regular quadrado, onde o baixo é móvel, solidificando os estados fundamentais e as primeiras inversões das três principais funções tonais.

c) **Emprego de clara estratificação (divisão) das unidades temáticas em diferentes estilos**. Tendência observada mais sistematicamente nas sonatas de 1782, porém já presente desde a *Op. 2-2*. Todavia, nesta obra (*Op. 2-2*) o baixo *murky* obscurece a mudança de estilos, pois o principal foco de atenção está claramente posto no emprego das oitavas.

d) **O emprego de ideias musicais derivadas de uma questão técnica específica do instrumento**. Nitidamente visível na *Op. 2-2* e na *Op. 2-6*, onde as oitavas e terças, respectivamente, definem não só a sonoridade, mas, sobretudo, o perfil geral das ideias musicais empregadas.

A Tab. 3 ilustra algumas destas características no conjunto das obras examinadas.

Opus	Contraste de estilos	Construção simétrica ou *Tight Knit*
Op.2/1	Bravura/Fanfarra *x* Tópica Marcial – essencialmente tudo em 8vas.	Sim
Op.2/4	Estilo *Cantabile* constante	Não
Op.2/6	Fanfarra (marcial) *x* estilo brilhante (em terças) *x cantabile*	Sim
Op.1/1	*Cantabile* constante	Sim
Op.1/2	*Cantabile* com ornamentações e ritmo de contradansa	Sim
Op.1/3	*Cantabile* – Minueto	Sim
Op.1/4	*Cantabile*	Não – Mov lento sonatina
Op.1/5	Fuga	Não se aplica
Op.7/1	*Cantabile x* brilhante	Sim
Op.7/2	Brilhante/Bravura *x cantabile* brilhante	Não, porém, organização de quatro em quatro compassos (quadrada)
Op.8/2	Fanfarra *x cantabile x* brilhante	Sim, com mínimo desvio de um compasso no final da consequente
Op. 8/3	Fanfarra (oitavas) *x cantabile x* oitavas (sonoridade de oitavas, porém sem tanta bravura)	Sim, e aprofundando os recursos técnicos como contraste
Op.7/3	Sensível	Sim, com cadências *finta* e ampliadas
Op.8/1	Sensível *x* brilhante	Sim, entre as propostas, porém com a segunda cadência muito ampliada e emprego de cromatismo

Tab. 3: Emprego da simetria e estilos constitutivos das áreas temáticas das obras examinadas

Nessa perspectiva, fica ainda mais claro que, nas Sonatas *Op. 7 nº 3* e *Op. 8 nº 1*, não obstante, algumas destas estratégias tenham sido anteriormente empregadas, há uma maior prioridade que reside na expressão musical, retratada a partir da forma e de sua articulação com o estilo. É notável que apenas estas duas obras, dentre todas analisadas, façam uso do estilo sensível, que de modo algum se restringe à tonalidade menor, não obstante tenha seu emprego mais frequente neste modo.

Na *Op. 7 nº 3* Clementi opta pela estrutura periódica simétrica (4+4 compassos) com uma *cadenza finta* V-VI no décimo sexto compasso, gerando a repetição da estrutura cadencial de quatro compassos, agora concluindo em I. A concentração motívica e a divisão clara da proposta sobre um pedal de I e a estrutura cadencial com baixo móvel não têm precedentes no grupo de obras analisado.

Por outro lado, a *Op. 8 nº 3* apresenta uma situação comum no compositor, a ampliação da cadência da Consequente, inclusive com o emprego de estilos distintos (Clementi geralmente reserva o estilo brilhante para a estrutura cadencial e aqui faz o mesmo na Consequente), sendo o grande diferencial a inusitada (igualmente, sem precedentes nas sonatas anteriores) escrita compacta em registro a quatro vozes, expandindo a cadência a V da Consequente com uso de uma harmonia cromático/expressiva de 6ª aumentada.

De fato, esses elementos apontam para uma busca de maior expressividade na composição destas duas sonatas em tonalidade menor, principalmente na perspectiva de que houve uma forte tendência (como foi observado e analisado) por parte do compositor a empregar estruturas periódicas claramente articuladas no conjunto de *Op. 7* e *8* de 1782.

Considerações finais

A partir das análises feitas no presente trabalho, nota-se a adesão do compositor Muzio Clementi às formas e processos composicionais de sua época, demonstrando parcial, porém satisfatória conivência com os meios de construção de frases analisados por William Caplin em sua obra *Classical Form*, cujo material se refere aos compositores da primeira escola de Viena, vinculando, assim, os processos utilizados por estes compositores com aqueles utilizados por Clementi. Outrossim, torna-se evidente o uso sistemático dos protótipos estabelecidos por Robert Gjerdingen, denominados *Schemata*, empregando sofisticados meios de construção formal em suas obras e, consequentemente, uma articulação refinada das *Schemata* com suas funções formais.

Todavia, o que caracteriza fortemente estas obras é a clara tendência a uma maior articulação entre o processo composicional (composição de estruturas temáticas em grupos de temas, ou segmentação clara por contraste de texturas/estilos) e as questões técnicas do instrumento. Essa articulação parece razoável, na medida em que a biografia de Clementi informa que o contato do compositor com o fortepiano se deu em sua turnê pelo continente, exatamente no período de composição destas obras. De modo geral, a fanfarra/bravura e, ocasionalmente, o estilo brilhante se adéquam ao aparato técnico de oitavas, e notas duplas, sendo utilizado sistematicamente pelo compositor nestas obras. Ainda, elas denunciam o interesse de Clementi de promover um gênero (a sonata) essencialmente doméstico/camerístico a um novo patamar, viabilizado pela maior potência sonora do fortepiano, sistematizando o emprego de técnicas características do seu repertório na mencionada articulação.

A diversidade do estilo musical de Clementi não é menos marcante do que sugere o grande período de sua carreira. Suas obras para teclado descrevem um espectro que se

estende da mais simples escrita galante à passionalidade e retórica da música romântica para piano – algo entre os estilos de Alberti e Chopin. Seu estilo pode ser percebido na música de seus contemporâneos e sua enorme influência e atividade pedagógica podem ser mensuradas pela relevância de seus alunos, dentre eles, Cramer, Moscheles e Field – vários deles sendo grandes figuras influenciadoras da música de seu tempo, responsáveis pelo desenvolvimento da escrita pianística e pela educação de toda uma nova geração de compositores –, deixando para a posteridade um vasto legado artístico e didático.

Referências

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonata para piano em Fá menor Op. 2 nº 1*. Munique: Henle, 1976. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_%28Beethoven,_Ludwig_van%29. Acesso em: 17 maio 2020.

CAPLIN, William. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CHIANTORE, Luca*. Historia de la Tecnica Pianistica, um estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretaciónen busca de laUr-Technik*. Madrid: Alianza, 2001.

CLEMENTI, Muzio. *5 Piano Sonatas and a Duet, Op.1a*. Paris: M. Bailleux, [ca. 1781]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/5_Piano_Sonatas_and_a_Duet%2C_Op.1a_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. 6 *Sonatas para Piano Op. 13*. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, [ca. 1800]. Plate 2412-2414. Disponível em: https://imslp.org/wiki/6_Piano_Sonatas%2C_Op.13_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. 3 *Sonatas para Piano Op. 8*. Paris: Richault, [1862]. Plate 8054 R. Disponível em: https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.8_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. *3 Sonatas para Piano Op. 2 (2-4-6)*. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, [ca. 1868]. Plate 2387-2389. Disponível em: https://imslp.org/wiki/6_Sonatas%2C_Op.2_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. *3 Sonatas para Piano Op. 50*. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, [ca. 1868]. Plate 2417-2419. Disponível em: https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.50_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. *3 Sonatas para Piano Op. 7 nº 3*. Leipzig: C. F. Peters, [1909]. Editado por Adolf Ruthardt (1849-1934). (Sammlung berühmter Sonaten, v. 1, n. 146a, plate 8915). Mineola: Dover, 1992 (reimp.). Disponível em: https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.7_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. *3 Sonatas para Piano Op. 40.* Leipzig: C.F. Peters, n.d. Editado por Adolf Ruthardt (1849-1934). (Sammlung berühmter Sonaten, plate 9345). Disponível em: https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.40_(Clementi%2C_Muzio). Acesso em: 17 maio 2020.

CLEMENTI, Muzio. *6 Sonate per Clavicembalo o Pianoforte*. Ed. Urtext. Roma: Ut Orpheus, 2000. Editado por Andrea Coen.

GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1972.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HARTMANN, Ernesto. O uso da *Schemata* na construção da Abertura Zemira (1803) do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Vortex*, Curitiba: UNESPAR, v. 7, n. 1, 2019.

HARTMANN, Ernesto; PEREIRA, Aline Mendonça; GUERRA, Gabriel Azevedo. Intercambialidade e interfuncionalidade das *Schemata* nos Temas com Variações das Sonatas para Piano e Violino de Mozart. *Mirabilia Ars Journal*, Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, v. 13, 2020.

MOZART, W. A. *Sonata para Piano em Lá menor K310.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. (Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und phantasienfür das pianoforte, n. 8, p. 2-15 [78-91], Plate W.A.M. 310). Disponível em: https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.8_in_A_minor,_K.310/300d_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus). Acesso em: 17 maio 2020.

PLANTINGA, Leon. *Clementi: his live and music*. London: Oxford University Press, 1977.

RATNER, Leonard. *Classic Music*: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, 1980.

RICE, John. The *Heartz*: A Galant Schema from Corelli to Mozart. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 2, p. 315-332, 2014.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

SUTCLIFFE, W. Dean. Topics in Chamber Music. *In*: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 118-140.

Juliano Dinelli é natural de Belo Horizonte (MG), onde obteve a Graduação em Piano pela Escola de Música da UFMG. Foi bolsista no Programa de Monitoria (PROGRAD) como pianista correpetidor e atuou como professor de piano pelo projeto do Curso de Extensão em Música (CEM) da UFMG. Possui artigo publicado em periódico internacional pela *Revista Brasil-Europa*. Atuou como palestrante convidado no VI Encontro Internacional de Pianistas de Piracicaba e no III Encontro Internacional de Pianistas no Vale do Aço. Atualmente cursa o mestrado na área de Musicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) sob a orientação do professor Ernesto Hartmann, onde foi agraciado com bolsa de estudos pela CAPES, dedicando-se ao estudo da música do século XVIII. E-mail: mr.dinelli@gmail.com

Ernesto Hartmann é professor associado da Universidade Federal do Espírito Santo, membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. É bacharel em Piano pela UFRJ, licenciado em Música pela UCAM, mestre em Performance pela UFRJ e Doutor em Música – Estruturação e Linguagem Musical pela UNIRIO. Suas pesquisas abrangem as áreas de performance e teoria/análise musical. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9452-5806. E-mail: ernesto.hartmann@pq.cnpq.br