



**Intercambialidade e interfuncionalidade das *Schemata* nos Temas com  
Variações das *Sonatas para Piano e Violino* de Mozart  
Schemata's interchangeability and inter-functionality of *Schemata* in Themes  
with Variations of Mozart's *Sonatas for Piano and Violin*  
Intercambiabilidad e interfuncionalidad de las *Schemata* en los Temas con  
Variaciones de las *Sonatas para Piano y Violín* de Mozart**

Ernesto HARTMANN<sup>1</sup>  
Aline Mendonça PEREIRA<sup>2</sup>  
Gabriel Azevedo GUERRA<sup>3</sup>

**Resumo:** Neste artigo examinamos no conjunto de *Sonatas para Piano e Violino* de W. A. Mozart (1756-1791) as relações entre intercâmbio, interpolação e interfuncionalidade das *Schemata*. Para tal, analisamos a composição esquemática de cada movimento de Tema com Variações atentando para as substituições que o compositor realiza. Na fundamentação teórica, dialogamos com os autores que discutem a relação entre Tópica e *Schemata*. O trabalho se estrutura da seguinte forma: conceituação de *Schemata*, breve discussão sobre o problema de relação entre *Schemata* e Tópica, análise das obras selecionadas e considerações finais. Conclui-se que a funcionalidade de cada *Schema*, conceito implícito por Gjerdingen, é o caminho para a compreensão da lógica que regula as substituições observadas nas obras.

**Abstract:** In this article we examine in Theme and Variations set of the *Sonatas for Piano and Violin* by W. A. Mozart (1756-1791) the relations between *Schemata's* interchange, interpolation and inter-functionality. For this, we analyze the schematic composition of each movement, paying attention to the substitutions that the composer makes. In the theoretical basis we dialogue with the authors who discuss the relationship between Topic and *Schemata*. The work is structured as follows: conceptualization of *Schemata*, brief discussion about the problem of relationship between *Schemata* and Topic, analysis of selected works and final considerations. It is concluded that the functionality of each *Schema*, concept implied by Gjerdingen, is the way to understand the logic that regulates the substitutions observed in the works.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: [ernesto.hartmann@ufes.br](mailto:ernesto.hartmann@ufes.br).

<sup>2</sup> Bolsista de Iniciação Científica da UFES. E-mail: [alinemendoncaviolin@gmail.com](mailto:alinemendoncaviolin@gmail.com).

<sup>3</sup> Bolsista de Iniciação Científica da UFES. E-mail: [gabirelguerradeazevedo@gmail.com](mailto:gabirelguerradeazevedo@gmail.com).



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

**Palavras-chave:** Sonatas para Piano e Violino – Mozart – Schemata – Análise Musical.

**Keywords:** Sonatas for Piano and Violin – Mozart – Schemata – Musical Analysis.

ENVIADO: 01.07.2020

ACEPTADO: 10.11.2020

\*\*\*

## I. *Schemata e Função*

Em 2007, Robert Gjerdingen publicou seu livro *Music in The Galant Style*, onde estabeleceu, a partir de sua pesquisa acerca das práticas pedagógicas dos Conservatórios Italianos do século XVIII, o conceito de *Schema Musical* (*Schemata* no plural). Gjerdingen observou a frequência em que certos protótipos musicais (perfis melódicos, interações entre vozes, progressões harmônicas etc.) estavam presentes na música do período Galante, associando-os aos *Partimeti* (materiais pedagógicos baseados em baixo contínuo utilizados para a didática musical no século XVIII) que faziam parte de um dos sistemas pedagógicos mais conceituados da época, o dos conservatórios do sul da Itália, particularmente o de Nápoles.<sup>4</sup>

Por volta de 1709, o músico alemão Johann David Heinichen (1763-1729) escreveu um tratado em que, conjuntamente a outros assuntos, discutia a forma de harmonizar pares de tons com seus baixos. Ele então demonstrou como diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores que ele denominou *Schema*. Suas *Schemata* para passagens escalares nos modos maior e menor eram muito similares ao que os músicos italianos chamavam de *Regola dell'ottava* (Regra da Oitava), porém, diferente o suficiente para parecerem anacrônicos.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Agradecemos ao CNPq pelo fomento desta pesquisa através do Programa de Iniciação Científica da UFES.

<sup>5</sup> “Around 1709, the North German musician Johann David Heinichen (1683-1729) wrote a treatise in which, among other things, he discussed how to harmonize certain pairs of tones in a bass. He then showed how several such pairs could be combined into a larger pattern that he termed a ‘schema’. His schemata for scalar passages of the major and minor modes were similar to what Italian musicians termed the *regola dell’ottava* (“Rule of the Octave”), yet different enough to seem out of fashion” – GJERDINGEN, Robert. *Music in The Galant Style*. Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 15.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 13 (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

O conceito de *Schemata* se aproxima da ideia de *Schema* de Heinichen. As *Schemata* faziam parte integrante do estilo Galante e eram exaustivamente trabalhadas a partir de estruturas maiores denominadas *Solfeggi* ou *Partimenti*, sendo este método, por excelência, o utilizado, exatamente, nos conservatórios napolitanos.

Em *Music in the Galant Style*, Gjerdingen propõe e nomeia um rico léxico de tipos (*Schemata*), cada um com distintas funções estruturais (porém não cristalizadas) dentro de uma obra: os de abertura (*opening gambits*), os de fechamento (*closing gambits*) e os de transição ou continuidade (*transitional gambits*). Posteriormente, outros autores como John Rice, Daniel Heartz e Vasili Byros forneceram relevantes contribuições a este glossário, enriquecendo o *Thesaurus* iniciado pelas pesquisas de Gjerdingen.

Uma interessante particularidade na estrutura do livro de Gjerdingen diz respeito à sua exposição das *Schemata*. Ele inicia descrevendo o hábito dos artistas de teatro de terem pequenos roteiros que poderiam ser empregados a qualquer momento, gerando um repertório de frases, expressões e gestos disponíveis para qualquer situação de improviso que se fizesse necessária. Prossegue, adentrando no aspecto musical, demonstrando que, analogamente, os compositores do estilo Galante também eram instruídos a manter seus *Zibaldone*, cadernos onde *Schemata*, motivos, e melodias eram armazenadas para imediata utilização em diversas obras distintas.

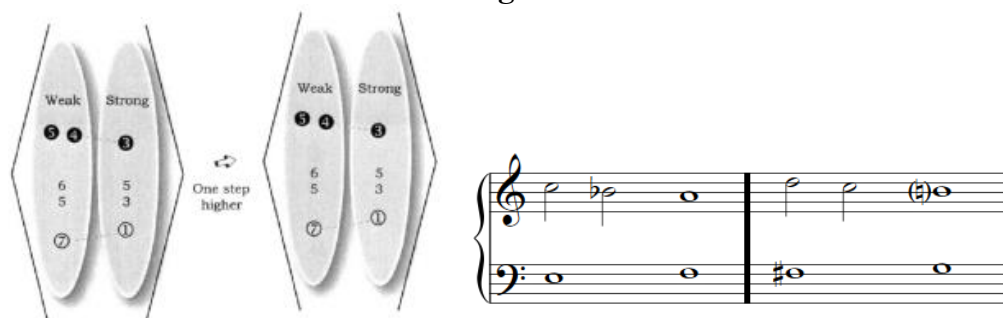
O autor analisa algumas das mais frequentes *Schemata* que compunham este repertório ilustrando-os em obras do período sua aplicação direta. Por fim, propõe uma síntese prototípica de cada *Schema* e suas comuns variantes com uma apresentação gráfica que se tornou quase que padrão entre os trabalhos na área. Neste ponto já há, claramente, um indicativo de que algumas *Schemata* são superponíveis ou, mesmo, passíveis de se hibridizarem.

O *Schema* denominado por Gjerdingen *Monte Romanesca* é um exemplo de hibridismo entre dois tipos de *Schemata*: a *Romanesca* e o *Monte*. Ele é apresentado como uma variante do segundo em sua forma prototípica<sup>6</sup> junto à apresentação gráfica padronizada a seguir:

---

<sup>6</sup> “The *Monte* was the preferred schema for an ascending sequence. In the earlier eighteenth century, *Montes* of three or more sections could effect relatively distant modulations. In the later eighteenth century, *Montes* usually had only two sections that highlighted the subdominant and dominant keys, often in advance of an important cadence.” / “O *Monte* foi o esquema preferido para uma sequência ascendente. No início do século XVIII, *Montes* de três ou mais seções podiam promover modulações relativamente distantes. Mais à frente, neste mesmo século, ele geralmente tinha apenas duas seções

Imagem 1



Monte – protótipo de Gjerdingen<sup>7</sup> e realização musical em Dó Maior.

Destaque-se, ainda, o texto que a descreve, com destaque para a variante “d” onde o tipo *Romanesca* está definido.

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Duas ou mais seções, com cada seção subsequente um grau acima;
- b) Na melodia, um movimento ascendente, com movimentos descendentes locais que complementam as sensíveis ascendentes do baixo;
- c) No baixo, consecutivos movimentos ascendentes cromáticos em direção às tônicas locais. Na variante diatônica, o baixo sobe similarmente, porém sem os semitons cromáticos;
- d) Uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades onde 6/5/3 precede 5/3. O modo da sonoridade estável 5/3 não pode ser previsto pelo ouvinte.

Variantes

- a) Extensões da sequência ascendente IV-V para VI ou mesmo VII e I;
- b) Tipos diatônicos tendo como característica o padrão intervalar 6-5-6-5;
- c) Um tipo *Principale* exclusivamente com sonoridades 5/3 e um baixo que progride por quarta ascendente e terça descendente;
- d) Um tipo *Romanesca* com um baixo que progride por quinta ascendente e quarta descendente e com suspensões características de 4-3.<sup>8</sup>

que destacavam as tonalidades da Subdominante e da Dominante, frequentemente antecedendo uma cadência importante”. – GJERDINGEN, Robert, *op. cit.*, p. 458 (tradução nossa).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>8</sup> “Central Features

- a) Two or more main sections, with each succeeding section one step higher;
- b) In the melody, an overall rise, with local descents that complement the ascending leading tones in the bass;
- c) In the bass, consecutive chromatic ascents from leading tones to local tonics. In the diatonic variant, the bass rises similarly but without the chromatic semitones;
- d) A sequence of two or more pairs of sonorities where 6/5/3 precedes 5/3. The mode of the stable 5/3 sonority often cannot be predicted.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

De modo similar, John Rice, ao definir o *Schema Heartz* em 2014, despende uma boa parte de seu texto diferenciando-o da *Quiescenza*. Isso implica na semelhança estrutural e, quiçá, funcional de ambas as estruturas. Contudo, essa semelhança não necessariamente se expande para o afeto que, tradicionalmente, atribui-se a cada *Schema*, ou seja, ao *Heartz* são associados determinados afetos que podem ou não ser compartilhados pela *Quiescenza*. A citação de Rice esclarece a questão, “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”.<sup>9</sup> Essencialmente há três elementos que distinguem ambas as *Schemata*, sendo que o primeiro tem impacto direto no afeto específico do *Heartz*:

- a) Enquanto a *Quiescenza* tende a ser cromática (com a aproximação da Subdominante pelo uso do 7º grau alterado descendentemente – produzindo um efeito de dominante secundária V do IV, o *Heartz* tende a ser diatônico acentuando seu caráter delicado e doce.
- b) O *Heartz* geralmente é seguido de uma quebra de textura, onde a textura seguinte tem sua própria identidade esquemática.
- c) A *Quiescenza* frequentemente (porém não compulsoriamente) é repetida (conforme demonstrado no próprio esquema de Gjerdingen), ao passo em que o *Heartz* não necessariamente.

Se de fato, o período Galante e o Clássico empregaram o que Robert Hatten define como *tropificação* – a superposição de Tópicas – como regra, o mesmo seria possível

---

#### Variants

- a) Extensions of the rising IV-to-V sequence to VI or even to VII and I;
- b) Diatonic types featuring the 6-5-6-5 ... interval pattern.
- c) A Principale type with all 5/3 sonorities and a bass that alternately leaps up a fourth, then down a third.
- d) A Romanesca type with an up-a-fifth, down-a-fourth bass and characteristic 4-3 suspensions”. – *Ibid.*, p. 458 (tradução nossa).

<sup>9</sup> “The *Heartz* differs melodically from the *Quiescenza* in starting and ending on 5, not on 1, and approaching 6 from below, not above. The *Heartz* presents a melodic prolongation of 5, the *Quiescenza* a melodic prolongation of 1”. – RICE, John, “The *Heartz*: A Galant *Schema* from Corelli to Mozart”. In: *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 2, 2014, p. 5.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

intuir sobre as *Schemata* (eventualmente, esta mesma, uma Tópica, posto seu potencial afetivo, como no caso do *Schema Morte*<sup>10</sup>).

A Música Barroca tendia a desenvolver uma única ideia, afeto ou Tópica ao longo da peça, de forma a manter a unidade através da consistência. Mas as misturas e contrastes tornaram-se cada vez mais frequentes até que no período Clássico tornaram-se a regra.<sup>11</sup> O tipo de variante depende, por um lado, dos usos da linguagem de certo período, afinal todas as variações devem estar de acordo com o estado afetivo da peça, conforme destaca Carl Phillip Emanuel Bach em seu *Klavierschule* de 1753, fiel à demanda barroca da unidade dos afetos de uma composição. Já a música do período Clássico, em profunda transformação da atitude expressiva, descobre o contraste como uma ideia determinante da forma.<sup>12</sup>

Em seu texto do *Oxford Handbook of Topical Theory Topics and Tonal Process*, Joel Galand afirma que a coordenação entre Tópicas e tonalidade pode ocorrer de três formas ou categorias, ressaltando que a segunda é apenas pontualmente empregada por Haydn, Mozart e Beethoven.<sup>13</sup> Estas categorias são: a) quando a tonalidade de uma determinada obra corresponde a uma Tópica amplamente aceita dentro desta mesma tonalidade (por exemplo, Mi<sup>b</sup> Maior ou Ré Maior para a Tópica de Caça, na perspectiva Germânica e Francesa, respectivamente); b) quando uma modulação estimula o emprego da Tópica (por exemplo, quando uma modulação ocorre para

---

<sup>10</sup> Na definição de Rice, o *Schema Morte* trata-se de uma linha superior que progride ascendentemente dos graus 1 ou 3 para o 5, simultaneamente ao baixo descender cromaticamente do 1 para o 5. As linhas divergentes atingem uma oitava por um intervalo de Sexta-Aumentada.

<sup>11</sup> RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980, p. 26.

<sup>12</sup> “Sobre o processo de variar. Es una modificación (variar = modificar), pero no de todo. Consiste em una referència claramente reconocible el antecedente, sin ser idéntica aél: se desvía de este sin distanciarse demasiado. Por tanto, em cada caso particular debe comprotar-se cuál de las dos circunstancias prevalece: si domina algo igual o similar, y entonces la variante se aproxima más a la repetición, o si se da una preponderância de lo diferente, o incluso de lo opuesto, y entonces la variante se mueve em la dirección del “contraste”. Así pues, el tipo de variante depende, por um lado, de los usos del lenguaje, de una determinada época: Toda variaciónn debe ser conforme com el estado afectivo de la pieza”, reclama Carl Phillip Emanuel Bach em su *Klavierschule* de 1753, fiel a la exigência barroca de la unidade de los afectos de una composición. La musica del período clásico, em una transformación profunda de la actitud expresiva, descubre el contraste como idea determinante de la forma”. – KÜHN, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Huelva: Idea Books, 1989, p. 26.

<sup>13</sup> GALAND, Joel. “Topics and Tonal Process”. In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 453-473.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 13 (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

uma das tonalidades acima mencionadas e promove o emprego da Tópica de Caça e c) quando uma modulação é convencional dentro do plano tonal pressuposto da forma em questão (por exemplo, forma Sonata em direção à V ou ao Relativo – no caso do modo Menor), mas é coincidente com o emprego de uma Tópica a ela associada.<sup>14</sup>

Neste mesmo *Handbook*, o capítulo *Topics and Formal Functions – The case of the Lament* é o imediatamente anterior, e é escrito por William Caplin. Ao analisar o *Schema Lament* (Lamento), já discutido por ele em 2005 em *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, Caplin denota que, diferente de outras *Schemata*, o *Lamento* não se trata de um par polarizado entre duas vozes, tais quais os protótipos de Gjerdingen. Ele está representado por uma estrutura, tipicamente Barroca, de baixo descendente entre I e V que pode conduzir-se diatônica ou cromaticamente.<sup>15</sup>

A associação desta Tópica, como o autor primeiro a define com o *Schema*, demonstra que há casos singulares onde é plausível pensar-se em uma área de intersecção destes distintos conceitos. Nem todo *Schema* está associado a um ou mais determinados afetos, porém, como já aponta a literatura, alguns muito nitidamente relacionam-se com determinados afetos, implicando em maior ou menor frequência de sua ocorrência em determinadas tonalidades e andamentos (como seria o caso apontado por John Rice do *Heartz* e da *Morte*). O *Lamento* é igualmente interessante por representar um caso especial de relação entre Tópica e estruturas esquemáticas harmônico-contrapontísticas [*Schemata*]. A princípio, Tópicas e *Schemata* distinguem-se conceitualmente, mesmo que, em alguns casos, uma dada Tópica possa ser associada

---

<sup>14</sup> Galand prossegue advertindo que algumas das associações sugeridas no capítulo em que discute este assunto “podem ser um epifenômeno do processo tonal que fatalmente ocorre ao longo de uma grande diversidade de referências Tópicas. Porém, tais limitações não inviabilizam a possibilidade de que compositores tenham, eventualmente, coordenado o processo tonal com a sucessão de Tópicas.” (no original, “May be epiphenomena of tonal process that operate anyway across a wide variety of topical references. But such reservations do not preclude out of hand the possibility that composers did sometimes coordinate tonal process with topical successions.”). – GALAND, Joel, *op. cit.*, p. 45 (tradução nossa).

<sup>15</sup> “The *Lament Schema* is characterized by a Bass line that descends stepwise from the Tonic scale-degree to the Dominant, thus spanning an interval of a perfect fourth.” / “O *Schema Lamento* é caracterizado por uma progressão em graus conjuntos descendentes da linha do Baixo da Tônica para Dominante, portanto, abrangendo um intervalo de Quarta Justa”. – CAPLIN, William. “Topics and Formal Functions: The case of the Lament”. In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 416.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13 (2020/2)*

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

com um *Schema* específico, mas a Tópica *Lamento* está inexoravelmente associada a um único *Schema*.<sup>16</sup>

Mais ainda, Caplin analisa as funções estruturais e gramaticais deste *Schema* destacando os casos em que ele se apresenta como função formal de abertura, transição e final (*Opening*, de acordo com Gjerdingen e os seguintes em nossa ampliação do conceito).<sup>17</sup> Todavia, o autor esclarece que o emprego da Tópica em uma determinada obra (e aqui podemos ampliar para as *Schemata* de forma ainda mais efetiva, em virtude de sua maior neutralidade) não obedece a regras rigorosas, estando a serviço da expressão do compositor. Sua posição e função estrutural, por consequência, obedecem ao mesmo princípio, o que permite situações bastante peculiares que motivam indagar se existe correlação entre distintas *Schemata* no processo de Substituição/Fusão/Interpolação.

Temos, assim, que o emprego de uma Tópica deve também estar fundamentado em um conjunto de restrições (sejam elas harmônicas, rítmicas, formais, etc.) que governe toda a atividade composicional. O surgimento de qualquer Tópica em particular em uma obra deve estar, em última instância, integrado ao tecido composicional de forma a se adaptar aos objetivos estruturais propostos pelo compositor.<sup>18</sup>

Um interessante exemplo da possibilidade de fusão entre *Schemata* e deslocamento de função que resulta uma brevíssima e sutil mudança de Tópica se dá nos compassos iniciais do *Quarteto em Fá Maior para Cordas K158* de Mozart (1772-73). Seu gesto de abertura, após um simples arpejo solo de I no Violino I que funciona como uma anacruse e propõe o motivo principal desta passagem, é uma *Fonte* (V de Sol – I de Sol, V de Fá – I de Fá). A posição estrutural mais frequente deste *Schema* em um Minueto (Tópica claramente exposta pelo motivo, já na anacruse) é imediatamente após a barra de repetição que separa a seção a das seguintes (geralmente uma forma Ternária). Ao empregar este gesto, Mozart, do ponto de vista da expectativa e da gramática, inicia o discurso pelo meio (*in media res*). A esta *Fonte* (c-2-4), sucede-se uma Fusão de *Schemata*: a *Quiescenza* e a *Bergamasca*. A **imagem 2** ilustra estas *Schemata* na partitura.

<sup>16</sup> CAPLIN, William, *op. cit.*, p. 415.

<sup>17</sup> Esses são em seu original – *Beginning, Middle, End*. Caplin acrescenta, ainda, duas possibilidades: *Pre-Beginning* e *Post-End*.

<sup>18</sup> CAPLIN, 2014, p. 449.



Imagem 2

Allegro.

Mozart, *Quarteto para Cordas em Fá Maior k158* – c.1-10.

Na figura, destacamos em vermelho a *Fonte*, em amarelo os elementos da *Quiescenza* (que deveria ter seu pedal no Baixo e não na voz superior), em verde o Baixo da *Bergamasca* e em Azul os elementos do estilo *Cantabile* – predominância de notas longas e conjunção. De fato, a Tópica do Minueto não foi, em nenhum momento abandonada, mas, além da fusão *Quiescenza/Bergamasca*, a antecipação do *Cantabile*, já no compasso nove, antevendo o Tema que logo se seguirá denuncia uma série de subestilos intercambiáveis dentro de um conceito mais amplo de Tópica – o Minueto. Estas combinações/fusões permitem os contrastes que superam a mera alteração textural como os que se observam entre os compassos 1-8 e o compasso 9-10.

Outra questão de extrema relevância é que este movimento prescinde a Transição em sua Exposição, posto que o Tema ilustrado na figura acima e destacado em azul já se encontra na região de V (Dó Maior), região essa que se estabiliza até o final da Exposição.

Essa rápida modulação e dispensa de Transição, por se tratar de um processo infrequente em Mozart (sobretudo em um movimento inicial em *Allegro*), obviamente, está relacionada a também infrequente técnica do *media res*. Aparentemente, é como se o movimento realmente começasse na Transição, tendo a *Bergamasca* fundida com a *Quiescenza* como confirmações tonais (elas têm essa função – uma vez que tendem a



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

ser gestos de fechamento ou finalização) de algo que não aconteceu. Faltaria uma exposição formal do Tema que fixasse a Tonalidade, porém, essa exposição foi substituída por um gesto de caráter predominantemente transitivo, a *Fonte*. Outrossim, a escolha das *Schemata* teve um impacto decisivo na estrutura, e conseqüentemente, no discurso proposto pelo compositor, articulando um afeto, que, embora seja além do escopo deste trabalho discutir, transitaria entre o irônico e o cômico, algo, de fato e considerando a personalidade do compositor, apropriado para uma música pensada para execução em câmara e entre os amigos.

Igualmente, Sutcliffe, ao abordar as questões de Tópicas na Música de Câmara em seu capítulo no *The Oxford Handbook of Topic Theory*, observa que a fusão das Tópicas<sup>19</sup> que se inicia no compasso quinze do primeiro movimento da *Sonata para Piano e Violino em Mi<sup>b</sup> K302* de Mozart têm, inclusive, um impacto humorístico, dado a elaborada transformação de uma Tópica em outra e, nesse caso, um *Schema* em outro (**imagem 3**). A partir do compasso quinze do primeiro movimento da *Sonata para Piano e Violino K302* de Mozart, escuta-se um longo modelo de [*Schema*] *Overture* que ascende em graus conjuntos por um intervalo de Décima.

Isso permite o desdobramento de um acréscimo de excitação. Porém, o clímax não é atingido, como se se esperar, posto que o material com o qual a *Overture* foi construída torna-se um Toque de Trompa,<sup>20</sup> tocada em dinâmica *Piano*. Isso produz uma nova perspectiva, caracteristicamente humorística.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> No contexto do texto do autor, compreendidas como *Schemata* e que ele denomina “*formula*”.

<sup>20</sup> A progressão melódica 1-2-3/*Schema Do-Re-Mi*, que conjuga frequente, mas não exclusivamente, a Tópica ao qual o autor se refere.

<sup>21</sup> SUTCLIFFE, W. Dean. “Topics in Chamber Music”. In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 137.

Imagem 3



Transformação Tópica em Mozart. Vermelho Overture – Azul – Horn Call.

Demonstramos, enfim, que a *Abertura em Ré* do Padre José Maurício (**imagem 4**) também emprega esta técnica (superposição/fusão ou transformação) na composição em seus compassos iniciais, estes, uma superposição de duas *Schemata* extremamente comuns – O *Do-Re-Mi* e o *Jupiter*, a superposição de *Schemata* é notável nos primeiros compassos.<sup>22</sup> A figura abaixo exemplifica como a mesma passagem que se inicia no compasso 3 contém duas *Schemata* simultaneamente, um procedimento sofisticado de superposição de *Jupiter* com *Do-Re-Mi*.

Imagem 4



*Schemata* Jupiter (em vermelho) e Do-Re-Mi (em azul). *Abertura em Ré*, c.3-5.

Padre José Maurício Nunes Garcia, *Schemata* na construção do Tema da *Abertura em Ré*.

<sup>22</sup> HARTMANN, Ernesto. “O conceito de *Schemata* musical e seu emprego na construção da *Abertura em Ré* do padre José Maurício Nunes Garcia”. In: *Revista OPUS*, ANPPOM – Associação Nacional de Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, set-out 2018, p. 242.

No caso específico da substituição de um *Schema* por outro a definição de Variação é bastante apropriada. Esse procedimento ocorre não só em Temas com Variações, mas, com certa frequência, nas reexposições de Sonatas onde é esperado, posto que é raro que o compositor limite-se a rerepresentar literalmente toda a Exposição a partir da Subdominante indo em direção à Tônica. Normalmente, Estruturas (*Schemata*) Transitivas como o *Monte* e a *Fonte* são intercambiáveis produzindo modulações que sejam adequadas a cada situação (progredir à V ou manter-se na I). A mesma *Sonata K302* já mencionada nos oferece outro exemplo desse procedimento.

Na exposição, imediatamente após a transformação da *Overture* em *Do-Re-Mi*, Mozart inicia a Transição em direção à V (como o que se espera da Forma Sonata na segunda metade do século XVIII). Ele emprega uma *Fonte* em Si<sup>b</sup> seguida de um Acorde de Sexta Aumentada, permitindo assim, a imediata sucessão de uma *Ponte*, suspendendo a V de V (Fá como V de Si<sup>b</sup>) preparando a entrada da área da V. No mesmo momento da Reexposição, ou seja, logo após a *Overture*, ocorre exatamente o contrário (porém com a mesma função estrutural). Ao invés da progressão descendente da *Fonte*, Mozart a substitui pelo ascendente *Monte*, iniciando em V de IV e em dois estágios, permitindo assim que se estabilize na V de Mi<sup>b</sup>. Tonalidade em que (ainda, de acordo com o esperado nesta forma durante esta época) apresentará o segundo grupo de Temas. A **imagem 5** ilustra esse procedimento colocando ambas as passagens frente a frente para facilitar a compreensão. Igualmente, A *Fonte* é empregada nos compassos que imediatamente antecedem a Reexposição, substituindo uma *Retransição* mais prolongada (*Ponte*), esta mais frequentemente utilizada por Mozart nestas circunstâncias.

**Imagem 5**

The image displays two systems of musical notation for Mozart's Sonata K302. The top system is labeled 'Fonte' and 'Para V (Sib)'. The 'Fonte' section is enclosed in a red box and shows a descending melodic line in the right hand, starting on Si<sup>b</sup> and moving towards the dominant. The 'Para V (Sib)' section is also in a red box and shows a chord progression leading to the dominant. The bottom system is labeled 'Monte' and 'Para I (Mib)'. The 'Monte' section is enclosed in a blue box and shows an ascending melodic line in the right hand, starting on V of IV and moving towards the dominant. The 'Para I (Mib)' section is also in a blue box and shows a chord progression leading to the tonic.

Intercâmbio estrutural – *Fonte e Monte Exposição × Reexposição na Sonata K302 para Piano e Violino em Mi<sup>♭</sup> Maior* de Mozart.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Neste momento, é importante ressaltar que não estamos advogando a relação direta entre *Schemata* e Tópica (exceto para os casos observados e mencionados da literatura), e sim, propondo que, do mesmo modo que as Tópicas, porém com efeito distinto (posto que não estão imbuídas de um suposto significado e operam no nível sintático e não semântico), as *Schemata*, enquanto estruturas sintático-gramaticais, possam se fundir, gerando estruturas, eventualmente, distintas, e com possíveis impactos no discurso e na forma (como no Exemplo do *Quarteto K158* de Mozart).

A respeito desta nossa posição, Vasily Byros tem duas afirmações importantes, assim como as relações entre as Tópicas e as funções formais, as Tópicas e as *Schemata* não se correlacionam significativamente em termos absolutos, na medida em que um determinado *Schema* não exige uma realização Tópica específica e vice-versa. As Tópicas e as *Schemata* harmônicas são conjuntos de estilos musicais que interagem em ambas as dimensões sintática (sequencialmente estruturada) e semântica (referencialmente estruturada) para algum fim comunicativo e expressivo. Não existem fronteiras nítidas entre elas, seja em termos categoriais ou pragmáticos.<sup>23</sup>

A superposição, interpolação e mesmo substituição de determinadas *Schemata*, muitas vezes de modo engenhoso, ao longo da segunda metade do século XVIII, de fato, é frequente tendo na música de câmara um de seus principais nichos. Se as técnicas de substituição/fusão/interpolação e similares entre as *Schemata* são decorrentes de processos de Variação, parece razoável que investiguemo-nas em detalhes nesse gênero, posto que, de acordo com a tradição Clássica, a estrutura de uma ideia variada (enquanto forma Tema com Variações) é muito mais frequentemente mantida do que alterada. Caplin (ecoando outros autores como Ratner, Stein, Schoenberg e Zamacois), embora alerte para a possibilidade de alteração formal, reconhece que “as Variações que seguem o tema principal normalmente aderem não apenas à sua forma geral (como ternária ou binária), mas também ao seu arranjo específico de funções intratemáticas”,<sup>24</sup> corroborando para nossa afirmação.

Assim, a investigação na forma *Tema com Variações* pode elucidar alguns procedimentos de substituição que nos permita compreender o que, para um determinado compositor, sejam *Schemata* que compartilhem da mesma função

---

<sup>23</sup> BYROS, Vasily. “Topics and Harmonic Schemata: a Case from Beethoven”. In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 382.

<sup>24</sup> CAPLIN, William. *Classical Form, a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998, p. 217.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, beleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

estrutural dentro da gramática e estilo vigentes. O que, para Gjerdingen, é o princípio inerente da Teoria das *Schemata*, uma construção gramática, o psicólogo Michael Tomasello definiu uma construção como uma “unidade de linguagem que compreende múltiplos elementos lingüísticos usados juntos para uma função comunicativa relativamente coerente”. Se substituíssemos as palavras “linguagem” e “lingüística” por “música” e “musical”, sua definição refletiria nossa visão das construções musicais. Alguns tipos de construções são replicados literalmente, quase nota por nota; outros têm *slots* variáveis que permitem uma diversidade limitada de alternativas.<sup>25</sup>

Prosseguimos com a análise das substituições e transformações que ocorrem no conjunto de Variações que são movimentos das Sonatas para Piano e Violino de Mozart.

## II. Sonata K305 em Lá Maior para Piano e Violino – II Movimento – Tema com Variações.



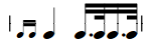



O Tema está estruturado como uma forma Binária (ab). Sua Tópica geral é a de *Marcha/Estilo Cantabile*, com a predominância do motivo  sempre presente com função anacrústica. A **tabela 1** articula as *Schemata* com a divisão estrutural da forma e os motivos.

Tabela 1

A				
Antecedente			Consequente	
1-2	3-4	4	5-6	7-8
				
I-V-I ( <i>Dó-Ré-Mi</i> no Baixo)	<i>Prinner</i>	Cadência Composta ( <i>Clausula Altizans</i> )	<i>Passo Indietro</i> (Repetido 2x)	<i>Bergamasca</i> em V com Cadência Composta

<sup>25</sup> GJERDINGEN, Robert. [“Schema Theory as a Construction Grammar”](#). In: *Music Theory Online*, v. 21, n. 2, 2015.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, beleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

B			
9-12	13-14	15-16	17-18
Antecedente		Consequente	
Ponte	Cadência Composta em V	Progressão por 2 <sup>a</sup> Ascendente. Onipresença do motivo principal no baixo em oposição a figura sincopada em terças nas partes superiores.	<i>Bergamasca</i> com Cadência perfeita em I

Forma, motivos e *Schemata* no Tema do Tema com Variações da *Sonata K305 para Piano e Violino* de Mozart.

Algumas substituições periféricas (meramente ornamentais, onde geralmente é o Baixo que muda o estado do acorde) ocorrem na Variação I, onde o Baixo do *Schema Do-Re-Mi* é alterado para *Do-Fá-Mi*, porém, sem alteração da estrutura I-V-I (c.1-2e);<sup>26</sup> e na Variação II, onde o *Passo Indietro* (c.5-6) é substituído por um Baixo V-I no estado fundamental (E.F).

Nas Variações II e VI (não obstante, a Variação VI promove a mudança de compasso e andamento) não ocorrem alterações significativas das *Schemata* do Tema. O maior interesse reside nas Variações IV e V.

Na Variação IV o *Schema* inicial substitui um Baixo que até então havia se movido (seja pelo *Do-Re-Mi*, seja pela sua alternativa) por um pedal de I. Igualmente à Variação II, o *Passo Indietro* (c.5-6) é substituído pelo Baixo V-I no E.F. Contudo, a primeira alteração significativa ocorre simultaneamente a primeira alteração de andamento (*Adagio*) e *ad lib*, ao estilo de uma *Cadenza*. Nesta Variação, a progressão de 2<sup>as</sup> ascendentes (c.15-16) é completamente abandonada, sendo substituída por uma Cadência à V (I-IV-V no E.F.). Esta primeira alteração significativa imbrica-se, então

<sup>26</sup> Importa observar que a parte do Piano, já no Tema, realizava este mesmo baixo, sendo apenas *Do-Re-Mi* em função do Violino, que, no segundo estágio deste *Schema* articula a nota mais grave. Sendo possível executar essa peça sem o Violino, conforme a indicação em sua primeira edição (porém raramente isso ocorre), talvez nem mesmo haveria diferença entre o Tema e a Variação I nesta questão.



a uma mudança Tópica substancial, que neste caso, distintamente da Variação seguinte, não se justifica pela mudança de modo.

De fato, a Variação V (*Minore*), por sua própria natureza, é passível de alteração esquemática como sugere Caplin, o conjunto de Variações no período Clássico normalmente inclui uma Variação escrita em uma modalidade oposta às demais. Essa Variação em modo Menor (ou Maior, no caso mais raro de um tema de modo Menor) geralmente altera a organização harmônica-tonal original do Tema. Em alguns casos, simplesmente a mudança da harmonia para o modo Menor pode resultar em progressões não sintáticas e, portanto, uma nova harmonização deve ser realizada. Em outros casos, a mudança modal oferece uma oportunidade para explorar diferentes reinos tonais como parte da técnica de Variação em si mesma. O *Minore* pode ser alterado a tal ponto que dá a impressão de ser uma Variação de um Tema totalmente diferente.<sup>27</sup>

Todavia, a única alteração relevante (considerada a mutação de modo) diz respeito aos compassos 5 e 6 (novamente a estrutura do Tema onde encontra-se o *Passo Indietro*). Nesta Variação, ele é substituído por uma Sexta Napolitana (Nap<sup>6</sup>), que, através do emprego de uma ornamentação, transforma-se em uma Sexta Aumentada. Isso permite que o Baixo seja mantido igual ao do *Passo Indietro*, porém acrescenta um elemento cromático à Variação.

A **imagem 6** ilustra a comparação entre o Tema e as Variações (exceto a III e V), nesta comparação é possível visualizar os locais exatos onde ocorrem as substituições/alterações.

**Imagem 6**

*Sonata K305 para Piano e Violino* de Mozart – II. Comparação entre o Tema e as Variações.

<sup>27</sup> CAPLIN, 1998, p. 216.



### III. Sonata K377 em Fá Maior para Piano e Violino – II Movimento – Tema com Variações (Ré Menor).

O Tema está estruturado como uma forma Binária (ab). Sua organização é totalmente quadrada, tendo 16 compassos. Sua Tópica geral é a de *Estilo Cantabile*, com a predominância do motivo sincopado (**imagem 7**).

Imagem 7



Mozart, *Sonata para Piano e Violino K377 – II, c.1 – Motivo principal*.

Este motivo é empregado durante todo o Tema, sofrendo apenas alterações nas durações das notas (em b, c.9-12), porém, mantendo rigorosamente os mesmos pontos métricos de ataque.

A **imagem 8** ilustra a condução de vozes inerente ao Tema e suas respectivas *Schemata*. Percebe-se que o primeiro *Schema* (c.1-2) antecipa a *Pastorella* que se constrói sobre a Harmonia I-II-V-I da Consequente (*Bergamasca*). O primeiro *Schema*, explicitado em sua redução de vozes demonstra claramente uma tripla Bordadura Sobre I na forma I-V<sup>6</sup>-I.

A parte b está estrutura da em duas partes, na primeira ocorre uma imitação (sempre com o motivo principal); na segunda uma nova *Bergamsaca*, agora com o emprego da Harmonia Napolitana em seu segundo estágio, conclui o Tema com uma Cadência Perfeita em I.

Imagem 8



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K377 – II*. Schemata e condução de vozes do Tema.

A **tabela 2** articula as *Schemata* com a divisão estrutural da forma e os motivos.

**Tabela 2**

A			
Antecedente		Consequente	
1-2	3-4	5-6	7-8
I-V-I (Bordadura)	Cadência à Dominante	<i>Pastorella/ Bergamasca</i>	<i>Bergamsaca</i>

B	
9-12	13-16
Imitação entre as vozes superiores	Estrutura Cadencial
<i>Bergamsaca</i> (com Cromático)	<i>Bergamasca</i> com Cadência perfeita em I precedida por acorde Sexta Napolitana

Forma, motivos e *Schemata* no Tema do Tema com Variações da *Sonata K377 para Piano e Violino* de Mozart.

Algumas poucas substituições periféricas são as únicas alterações presentes nas Variações. Essencialmente elas ocorrem na suspensão de 1 no Baixo (Var I, II) e, no emprego da Sexta Aumentada (Var I, IV).

A Variação II não contém este acorde de Sexta Aumentada, porém, realiza o movimento diatônico equivalente (4-5 contra 6-5 no Baixo). A Variação em modo contrário (*Maggiore*, V) não apresenta nenhuma modificação esquemática significativa, tampouco a Siciliana final (Var VI).


Uma provável explanação para a simplicidade estrutural e melódica da confecção deste Tema<sup>28</sup> pode estar associada à sua posição dentro da obra. Ele é o único Tema com Variações dentro do grupo que não se apresenta como movimento final, e sim, intermediário. Sendo seguido por um finale, seu peso estrutural pode ser relaxado, conforme afirmou Caplin.

De fato, de todos os conjuntos de Variações<sup>29</sup>, este é o que apresenta a maior simplicidade de meios, sendo igualmente, único em seu modo (Menor).

<sup>28</sup> Quando comparado aos movimentos análogos das outras *Sonatas* delimitadas neste trabalho.





<sup>29</sup> Novamente, limitadas ao objeto deste trabalho.

#### IV. Sonata K379 em Sol Maior para Piano e Violino – II Movimento – Tema com Variações

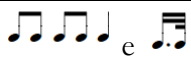


O Tema está estruturado como uma forma Binária (ab). Sua Tópica geral é a de *Estilo Cantabile*, com a predominância do motivo , que se apresenta em duas posições métricas: como Dáctilo e como Anapéstico. Contudo, essa divisão está atrelada à instrumentação, posto, que o Piano sempre articula a forma Anapéstica, sendo a ocorrência Dactílica (c. 4; 12 e 13) exclusiva do Violino. A estrutura do Tema é totalmente quadrada com claras divisões a cada quatro compassos.

A **tabela 3** articula as *Schemata* com a divisão estrutural da forma e os motivos.

**Tabela 3**

A			
Antecedente		Consequente	
1-2	3-4	5-6	7-8
			
<i>Romanesca</i>	<i>Cadência Convergente</i>	<i>Romanesca</i>	<i>Cadência Perfeita (em V)</i>

B		
9-12	13-14-15	15-16
		
<i>Fonte</i>	<i>Mi-Re-Do</i>	<i>Bergamasca/ Cadência Perfeita</i>

Forma, motivos e *Schemata* no Tema do Tema com Variações da *Sonata K379 para Piano e Violino* de Mozart.

A *Fonte* introduz o motivo de Semicolcheia Pontuada/Fusa, que é articulado por ambos os instrumentos (Piano e Violino) no primeiro e segundo tempo do compasso (respectivamente) simultaneamente à uma ampliação do motivo principal que agora ocupa todo o compasso. Essa ampliação fica evidente pela repetição do trilo, elemento característico do motivo desde a *Romanesca*.

A **imagem 9** ilustra esta situação.

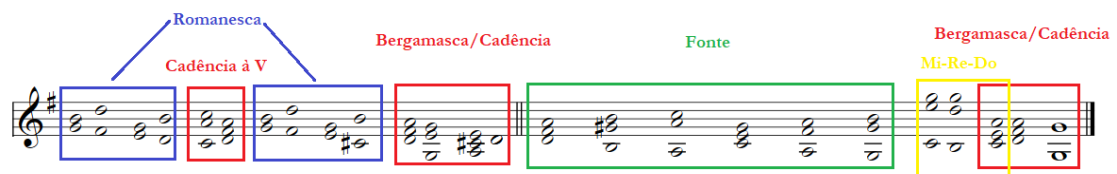
**Imagem 9**



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Sol Maior K379* – II. Motivos de a e b. C.1-2 e 9-10. Em vermelho motivo original e ampliado; em verde motivo novo apresentado em b.

A **imagem 10** ilustra a condução de vozes inerente ao Tema e suas respectivas *Schemata*, atestando para organização simples deste Tema, não obstante ocupe posição de movimento final desta Sonata.

**Imagem 10**



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Sol Maior K379* – II. *Schemata* e condução de vozes do Tema.

Igualmente à Sonata anterior, algumas poucas substituições periféricas são as únicas alterações presentes neste conjunto de Variações. São elas: A alteração do Baixo da *Romanesca* (porém, mantendo rigorosamente o mesmo *Schema*) para uma progressão 1-5-6-3, variante típica deste *Schema* nas Variações I e III, e o emprego da *Fonte* com empréstimo Modal, transformando a sequência harmônica II-V-I de cada um de seus dois estágios em IIm-V-I (que ocorre em todas as Variações exceto na *Minore* – Var. IV).

A alteração mais relevante diz respeito à Variação IV, a *Minore*. Se nesta Variação, a *Romanesca* é preservada, inclusive com o Baixo progredindo em graus conjuntos descendentes, respeitando o modo Menor (1-7-6-5), a *Fonte* que inicia a parte b (c.9-12) é substituída por uma *Ponte*. De fato, pela *Regra da Oitava*, a *Fonte* seria pouco usual

como promotora de um retorno rápido à Im, sendo assim, pouco frequente no modo Menor.

Se advogamos que o conjunto anterior de Variações (K377) devia sua simplicidade estrutural e melódica por sua posição dentro da obra, haveria de se estranhar por qual motivo, este movimento apresenta as mesmas características. Todavia, este conjunto de Variações (K379) se, por um lado, dispõe de uma estrutura formal simples, por outro apresenta uma grande variedade de Tópicas, mesmo internamente em cada Variação. Mantendo a ideia geral do *Estilo Cantabile*, Mozart utiliza a *Fonte* como elemento articulador desta diversidade intra-variação. O melhor exemplo disto se dá na Variação V – *Adagio*. Nesta, o Estilo Francês<sup>30</sup> (Abertura) é empregado simultaneamente ao *Pizzicato* no Violino, gesto que permeia toda esta Variação, mas que, até então, servia como acompanhamento para uma melodia ornamentada, bem ao *Estilo Cantabile* pertinente ao *Adagio* (imagem 11).

Imagem 11



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Sol Maior K379* – II. Variação V – Alternância de Tópicas intra-variação, articulada pela *Fonte*.

<sup>30</sup> Que se manifesta no emprego das escalas em Semifusas após figura pontuada e nos acordes densos da mão esquerda do piano, escrita pouco frequente do compositor, mas que está presente nos primeiros compassos desta mesma *Sonata*, iniciada com uma introdução solene igualmente em *Adagio*.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

## V. *Sonata K481 em Mi<sup>b</sup> Maior para Piano e Violino – III Movimento – Tema com Variações*

Nos dois últimos conjuntos de Variações abordados neste trabalho, o interesse maior reside na substituição das *Schemata*. Particularmente, a *Sonata K481* apresenta situações muito peculiares onde, poderíamos afirmar que as Variações ocorrem “de trás para frente”, ou seja, do ponto de vista das *Schemata*, as Variações simplificam o Tema ao invés de o tornarem mais complexo. O próprio Tema é construído na forma ab, porém com vinte compassos, algo infrequente.

Em sua enunciação, a superposição que ocorre obscurece a percepção clara das *Schemata* que o compõem, sendo a clarificação somente disponível na Variação final. Outra particularidade destas Variações é que não contém uma Variação em modo contrário, distinta de todos os outros grupos que analisamos.

A parte a estrutura-se em duas frases de quatro compassos cada (quadratura simétrica) mas com uma Tópica *Cantabile* e com traços de uma *Gavota* em virtude de sua articulação. Há a superposição de *Schemata* como o *Meyer* e o *Aprile* seguidos de uma Cadência Convergente (c.3-4). A frase Consequente compartilha o mesmo motivo, mas apresenta assimetria esquemática, pois estrutura-se em uma *Bergamasca* que, após um *Passo Indietro*, realiza uma Cadência Perfeita sobre V, portanto, ambas as frases pontuam na V.

As alterações significativas na parte a são:

Na primeira Variação, os compassos iniciais eliminam o *Aprile* do baixo e a *Bergamsaca* (c. 5-6) é substituída por uma *Fonte*.

Na segunda Variação Mozart mantém na frase Antecedente a *Triade/Meyer*, e a *Bergamasca* da Variação anterior, porém, na Consequente substitui a fonte e retorna com o *Passo Indietro*.

Na terceira Variação, o *Meyer* inicial perde a *Triade* ascendente e se estrutura sobre um *Do-Re-Mi* no baixo. Na frase Consequente, a proposta se estrutura sobre uma progressão de 4<sup>as</sup> ascendentes com suspensões.



Na quarta Variação a proposta da frase Antecedente é totalmente reconstruída de forma a se transformar em um *Dó-Re-Mi*. A frase Consequente funde a *Bergamasca* com a Cadência Perfeita em V.

A quinta Variação é uma repetição do Tema, com ornamentações por diminuição no acompanhamento. Desta forma, mantém a estrutura do Tema sem alterações significativas.

A sexta e última Variação apresenta a forma mais simples de todo o conjunto. *Triade/Meyer* seguido de *Bergamasca* para V e, na Consequente *Fonte* seguida de Cadência Perfeita em V.

A **tabela 4** ilustra em detalhes e por compasso estas alterações, assim como as **imagens 12 a 16**.

**Tabela 4**

	c.1-2	c.3-4	c.5-6	c.7-8
<b>Tema</b>	<i>Triade/Meyer/ Aprile</i>	<i>Cad. Convergente</i>	<i>Bergamasca</i> (modulante)/ <i>Passo Indietro</i>	Cadência Perfeita sobre V
<b>Var I</b>	<i>Triade/Meyer</i>	<i>Bergamsaca (Cad Convergente)</i>	<i>Fonte</i>	Cadência Perfeita sobre V
<b>Var II</b>	<i>Triade/Meyer</i>	<i>Bergamsaca (Cad Convergente)</i>	I/ <i>Passo Indietro</i> (modulante)	Cadência Perfeita sobre V
<b>Var III</b>	<i>Meyer/Do-Re-Mi</i>	<i>Bergamsaca (Cad Convergente)</i>	I/Progressão por 4 <sup>as</sup> Ascendentes	Cadência Perfeita sobre V
<b>Var IV</b>	<i>Dó-Re-Mi (Do-Si- Do)</i>	<i>Bergamsaca (Cad Convergente)</i>	<i>Bergamasaca/</i> Cadência Perfeita sobre V	
<b>Var V</b>	Repetição do Tema com Variação ornamental			
<b>Var VI</b>	<i>Triade/Meyer</i>	<i>Bergamsaca (Cad Convergente)</i>	<i>Fonte</i>	Cadência Perfeita sobre V

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Mi<sup>♯</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte a.

icm

Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)  
Arte, beleza y contemplación estética  
Art, bellesa i contemplació estètica  
Art, beauty and aesthetic contemplation  
Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

### Imagem 12

Imagem 12 displays a musical score with several schemata highlighted by colored boxes and labels. The labels include: Triáde asc. (orange), Meyer (blue), Cad. Convergente (red), Bergamasca Incompleta - Modulante (green), Passo Indietro!!! (red), and Bergamasca - V (red). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line labeled 'Aprille'.

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♯</sup> Maior K481* – III. Schemata na parte a da Variação I.

### Imagem 13

Imagem 13 displays a musical score with several schemata highlighted by colored boxes and labels. The labels include: Triáde asc. (orange), Meyer (blue), Cad. - V (red), Fonte ... (green), and Cad. - V (red). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line labeled 'legato'.

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♯</sup> Maior K481* – III. Schemata na parte a da Variação II.

### Imagem 14

Imagem 14 displays a musical score with several schemata highlighted by colored boxes and labels. The labels include: Triáde asc. (orange), Meyer (blue), Bergamasca - V (red), Passo Indietro (red), Cad. V (red), Meyer (blue), Bergamasca - V (red), Progressão por 4as asc. (green), and Cad. V (red). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line labeled 'legato' and 'Do-Re-Mi'.

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♯</sup> Maior K481* – III. Schemata na parte a da Variação III.



icm

Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 13 (2020/2)  
Arte, belleza y contemplación estética  
Art, bellesa i contemplació estètica  
Art, beauty and aesthetic contemplation  
Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

### Imagem 15

Do-Si-Do

VAR. IV.

Do-Re-Mi

Bergamasca em Sib

Cad. V

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♯</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte a da Variação IV.

### Imagem 16

VAR. VI.  
Allegro.

Meyer

Bergamasca - V

Fonte

Cad. V

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♯</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte a da Variação VI.

A parte b do tema que se estende por doze compassos essencialmente constitui de uma *Ponte*, seguida de uma progressão por 3<sup>as</sup> descendentes, uma *Bergamasca* com *Cadência Finta* seguida de outras duas *Bergamascas* em direção à I. Todavia, essa percepção não é simples, pois outras *Schemata* interagem, como o *Prinner* nos compassos finais e a sugestão de um *Fenaroli* durante a *Ponte*.

Esses elementos serão desenvolvidos pelo compositor no desenrolar das Variações sendo reiterados, ou mesmo, simplesmente abandonados. Uma melhor visão pode ser apreciada na **tabela 5**.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

**Tabela 5**

	c.9-10	c.11-12	c.13-14	c.15-16	c.17-18	c.19-20
<b>Tema</b>	<i>Passo Indietro</i>	Cad à V	Progressão por 3 <sup>as</sup> desc./ <i>Comma</i>	<i>Bergamasca</i> p/VI	<i>Bergamasca/Passo Indietro</i>	<i>Bergamasca</i>
	<i>Ponte</i>					
<b>Var I</b>	<i>Passo Indietro/Comma (Fenaroli)</i>	<i>Cad. Convergente</i>	<i>Comma</i> (Fá Menor)	<i>Bergamasca</i>	<i>Monte</i> seguido de <i>Bergamasca</i>	
	<i>Ponte</i>					
<b>Var II</b>	<i>Passo Indietro</i>	<i>Cad. Convergente</i>	V	<i>Bergamasca</i> p/VI	<i>Passo Indietro</i>	Cadência Perfeita I
	<i>Ponte</i>					
<b>Var III</b>	<i>Passo Indietro/Comma (Fenaroli)</i>	<i>Cad. Convergente</i>	Progressão por 3 <sup>as</sup> desc./ <i>Passo Indietro</i>	<i>Bergamasca</i> p/VI	<i>Prinner/Progressão</i> por 4 <sup>a</sup> asc.	<i>Bergamasca</i>
<b>Var IV</b>	I-IV (Si <sup>b</sup> Maior)	<i>Cad. Convergente</i>	<i>Passo Indietro</i> (Si <sup>b</sup> Maior)/ <i>Comma</i> (Mi <sup>b</sup> Maior)	<i>Bergamasca</i> p/VI	<i>Bergamasca</i>	
<b>Var V</b>	Repetição do Tema com variação ornamental					
<b>Var VI</b>	<i>Ponte</i>		Progressão por 3 <sup>as</sup> desc.	Cad. Finta (VI)	<i>Fonte</i> seguida de Cadência Perfeita	

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Mi<sup>♯</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte b.

Neste caso, as únicas estruturas mantidas com certa constância ao longo das Variações são a Cadência Final; a inflexão ao VI nos compassos 15-16 (exceto na última Variação) como finalização de uma *Bergamasca* – porém note-se que na Variação I esta inflexão é completamente subtraída; e a sugestão de *Ponte* nos compassos iniciais após a barra de repetição, eventualmente reforçada pelo *Fenaroli* (Variações I e III), que nem sempre se repete, podendo estar apenas representada por um *Passo Indietro* (Variação II).

A estrutura que corresponde aos compassos 17 e 18 não se encontra em nenhuma variação repetida, alternando-se dentro de distintas *Schemata* como *Monte*, *Fonte* e *Prinner*. Há casos onde há fusão de *Schemata* como a Variação I – *Monte* e *Bergamasca*.

Notavelmente, a Variação final simplifica a sucessão de *Schemata*, sendo a mais simples do conjunto e onde estas encontram-se da forma mais clara. As **imagens 17 a 22** detalham na partitura as *Schemata*.

Imagem 17

Passo Indietro Cad - V Progressão 3as desc. Comma Bergamasca - VI Bergamasca Prinner Passo Indietro Bergamasca

(Ponte)

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>o</sup> Maior K481* – III. Schemata na parte b do Tema.

Imagem 18

(Fenaroli) Passo Indietro Comma Cad Convergente Comma (Fá Menor) Bergamasca

(Ponte) Monte Bergamasca

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>o</sup> Maior K481* – III. Schemata na parte b da Variação I.

Imagem 19

(Fenaroli) Passo Indietro Comma Cad. Convergente Bergamasca - VI Passo Indietro Cad. Perf.

(Ponte)

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>o</sup> Maior K481* – III. Schemata na parte b da Variação II.

**Imagem 20**

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♩</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte b da Variação III.

**Imagem 21**

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♩</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte b da Variação IV.

**Imagem 22**

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em M<sup>♩</sup> Maior K481* – III. *Schemata* na parte b da Variação V.

**VI. Sonata K547 em Fá Maior para Piano e Violino – III Movimento – Tema com Variações**

Tema em forma ab com dezesseis compassos (8+8). Estilo *Cantabile*.

A parte a do Tema se estrutura como um período Regular Quadrado. Destacam-se as simetrias entre a frase Antecedente e a Consequente; a unitonicidade do período e o estilo *Cantabile*.



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

A proposta da Antecedente tem seu *Schema* alterado de *Aprille/Jupiter para Pastorella Aprille e Aprille/ Pastorella* nas Variações II, IV e VI. Ainda, na Variação I ela é reduzida, pelas inversões a sua harmonia essencial I-V-I, que, na Consequente da Variação I sofre alteração para I-II. Igualmente, a Variação II apresenta uma alteração do *Schema* na Consequente de *Pastorella* para I-V-I.

Estas alterações dizem mais respeito à condução de vozes do que propriamente dito a uma substituição de *Schemata* em si, posto que o próprio Gjerdingen, ao conceituar essas *Schemata* (*Meyer, Jupiter, Pastorella e Aprille*<sup>31</sup>) as define como variantes umas das outras.

Todavia, as duas alterações mais significativas ocorrem nas Variações III e V, onde *Schemata* realmente distintas substituem as do Tema. na Variação III o *Schema Volta*<sup>32</sup> sustenta a proposta da Antecedente, sendo substituído por uma progressão de 4<sup>as</sup> descendentes na Consequente. Essa alteração é inusitada, posto que o *Schema Volta* não se relaciona diretamente com a *Pastorella* e sua família, sendo considerado por Mitchell um *Schema* pré-Cadencial.<sup>33</sup>

Na Variação *Minore* (V), o processo de recomposição, portanto, a substituição do *Schema*, é esperado.<sup>34</sup> De fato, Mozart substitui o *Schema* inicial do Tema por um *Prinner*, assegurando a simetria na Consequente pelo emprego de contraponto inversível.

De forma a não interromper o fluxo melódico imposto pela linearidade melódica do recurso polifônico, a primeira cadência é substituída por uma pontuação mais fraca, o *Passo Indietro*, apenas realizando – através de uma cadência mais forte (*Bergamasca*) – a finalização nos compassos finais da Consequente.

A **tabela 6** e as figuras 23 a 30 detalham a análise realizada.

---

<sup>31</sup> GJERDINGEN, 2007, p. 145.

<sup>32</sup> MITCHELL, Nathaniel. *The Volta: A Galant Gesture of Culmination*. Artigo no Prelo.

<sup>33</sup> Todavia, empregado, aqui, por Mozart exatamente como previa Mitchell.

<sup>34</sup> RATNER, 1980; CAPLIN, 1998.

icm

Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)  
 Arte, beleza y contemplación estética  
 Art, bellesa i contemplació estètica  
 Art, beauty and aesthetic contemplation  
 Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

**Tabela 6**

	c.1-2	c.3-4	c.5-6	c.7-8
<b>Tema</b>	<i>Aprille/Jupiter/Comma</i>	<i>Passo Indietro/Comma</i> - Cad. V	<i>Aprille/Jupiter/Comma</i>	<i>Bergamasca</i>
<b>Var I</b>	I-V-I	<i>Passo Indietro/Comma</i> - Cad. V	<i>I-II - Comma</i> (Ré Menor)	<i>Bergamasca</i>
<b>Var II</b>	<i>Pastorella</i>	Cad V	I-V-I	<i>Bergamasca</i>
<b>Var III</b>	<i>Volta</i>	Cad V ( <i>Cudworth</i> )	Progressão por 4 <sup>as</sup> desc.	<i>Bergamasca</i>
<b>Var IV</b>	<i>Aprille</i>	<i>Passo Indietro/Comma</i> - Cad. V	<i>Aprille – Passo Indietro</i>	<i>Bergamasca</i>
<b>Var V (Minore)</b>	<i>Prinner</i>	<i>Passo Indietro</i> (Em Fá Menor e em Dó)	<i>Prinner</i>	<i>Passo Indietro</i> - <i>Bergamasca</i>
<b>Var VI</b>	<i>Aprille/Pastorella</i>	<i>Passo Indietro/Comma</i> - Cad. V	<i>Aprille/Pastorella</i>	<i>Bergamasca</i>

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547 – III. Schemata na parte a do Tema.*

**Imagem 23**

The image shows a musical score for the first part of the theme from Mozart's Sonata for Piano and Violin in F major, K. 547, III. The score is in 3/4 time and marked 'Andante con Variazioni.' The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The score is annotated with various schemata: 'Comma' (twice), 'Passo Indietro', 'Cad. V', and 'Bergamasca' are labeled in red above the staff. 'Aprille/Jupiter' is labeled in blue below the staff. Red boxes highlight the 'Comma' and 'Bergamasca' patterns, while blue boxes highlight the 'Aprille/Jupiter' patterns.

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547 – III. Schemata na parte a do Tema.*



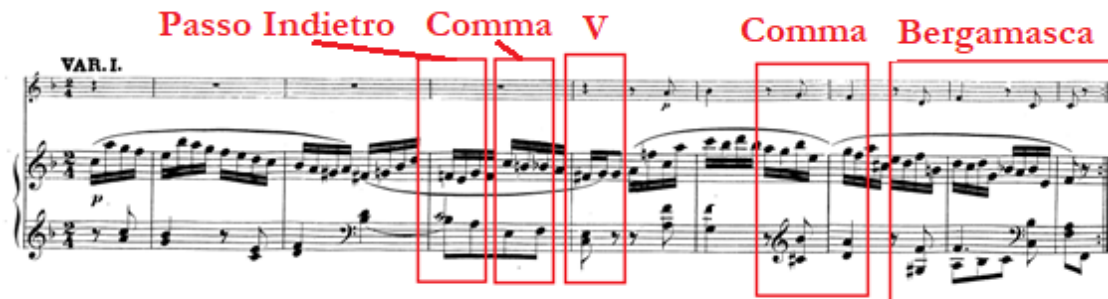
icm

Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 13 (2020/2)  
Arte, beleza y contemplación estética  
Art, bellesa i contemplació estètica  
Art, beauty and aesthetic contemplation  
Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Imagem 24

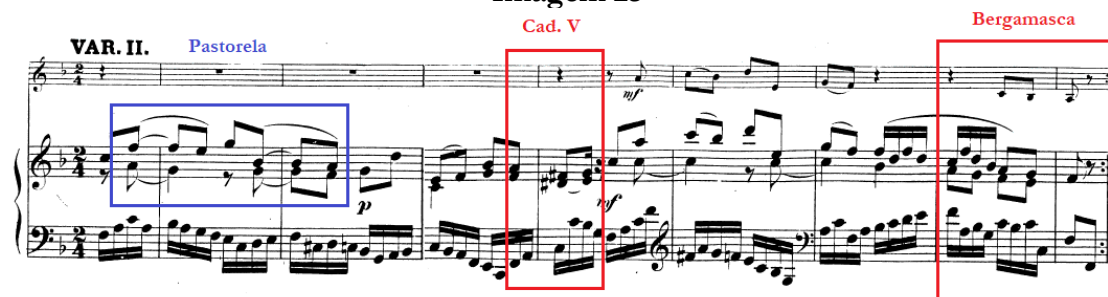
**Passo Indietro Comma V Comma Bergamasca**



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547* – III. *Schemata* na parte a da Variação I.

Imagem 25

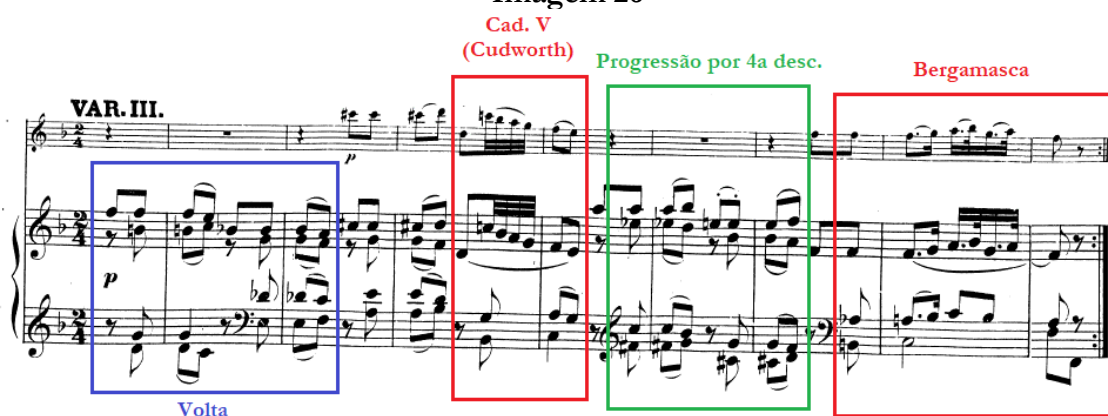
**Pastorela Cad. V Bergamasca**



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547* – III. *Schemata* na parte a da Variação II.

Imagem 26

**Cad. V (Cudworth) Progressão por 4a desc. Bergamasca**



Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547* – III. *Schemata* na parte a da Variação III.

Imagem 27

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547* – III. *Schemata* na parte a da Variação IV.

Imagem 28

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547* – III. *Schemata* na parte a da Variação V.

Imagem 29

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547* – III. *Schemata* na parte a da Variação VI.



A parte b do Tema, diferentemente do grupo anterior (*K481*), é extremamente simples e sofre variações pouco significativas (exceto na *Variação Minore*). Ela consiste de uma *Ponte Fenarolli* (c.9-12); seguido de um *Fenaroli* (13-14) e de uma *Bergamasca* com Cadencia Perfeita em I (c.15-16), formando uma estrutura de 4+2+2 compassos. As Variações I a III reproduzem rigorosamente a sequência de *Schemata*; a *Variação IV* promove uma mínima alteração na linha do Baixo no segundo *Fenaroli* e a *Variação VI* no primeiro *Fenaroli*, porém sem alterar o *Schema*.

Apenas a *Variação V (Minore)* substitui a *Ponte/Fenaroli* por uma progressão mais apropriada para o contraponto inversível, conceito geral desta *Variação* (além do contraste de modo). Ainda, o *Prinner* que serviu como proposta da Antecedente é agora apresentado em cânone antecedendo a Cadência final. A **imagem 30** coloca frente a frente a parte b do Tema e desta *Variação* para melhor compreensão.

Imagem 30

Mozart, *Sonata para Piano e Violino em Fá Maior K547 – III. Schemata* na parte b do Tema e da *Variação V*.

## Considerações finais

1. Como no exemplo da *Sonata K305*, temos que não só a mudança de modo, mas igualmente a mudança de Tópica que ocorre dentro do processo de *Variações* permite a alteração gramático-sintática das *Schemata*.

2. *Variações* ornamentais, de fato, tendem a não alterar as *Schemata* do ponto de vista funcional. *Schemata* como o *Fenaroli* podem ser fragmentadas em *Passo Indietro* e



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

*Comma*, podendo ser indistintamente substituídas por estas. Igualmente, a proximidade entre o *Fenaroli* e a *Ponte* é amplamente explorado por Mozart (em particular na *Sonata K481*), atestando sua forte relação.

3. A superposição de *Schemata* é uma característica das obras mais maduras de Mozart. A própria gramática pode gerar situações de substituição, como nas reduções da família *Meyer* (*Pastorella*, *Aprille*, *Jupiter*) ao simples encadeamento harmônico I-V-I.

4. Movimentos finais tendem a explorar um maior grau de complexidade, seja na estruturação do tema, seja nas próprias Variações. Mesmo no caso da *Sonata K379*, onde o Tema é relativamente simples, Mozart atinge um equilíbrio através do emprego de uma grande gama de Tópicas ao longo e dentro das próprias Variações. Mantendo a ideia geral do *Estilo Cantabile*, Mozart utiliza a *Fonte* como elemento articulador desta diversidade intra-variação (especificamente na *Sonata K379*). Podemos então afirmar que a tropificação de Tópicas pode implicar na tropificação das *Schemata*.

5. Na maior parte dos casos, as *Schemata* mantém, ao longo das Variações, funções similares, mesmo quando substituídas. Porém, quando isso não ocorre, os pontos cardiais como as Cadências tendem a ser mantidas intactas. Todavia, estruturas transitivas como *Monte*, *Fonte* e progressões são livremente intercambiáveis como foi possível observar na *Sonata K481*. Sendo assim, prevalece o conceito de funcionalidade das *Schemata*, pois, *Schemata* similares sofrem substituição a partir de sua função e não de seu perfil melódico ou mesmo harmônico específico (caso de intercâmbio entre *Monte* e *Fonte* como exemplo desta afirmação).

6. Eventualmente, *Schemata* fundem-se. A substituição de um *Schema* pode ocorrer por outros dois como foi observado na *Sonata K481* e na *K547*.

\*\*\*



Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 13* (2020/2)

Arte, belleza y contemplación estética

Art, bellesa i contemplació estètica

Art, beauty and aesthetic contemplation

Arte, beleza e contemplação estética

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

## Bibliografia

- BYROS, Vasily. "Topics and Harmonic Schemata: a Case from Beethoven". In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 381-414.
- CAPLIN, William. *Classical Form, a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CAPLIN, William. "Topics and Formal Functions: The case of the Lament". In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 415-452.
- GALAND, Joel. "Topics and Tonal Process". In: MIRKA, Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 453-473.
- GJERDINGEN, Robert. *Music in The Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GJERDINGEN, Robert. "[Schema Theory as a Construction Grammar](#)". In: *Music Theory Online*, v. 21, n. 2, 2015.
- HARTMANN, Ernesto. "O conceito de *Schemata* musical e seu emprego na construção da Abertura em Ré do padre José Maurício Nunes Garcia". In: *Revista OPUS*, ANPPOM – Associação Nacional de Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, set-out 2018, p. 216-244.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Huelva: Idea Books, 1989.
- MITCHELL, Nathaniel. [The Volta: A Galant Gesture of Culmination](#). Artigo no Prelo.
- RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RICE, John. "The Heart: A Galant *Schema* from Corelli to Mozart". In: *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 2, 2014, p. 315-332.
- 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.
- TOMASELLO, Michael. *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.