



Schemata, Motivo e Tópicas no Tema e Variações da Sonata K305 para Piano e Violino em Lá Maior de W. A. Mozart (1756-1791)

Schemata, Motivo y Tópicas en el Tema y Variaciones en la Sonata K305 para Piano y Violín en La Mayor de W. A. Mozart (1756-1791)

Schemata, Motius i Tòpics en el Tema i Variacions de la Sonata K305 per a Piano i Violí en La Major de W. A. Mozart (1756-1791)

Schemata, Motif and Topics in Theme and Variations in Sonata K305 for Piano and Violin in A Major by W. A. Mozart (1756-1791)

Aline Mendonça PEREIRA¹

Ernesto HARTMANN²

Resumo: El presente trabajo investiga en el segundo movimiento de la Sonata para piano y violín de Mozart en la mayor K305 (1778) – *Tema con Variazioni* – los procedimientos compositivos y expresivos empleados por el compositor. Para ello, revisa la literatura sobre la forma Tema con Variaciones (Zamacois, Stein, Schoenberg y Scliar) y los conceptos de Tema, Estilo y Esquemas (Ratner, Hatten, Sutcliffe, Day-O’Connell) proponiendo un análisis del movimiento de estos conceptos. Los resultados se discuten a la luz de los análisis y se concluye que, incluso utilizando el modelo de Variación o Fantasía sin amplificador; preservar las estructuras formales en virtud de los esquemas empleados repetidamente; y presentándose dentro del guion descrito por Ratner (a partir de su estudio de tratados contemporáneos), la diversidad de estilos y Temas presentes aseguran la unidad como movimiento de una obra mayor sin renunciar al contraste que es ampliamente explorado por el vasto repertorio de compositores. de los elementos constitutivos de cada estilo.

Palabras-clave: *Sonata para Piano e Violino de Mozart em Lá Maior K305 – Schemata – Tópicas – Tema con Variaciones – Procesos compositivos.*

¹ E-mail: alinemendoncaviolin@gmail.com.

² Professor efetivo da [Universidade Federal do Espírito Santo \(UFES\)](http://www.ufes.br) e dos Programas de Pós-Graduação em Música da UFPR e da UFMG. E-mail: ernesto.hartmann@pq.cnpq.br.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Abstract: The present work investigates in the second movement of Mozart's Sonata for Piano and Violin in A Major K305 (1778) – *Tema con Variazioni* – the compositional and expressive procedures employed by the composer. To this end, it reviews the literature on the Theme with Variations (Zamacois, Stein, Schoenberg and Scliar) concepts of Topic, Style, and Schemata (Ratner, Hatten, Sutcliffe, Day-O'Connell) proposing an analysis of the movement grounded on these concepts. The results are discussed in the light of the analysis and it is concluded that, even using the non-amplifying Variation or Fantasy model; preserving formal structures due to the Schemata repeatedly employed; and presenting themselves within the script described by Ratner (from his study of contemporary treatises), the diversity of styles and topics present ensure unity of the movement as expected of a part of a larger work without abstaining the contrast that is widely explored by the vast repertoire of composer of the constitutive elements of each style.

Keywords: *Mozart's Sonata for Piano and Violin in A Major K305 – Schemata – Topics – Compositional Procedures – Theme and Variations.*

ENVIADO: 20.09.2021
ACEPTADO: 15.11.2021

Introdução

No conjunto de Sonatas para Piano com acompanhamento de Violino (conforme a própria definição dada pelo compositor) compostas por Mozart a partir de 1776, as *Sonatas K305, K377, K379, K481 e K547*³ são as que apresentam movimentos onde a forma de variação sobre um tema é aplicada. Além destas, ainda há duas obras que se intitulam *Variações para Piano e Violino*, datadas de 1781: as *12 Variações sobre La Bergère Silimène* em Sol Maior K359 e as *6 Variações sobre Héla, j'ai perdu mon amant* em Sol Menor K360.

³ Mozart atribuiu a esta obra o subtítulo “para principiantes” o que, naturalmente, refere-se a parte do Violino, não do Piano.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Considerando apenas as obras que são movimentos das Sonatas para Piano e Violino, observa-se uma grande consistência pertinente ao tratamento desta forma por parte do compositor, não obstante o recorte temporal no qual elas estão inseridas – de 1776 até 1788. Essa consistência se dá pelos seguintes fatores:

- a) Dos cinco conjuntos de Variações, três apresentam uma variação final antitética (Tópica, estilo e compasso altamente contrastantes com os do tema). Das duas restantes, uma é a K547 – ao qual foi atribuída o adjetivo “fácil” – e a outra é a K379, onde, apesar de existir um retorno do Tema, uma breve *Coda* em *Estilo Brillante* realiza a mesma função antitética;
- b) Todas, sem exceção, são um conjunto de seis variações (além do Tema);
- c) Das cinco (a exceção é a K481), quatro apresentam uma variação em *Minore* (ou *Maggiore* no caso da K377) no tom homônimo;
- d) Das cinco (a exceção é a K377, que se apresenta como segundo movimento e no tom relativo), quatro ocupam a posição de movimento final da obra, estando, portanto, na mesma tonalidade do movimento de abertura.

Neste contexto, a *Sonata para Piano e Violino K305* foi a escolhida como objeto deste trabalho. Ela foi composta em dois movimentos, sendo que o seu segundo é um *Tema com Variações* que apresenta em sua *Varição IV* uma fusão de dois tipos estilísticos frequentes e, como será demonstrado, de acordo com Ratner, arquetípicos deste gênero. Ainda, ela apresenta uma *Varição* em modo homônimo (*Minore*, a *Varição V*) e uma *Varição* final antitética, com mudança de compasso e andamento.

O trabalho estrutura-se da seguinte forma: uma revisão da literatura acerca da forma *Tema com Variações*, suas implicações e seus procedimentos; definição dos termos empregados na análise; análise e discussão do objeto, onde cada *Varição* é comparada com os termos emergentes da literatura consultada, a saber: Estrutura Geral; Tópica Geral; Processos de variação; Procedimentos encontrados; Alterações Significativas e Exemplos musicais ilustrativos – esses observando os aspectos descritos por Scliar como Variantes e Constantes; e, por fim, Considerações finais.

Para efeito de contagem de compassos, será empregado um sistema onde cada *Varição* começa com o compasso 1, de forma a facilitar a referência, uma vez que



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

todos seguem a rigorosa estrutura de 8+10 compassos.⁴ cremos que a relevância deste trabalho reside em avançar nas pesquisas sobre as obras de câmara deste compositor na perspectiva das teorias mais recentes de Tópicos e Estilo, buscando um novo entendimento no contexto da música enquanto linguagem.

I. A Variação como *procedimento e forma*

Com suas características francamente melódicas e sua forma “refrescante” de elaborar o tema, a Variação foi uma favorita das plateias do século XVIII.⁵ Há uma vasta literatura que tem como objeto de discussão a Variação enquanto técnica ou forma de composição. Em seu *Curso de Formas Musicais*, Joaquín Zamacois (1894-1976) a definiu como:

La variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema – que, casi siempre, se expone al principio de la obra –, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente ... Las expresiones Tema variado, Tema con variaciones, Variaciones, se fueron imponiendo – sobre todo la primera –, y la forma de Variación que entonces representaban gozó de un favor extraordinario a principios del siglo XIX, para decaer, punto menos que radicalmente, a mediados del mismo. La moda se había impuesto con caracteres epidémicos, y ni los compositores de mayor categoría se libraron de rendirle culto.⁶

Como as ambiguidades terminológicas presentes no vocabulário musical são frequentes, Schönberg (1874-1951) destaca o fato que Variação não diz respeito tão somente a um arquétipo ou esquema formal, e sim a uma técnica, um método de composição em si. Essa postura está explícita na sua definição presente em *Fundamentos da Composição Musical*, onde o autor conceitua a Forma Tema com Variações, estabelecendo uma diferença com o processo de Variação em si.⁷

⁴ Como fonte textual utilizamos a edição Breitkopf & Härtel de 1879 – *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke; Serie 18* de domínio público e disponível [online](#).

⁵ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 259.

⁶ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Madrid, Labor, 1960, p. 136.

⁷ “O termo *Variação* possui vários significados: a Variação cria as formas-motivo para a construção de temas, produz contraste nas seções intermediárias e variedade nas repetições. Mas no *Tema com*



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Corroboram esta concepção Stein (1910-2002)⁸ e Caplin (1948-).⁹

Na definição do *Grove Dictionary*, observa-se que, além da distinção entre um procedimento formal e uma estrutura, existe o componente retórico que viabiliza a Variação como discurso musical, posto que a repetição é, em si mesma, um artifício retórico poderoso¹⁰, concepção também advogada por Clemens Kühn (1945-).¹¹

variações, ele é o princípio estrutural de uma peça inteira ... como o próprio nome indica, a peça consiste em um tema e muitas Variações dele. O número de Variações depende do caráter da peça: se ela é um movimento de uma obra cíclica ou se é uma peça independente. Sendo apenas um movimento de uma obra maior, o *Tema com Variações* tende a possuir um menor número de Variações.” – SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, EdUSP, 1991, p. 201.

⁸ STEIN, Leon. *Structure and Style, the study and analysis of musical form*. Miami, Summy-Bichard Inc., 1979, p. 92.

⁹ “Most instrumental cycles in the classical period contain at least one movement to be performed in a slow tempo (Adagio, Largo, Andante). 1 This movement normally occupies an interior position in the cycle and contrasts in tonality (or at least in modality) with its surrounding movements. 2 Slow movements commonly employ one of the following formal types: sonata, sonata without development, large ternary, theme, and variations, or five-part rondo [...] Like so many terms associated with musical form, theme and variations can refer to an instrumental genre, a compositional procedure, or a formal category. Theme and variations is well represented in the works of Haydn, Mozart, and Beethoven, as either independent compositions or individual movements in an instrumental cycle (such as a sonata, quartet, or symphony). Moreover, nearly every movement of a classical work employs variation technique in some way. In slow movements especially, the restatement of a thematic unit is usually subjected to ornamental variations. [...] As a category of classical form, however, theme and variations require considerably less treatment. Compared with all other full-movement forms, it is the least complex. The basic plan is simple: a main theme, constructed as either a small ternary or a small binary, is followed by an indefinite number of varied repetitions.” – 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. 216.

¹⁰ Em seu verbete *Variation*, encontra-se a seguinte definição: “A form founded on repetition, and as such an outgrowth of a fundamental musical and rhetorical principle, in which a discrete theme is repeated several or many times with various modifications. Identifiable as a formal type from the 16th century, it nonetheless reflects a technique and process important in nearly all music, including music in which the improvised repetition of the strophes of song or dance forms is a part. A theme for variations, rarely shorter than eight or longer than 32 bars, may be a melody, a bass line, a harmonic progression or a complex of such elements.” – SADIE, Stanley. “Variations”. In: SADIE,



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Na literatura nacional, temos, dentre outras, a definição sucinta e clara de Esther Scliar (1926-1978) na década de 1970/1980, momento em que elaborou suas apostilas de análise musical que, ainda, em grande parte encontram-se em manuscritos (alguns datilografados¹²).

Essa definição parte do princípio de música enquanto linguagem – conforme reiterado pela autora – o que viabiliza o componente retórico tal qual as definições de Clemens Kühn e do *Grove Dictionary*.¹³

Destarte, a autora elenca dezenove processos:

- a) Acréscimo ou supressão de notas na melodia, permutação, supressão;
- b) Mudança de modo ou tonalidade (na música tonal);
- c) Transposições;
- d) Mudança de registro;

Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 447.

¹¹ “Es una modificación (variar = modificar), pero no de todo. Consiste en una referencia claramente reconocible el antecedente, sin ser idéntica a él: se desvía de este sin distanciarse demasiado. Por tanto, em cada caso particular debe comprobar-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 preponderancia 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 un lado, de los usos del lenguaje, de una determinada época: Toda variación debe ser conforme con el estado afectivo de la pieza”, reclama Carl Phillip Emanuel Bach em su *Klavierschule* de 1753, fiel a la exigencia barroca de la unidad de los afectos de una composición. La música 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*. Heulva, Idea Books, 1989/2003, p. 26.

¹² Agradecemos a Profa. Salomea Gandelman por gentilmente ter nos cedido cópia de diversos manuscritos de seu arquivo particular, viabilizando essa pesquisa.

¹³ Para Scliar, a Variação é um procedimento que, quando aplicado, pode ou não gerar uma Forma (e essa seria a forma Tema com Variações): “Não obstante ao fato deste vocábulo ter sido aplicado a várias formas no decorrer da história, seu significado é operacional, portanto, é um verbo, ou seja, uma operação, que consiste na metamorfose dos elementos da linguagem musical, mantida a essência dos atributos originais.” – SCLIAR, Esther. *Apostilas de Análise Musical – Variação*. Manuscrito datilografado, s.d., p. 1.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- e) Inversão (espelho); retrógrado; inversão do retrógrado;
- f) Aumento ou diminuição dos valores;
- g) Contratempo ou síncope;
- h) Quiálteras;
- i) Mudança de compasso;
- j) Contraponto adicionado à melodia;
- k) Imitação, cânone, fugato ou fuga;
- l) Emprego de determinados motivos ou referências ao tema;
- m) Manutenção da harmonia e mudança da melodia;
- n) Manutenção da melodia e mudança da harmonia;
- o) Ampliação (dilatação) de agrupamento fraseológico ou acréscimo de uma nova parte, Coda ou Codetta;
- p) Elaboração da (s) Variação (ões) precedente (s);
- q) Mudança de orquestração;
- r) Exploração de diferença dinâmica (intensidade);
- s) Repetição de notas.¹⁴

Acrescido a esses procedimentos, Scliar um método de análise que se concentra nas particularidades da Variação. Dada a permanência e a transformação dos elementos temáticos, assim como as características específicas de cada variação, é necessário na análise observar os principais aspectos:

- a) Constantes;
- b) Variáveis;
- c) Constantes específicas de cada variação.

CONSTANTES – São elementos do tema, mantidos nas variações. Entre outros: tonalidade, modo, encadeamentos harmônicos, cadências, notas básicas da melodia, progressões, motivos melódicos ou rítmicos, compasso, andamento.

VARIANTES – São as transformações do tema, operada nas variações.

¹⁴ SCLIAR, Esther. *Apostilas de Análise Musical – Variação*. Manuscrito datilografado, s.d., p. 1.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

CONSTANTES ESPECÍFICAS – São os motivos melódicos ou rítmicos característicos de certas variações.¹⁵

Há interessantes classificações na literatura. Zamacois divide em três grupos os tipos de Variação:

- a) Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação ornamental ou melódica;
- b) Variação aplicada a harmonia ou ao contraponto que se produzem conjuntamente ao Tema, mas não nele. Pode ser Decorativa ou Harmônico-contrapontística;
- c) No Tema, porém de modo que nele subsistam fragmentos ou detalhes com o qual se constroem uma nova e circunstancial ideia temática. Pode ser Amplificativa ou Livre/Grande Variação.¹⁶

Advertindo que muitos dos procedimentos podem se imbricar, sendo frequente o emprego de mais de um simultaneamente, o *Dicionário Grove* também apresenta diversos recursos e procedimentos possíveis,

- a) Variações em *Ostinato*. Construídas com base em um padrão curto de notas, geralmente no registro grave, que funciona como *Ostinato*, esse tipo inclui variações contínuas das estruturas de dança do final do século XVI e XVII;
- b) Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*. A primeira é a categoria mais ampla da qual a segunda é uma instância histórica. Uma melodia, geralmente conhecida, aparece intacta ou com apenas pequenos ornamentos em todas as variações, passando de voz em voz na textura;
- c) Variações de harmonia. Essa ampla categoria inclui muitos grupos de variações dos séculos XVI, XVII e XVIII, nos quais a progressão harmônica tem precedência no poder retentivo sobre a melodia;

¹⁵ SCLIAR, Esther. *Apostilas de Análise Musical – Variação*. Manuscrito datilografado, s.d., p. 1.

¹⁶ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Madrid, Labor, 1960, p. 136.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- d) Variações do contorno melódico. A melodia do tema, ou pelo menos o ‘esboço’ de suas notas principais, é reconhecível, apesar da figuração, simplificação (variação não configurada) ou reformulação rítmica. Essa categoria muito difamada (‘mera decoração’: Tovey alerta corretamente contra ‘desprezar a variação ornamental por princípio’) inclui Variações cuja harmonia permanece mais ou menos inalterada (típicas do final do século XVIII) e aquelas cuja harmonia podem mudar de Variação para Variação (mais comum na primeira metade do século XIX);
- e) Variações formais. Aspectos da forma e estrutura da frase do Tema são as únicas características que permanecem constantes nesse tipo predominante do século XIX;
- f) Variações características. Números individuais assumem o caráter de diferentes peças de dança, estilos nacionais ou associações programáticas. Dentro desse conjunto, os tipos (c), (d) e (e) podem ser usados, assim como estilos e tópicos característicos podem formar Variações individuais nos conjuntos dessa natureza;
- g) Variações de fantasia. Nesse tipo dos séculos XIX e XX, ocasionalmente usado como título, as Variações aludem ou desenvolvem elementos do tema, especialmente seus motivos melódicos, muitas vezes partindo de qualquer clara semelhança estrutural com ele;
- h) Variações seriais. Modificação de um tema serial (uma linha de 12 notas ou uma configuração um pouco mais longa ou mais curta) na qual a figura e o acompanhamento são derivados da linha.¹⁷

Caplin também estabelece um conjunto de possibilidades, apresentando-as no tópico Tema com Variações:

1. Variação estrófica - a principal forma de Ária da primeira Ópera Barroca. Uma melodia que se repete é variada pelo uso de ornamentação vocal, muitas vezes improvisada;

¹⁷ SADIE, Stanley. “Variations”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 447.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

2. Danças *Double* variadas. Duas danças, respectivamente em compasso binário e ternário, como o *Passamezzo* e *Saltarello* ou a *Pavane* e a *Galliard*. realizadas em sucessão tiveram a mesma linha melódica mantida; a segunda das duas danças variava o ritmo da melodia de acordo com as convenções do seu compasso e padrão;
3. Formas de Baixo *Ground*, como o *Passamezzo*, *Baixo Ostinato*, *Passacaglia* e *Chacone*. Nesta categoria estão as *Variações Goldberg* de Bach, uma das maiores obras Barrocas em forma de Variação, porque as variações se baseiam menos no tema do que no baixo. Schweitzer caracterizou essa composição como “uma *Passacaglia* elaborada em claro-escuro”;
4. Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação. As *Variações do Ferreiro Harmonioso* de Handel são um exemplo representativo desse tipo.¹⁸

Tendo como base as *Variações sobre um Tema de Haydn* op. 56 de Brahms, Stein elenca mais detalhadamente alguns procedimentos frequentes até o século XIX no processo de variação, sendo vinte e dois ao total:

1. Uso da mesma harmonia com uma nova melodia;
2. Uso da mesma melodia com a nova harmonia;
3. Ornamentação da melodia;
4. Incremento e desenvolvimento Harmônico (sem alterações estruturais significativas);
5. Uso da figura melódica do Tema;
6. Uso de uma figura rítmica do Tema;
7. Mudança de modo;
8. Mudança de tonalidade (diferente de Homônimo/Relativo);
9. Mudança de compasso;
10. Exploração de dinâmica ou contraste dinâmico;

¹⁸ 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. 216.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

11. Tessitura, uso de um registro alto ou baixo em uma Variação ou em seções contrastantes de uma variação;
12. Imitação;
13. Canon;
14. Movimento contrário;
15. Contraponto duplo;
16. Aumento (rítmico) do Tema ou motivo temático principal;
17. Diminuição (rítmica) do Tema ou motivo temático principal;
18. Mudança de timbre;
19. Derivação de material de Variações anteriores, e não diretamente do Tema;
20. Uso de uma tópica característica (Valsa. Minueto, Marcha etc.);
21. Uso do mesmo padrão estrutural do Tema;
22. Extensão do comprimento da Variação – nas obras Clássicas e Românticas na forma de Variação, cada Variação contém o mesmo número de compassos do Tema.¹⁹

Por fim, Ratner descreve uma possibilidade de *protocolo normativo* (sempre reiterando que este diz respeito a apenas de um dos infinitos modelos possíveis, servindo meramente de um roteiro com os procedimentos mais básicos e frequentes) de um movimento de Variações arquetípico do período Clássico:

- 1) Variações em/de Divisão; notas cada vez menores ... Variações de divisão criam uma sensação imediata de excitação, um estímulo para o ouvinte por causa do ritmo acelerado;
- 2) Uma Variação em modo Menor (ou modo Maior se o tema for em modo Menor);
- 3) Um *Adagio* à maneira de uma Ária vocal italiana com ornamentação elaborada;
- 4) Um estudo contrapontístico;
- 5) Uma nova melodia, baseada total ou parcialmente na progressão harmônica-rítmica subjacente do Tema. Essa melodia terá autonomia; não

¹⁹ STEIN, Leon. *Structure and Style, the study and analysis of musical form*. Miami, Summy-Bichard Inc., 1979, p. 92.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

parecerá uma Variação do Tema, e apenas sua justaposição às Variações genuínas e sua associação com o Tema legitimarão sua posição no conjunto;

- 6) Um *Finale*, um retorno ao Tema ou sua transformação em uma peça rápida - apresentação ou contradição - ou uma fantasia sobre o Tema.²⁰

Este protocolo exemplifica de forma clara o potencial da forma Tema com Variações de ser – além de um necessário relaxamento formal, tal qual descrito por Caplin²¹ – um veículo altamente expressivo. Para compreensão dessa afirmação, é preciso estar ciente do papel que a música de câmara desempenhava na sociedade europeia na segunda metade do século XVIII.²²

II. As Sonatas de Mozart para Piano e Violino e a Variação

As Sonatas de Mozart para Piano e Violino permitem a extensão deste raciocínio. São elas, em si, muitas vezes (como a *Sonata K454 em Si^b Maior*, por exemplo) compostas para sua própria demonstração de virtuosidade, capacidade de improvisação e expressão, qualidades tipicamente requeridas de um bom músico na segunda metade do século XVIII.

Nesta lógica, pode-se entender a forma *Tema com Variações* para além de sua natureza retórica de repetição, formidável veículo expressivo para um seletor público,

²⁰ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 256.

²¹ Enquanto movimento de uma obra maior.

²² O próprio Ratner elucida esse papel ao afirmar que “...Chamber music includes solos, duos, trios, quartets and larger genres with one to a part. The term Sonata was often applied to these genres; critical and theoretical comments on the sonata cover the chamber style generally. The sonata is an elite genre, says Sulzer²², 1771-1774, ideal for the expression of the feelings: “Instrumental music has no better form in which to depict the sentiments without words than the sonata ... the composer is able to express sadness, lamentation, pain, gentleness, pleasure, and cheerfulness in a monologue of tones (...) or simply to depict vigorous, stormy, contrasting, or light and flowing qualities of feeling. Koch 1802, describes the sonata as “the most thoroughly-worked-out category of instrumental music”.” – RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*, *op. cit.*, p. 118.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

geralmente composto de *connoisseurs*. Estes, de formação mais polida, seriam capazes de reconhecer e apreciar mais pronta e apropriadamente as diferentes tópicas e estilos que desfilam nos conjuntos de Variações, apreciando-as de acordo com a engenhosidade do compositor de fazê-las contrastar, fundir-se ou suceder-se. A música de câmara era considerada em dignidade e importância abaixo da música para teatro e litúrgica no século XVIII.²³ A música de câmara era um formidável veículo expressivo.²⁴

Portanto, se desde a década de 1980 já era amplamente aceito na literatura referente que as tópicas e estilos eram em maior ou menor grau claramente definidas (essencialmente através da leitura dos tratados da época) e expressavam formas objetivas de representação de afetos através da música – essas firmemente ancoradas na linguagem, é importante compreender como elas se coordenam ao longo das Variações.

Ao realizar esta tarefa, simultaneamente, elucidada-se a intenção narrativa do compositor, cujo impacto na performance e apreciação é decisivo, como viabiliza-se superar a mera descrição das técnicas empregadas, tal qual listadas de forma exaustiva pelos autores na literatura.²⁵

²³ “Chamber music ranked below church and theater music in the 18th century both in importance and in dignity. Yet it served as a clearinghouse for texture and topic [...] the music never lost touch with topic: indeed, it is in classic chamber music that the kaleidoscopic variety of the classic style is most vividly manifested.” – RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*, *op. cit.*, p. 142.

²⁴ “Johann Abraham Peter Schulz seems to confirm the relative freedom possible in chamber genres when writing that the Sonata – by which he means multimovement instrumental music for one or more players – “can take on every type of character and expression”. This is compared to the Symphonie and Overture, which have on the other hand a more definite.” – SUTCLIFFE, W. Dean. “Topics in Chamber Music”. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 122.

²⁵ O que não deve, sob hipótese alguma, ser desprezado, pois representa etapa seminal na compreensão da obra.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

III. *Schemata* em Música

O conceito de *Schema* Musical emerge pela primeira vez com Robert Gjerdingen.²⁶ Em sua pesquisa, ele observou a frequência em que certos protótipos musicais (perfis melódicos, interações entre vozes, progressões harmônicas etc..) apareciam durante a 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 do sistema pedagógico mais conceituado da época – o dos conservatórios do sul da Itália, particularmente o de Nápoles.²⁷

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 nos conservatórios napolitanos a partir da segunda metade do século XVIII.

Ao contextualizar os processos composicionais de Mozart, percebe-se claramente sua relação íntima com este estilo Galante (assim como da esmagadora maioria dos compositores de sua época, como aponta Gjerdingen). Assim sendo, o emprego das *Schemata* é constante em suas obras, sendo viável a investigação dos processos de

²⁶ GJERDINGEN. Robert O. *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courty Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*. New York, Oxford University Press, 2007.

²⁷ “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 O. *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courty Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*, *op. cit.*, 2007, p. 15.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

superposição, sucessão e emprego delas, de modo a elucidar características do discurso em sua obra.

Em relação às *Schemata*, Gjerdingen propõe diversos tipos, cada um com distintas funções estruturais (porém não cristalizadas) em 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 Hertz e Vasili Byros – forneceram relevantes contribuições a este glossário, enriquecendo o *Thesaurus* iniciado com as pesquisas de Gjerdingen.

IV. *Clausulae e Passo Indietro*

Clausula foi o termo latino escolhido pelos autores medievais para descrever a sensação de finalização e fechamento produzida por certas figuras melódicas.²⁸ Neste conceito incluem-se as finalizações possíveis que podem ser conclusivas ou suspensivas, tanto melódica, harmônica ou ritmicamente. Incluem-se o *Passo Indietro*, ou passo atrás, sendo a progressão do Baixo 4-3 e a do Soprano 7-1 (ou ao menos alguma outra voz, no segundo caso) e a *Bergamasca*, sequência amplamente utilizada como base para Variações e Fantasias polifônicas no final do século XVI e ao longo do século XVII, e cujo esquema é geralmente associado a progressão harmônica recorrente I-IV-V-I.²⁹

V. *Ponte*

A Ponte era uma 'ponte' construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta.³⁰ Em minuetos, esta ponte era

²⁸ GJERDINGEN. Robert O., *op. cit.*, p. 139.

²⁹ "A tune widely used for instrumental variations and contrapuntal fantasias in the late 16th century and the 17th. It was probably based on a folksong or folkdance, and its name suggests a connection with the district of Bergamo in northern Italy. The tune was usually associated with the recurring harmonic scheme I-IV-V-I." – HUDSON, Richard; GERBINO, Giuseppe; SILBINGER, Alexander. "Bergamasque". In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 3230.

³⁰ Dependendo de o modo ser Maior ou Menor, respectivamente.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

colocada imediatamente após a barra de repetição e conectava a “segunda tonalidade” cuja cadência anterior deveria ter-se inclinado ao retorna da tônica original.

De uma forma mais geral, na segunda metade do século XVIII, a Ponte tornou-se parte de diversas estratégias empregadas para incrementar a expectativa que antecedia uma entrada importante ou um retorno.³¹

VI. *Prinner*

O *Prinner* era frequentemente utilizado como uma resposta a um esquema de abertura. Seu período de maior ocorrência foi de 1720 até 1770, apesar de ter-se mantido como opção ao longo de todo o século. A presença do *Prinner* é uma das melhores indicações de um estilo musical forjado no Galante italiano.³²

O *Prinner* é uma progressão da linha melódica 6-5-4-3 admitindo inúmeras variantes, muitas empregadas por Mozart. Suas principais características são:

- a) Quatro eventos igualmente espaçados, com o primeiro e terceiro estágio expandido ou emparelhados;
- b) Na melodia uma ênfase no movimento descendente conjunto 6-5-4-3 (para se obter uma cadência mais forte um 2 pode ser inserido antes do 3 final);
- c) No baixo uma ênfase no movimento descendente conjunto 4-3-2-1 (para se obter uma cadência mais forte, um 5 pode ser inserido antes do 1 final);

³¹ “The Ponte was a “bridge” built on the repetition or extension of the dominant triad or seventh chord. In minuets, this bridge was placed immediately after the double bar and connected the just-cadenced “second” key with the return to the original tonic key. More generally, in the latter half of the eighteenth century the Ponte was part of various delaying tactics employed to heighten expectation prior to an important entry or return.” – GJERDINGEN. Robert O., *op. cit.*, p. 461.

³² “The Prinner was often used as the riposte or answer to an opening gambit. Its period of greatest currency was the 1720s to the 1770s, though it remained an option throughout the century. The presence of the Prinner riposte is one of the best indications of a musical style grounded in the Italian galant.” – GJERDINGEN. Robert O., *op. cit.*, p. 455.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- d) Uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3, 6/3 e 5/3. O terceiro estágio é frequentemente dissonante, enquanto os estágios um, dois e quatro são consonantes e no mesmo modo.³³

VII. *Do-Re-Mi*

O *Do-Re-Mi* foi um dos mais frequentes *Schemata* (gambitos) de abertura na música galante. Foi utilizado em todas as décadas e em todos os gêneros. Frequentemente tinha sua parte do baixo na voz superior e sua melodia no baixo. A facilidade com que podia ser invertido transformou-o em um esquema favorito para situações em que o baixo inicia em imitação com a melodia, um procedimento especialmente comum no início do século XVIII.³⁴ Suas principais características são:

- Três eventos espaçados ou ocasionalmente apresentados com um primeiro estágio expandido. Em tempos mais rápidos cada evento posiciona-se em um tempo forte;
- Na melodia, uma ênfase no movimento ascendente 1-2-3. Variantes podem incluir notas de passagem cromáticas;
- No baixo, a ênfase em 1-7-1 (às vezes 5 substitui o 7);
- Uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3 e 5/3. O atraso da descida do baixo de 1 para 7 cria uma dissonância no segundo estágio.³⁵

VIII. *Figuras*

Ratner, em sua definição de Tópicos (musicais), afirma que o século XVIII desenvolveu uma coletânea de figuras características, municiando os compositores de um grande vocabulário e legado, uma vez que essas figuras estavam associadas com

³³ “The Prinner was often used as the riposte or answer to an opening gambit. Its period of greatest currency was the 1720s to the 1770s, though it remained an option throughout the century. The presence of the Prinner riposte is one of the best indications of a musical style grounded in the Italian galant.” – GJERDINGEN. Robert O., *op. cit.*, p. 455.

³⁴ GJERDINGEN. Robert O., *op. cit.*, p. 457.

³⁵ GJERDINGEN. Robert O., *op. cit.*, p. 457.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

determinados afetos. Todavia, o autor prossegue designando-as como Tópicas. Mais à frente, na mesma obra, ele define diversos recursos melódico-rítmicos empregando novamente o termo figura ao destacar que existe uma clara distinção entre uma melodia simples e uma melodia figurada.³⁶

Neste ponto, há uma ampliação do termo figura – da qual deriva figurada – como ornamentação. De fato, o próprio Ratner utiliza o termo de forma a distingui-lo de seu sentido sinonímico de Tópica.³⁷ Destarte, duas figuras importantes para este trabalho são descritas abaixo, a *Alla Zoppa* e o *Bombus*.

IX. *Alla Zoppa*

Ritmo pontuado invertido, o *Zoppa* também foi utilizado no século XVII em movimentos de dança com ritmos sincopados³⁸, além de aplicado ao ritmo em que a segunda colcheia do compasso 2/4 é acentuada, típico de algumas danças húngaras e do *American Ragtime*.³⁹

X. *Bombus* ou *Figura Bombilans*

Este termo diz respeito a figuras que são rapidamente repetidas quatro vezes seguidas, geralmente em instrumentos de arco. Há interessantes definições desta figura na literatura:

³⁶ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 83.

³⁷ “Apart from its use in as topic, simple melody served a more important purpose – to Provide a framework for a figured melody ... Classic composers built their elegant melodic lines by ornamenting a simple melodic skeleton. They drew upon a rich vocabulary of melodic figures, codified and labeled in dictionaries, manuals, and lexicons.” – RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 83.

³⁸ HARVARD DICTIONARY OF MUSIC. “Alla Zoppa”. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, p. 933.

³⁹ SADIE, Stanley. “Alla Zoppa”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 712.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- a) “Quatro notas rápidas, repetidas sobre a mesma nota (Prinz, 1696)
- b) “Similar ao zumbido das abelhas” (Walther, 1708)
- c) “crepitação da mosqueteria” (St-Lambert, 1707, que não cita o nome da figura, mas comenta seus efeitos no baixo contínuo).

Também pode ser denominada *Figura Bombilans*, (Figura 01) como está em Walther (1708) ou como *Schwärmer* (notas rápidas repetidas) em Riepel.⁴⁰

Figura 1



*Figurae Bombilans*⁴¹

XI. *Textura*

Existem diversas e importantes definições de *Textura* na literatura. Para este trabalho empregamos a de Ratner, que mais se adequa ao recorte histórico do repertório em tela: relação entre as vozes componentes de uma composição. Envolve (1) o número de vozes escutadas, (2) a ação designada a cada uma, (3) os efeitos de sonoridade criados.⁴² Há dois tipos essenciais de *textura* predominantes na música do período Clássico: a polarização entre o Soprano e o Baixo (uma linha melódica e um baixo) e a *textura* polifônica. Estas se imiscuem com alguns estilos específicos (como o Alto e o Baixo) e seu emprego descreve a intenção do compositor de seriedade (uso apropriado dos recursos em sua adequada localização – *Topos* – ou inusitado, podendo gerar efeitos que transitam do patético até o cômico.

⁴⁰ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 85.

⁴¹ CLERC, Pierre-Alain. *Discours sur la Rhétorique musicale et plus particulièrement la Rhétorique allemande 1600 et 1750*. Haute École de Musique de Genève. Editions Calwer & Luthin, Genève, 2001, p. 33.

⁴² RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*, *op. cit.*, p. 108.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

XII. Estilos, Tipos e Dialectos

São figuras e progressões em uma determinada peça⁴³, gestos melódicos e rítmicos que, quando posicionados juntos, evocam um afeto específico.

1. **Tipos** – geralmente incluem um número mínimo de gestos, tendo como foco os elementos rítmicos associados ao movimento físico (marchar, dançar) para definir um caráter.
2. **Estilos** – incluem uma gama de gestos que, quando utilizados em conjunto evocam um afeto ou produzem um imaginário extra-musical.
3. **Dialectos** – mais complexos, geralmente abarcando uma vasta variedade de gestos, e, frequentemente, incorporando outros estilos. Diferentemente de tipos e estilos, que podem ser expressos em poucos compassos de música, dialectos são, em essência, linguagens musicais, capazes de criar mundos musicais complexos e evocar associações extra-musicais.

XIII. Tópicas

Além da definição seminal de Tópica musical de Ratner⁴⁴, mais recentemente, houve uma revisão e ampliação do conceito por Hatten⁴⁵ – que destaca a potencialidade de

⁴³ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style, op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ “From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics- subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., types, or as figures and progressions within a piece, i.e., styles. The distinction between types and styles is flexible: minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces.” – RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style, op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ “A topic is a familiar style type with easily recognizable musical features, ranging in complexity from a simple figure (fanfare, horn call), to a texture (learned style as polyphonic and/or imitative; chorale or hymn style as homophonic), a complete genre (various dance and march types; French



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

tropificação, ou seja, de superposição de diferentes Tópicas gerando significados distintos dos originais componentes – fato já apontado por Ratner como a norma na música do período Clássico e por Sutcliffe⁴⁶, que reitera que não só a superposição, mas, sobretudo, a sucessão caleidoscópica das distintas Tópicas (entende-se aqui todo o conjunto de significados já descritos que este termo pode abarcar) o que permite o contraste tão característico dos estilos vigentes na segunda metade do século XVIII na música ocidental.

Sutcliffe ainda propõe uma ampliação do termo (que, de certo modo, já havia sido sistematizada por Hatten em sua teoria do Gesto Musical) de forma que o conceito englobe e acolha elementos extremamente simples e estruturais do discurso musical, que são, frequentemente, simbólicos dentro de seu conceito histórico/trans-histórico.⁴⁷

overture), a style (Ombra, Tempesta, Empfindsamkeit), or some overlap of these categories ... the markedness of a topic (or topic in formation) is thus fundamental to that topic's tropological potential. Whenever a composer makes allusion to a topic, we already recognize the trope of synecdoche (part for whole; a species of metonymy). This kind of troping may occur either through the use of one or more distinctive features of the topic or by fragmentary use of a complete topic.” – HATTEN, Robert, S. “The Troping of Topics in Mozart’s Instrumental Works”. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 514.

⁴⁶ “‘Topic Theory’ first developed by Leonard Ratner in his book *Classic Music* (1980), seeks an account for the stylistic plurality that emerges so strikingly in the music of the eighteenth century: in particular, the possibility that an individual movement may now incorporate disparate materials, leading to abrupt contrasts of style. Such materials typically derive from some original functional context ... high, middle and low styles may now rub shoulders. This is often understood as part of a thoroughgoing theatrical orientation, as if the different topics can be heard as characters interacting on a stage; more broadly, it can be understood as – to put this into a contemporary vernacular – a celebration of difference.” – SUTCLIFFE, W. Dean. “Topics in Chamber Music”. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 119.

⁴⁷ “One way of asserting the foundational status of topics has been to widen the terms of engagement, as Ratner attempted to do: in addition to various well-known musical styles, “we can include specific figures – the appoggiaturas, tiratas, arpeggios, suspensions, turns, repeated notes etc. – in the theatrical climate generated by the constant presence of topical content. These short figures take on topical character as postures, as gestures that carry affective value. They enter the discourse as subjects that surround the most sharply delineated topics” Given that such figures can indeed carry particular kinds of affective and gestural character, it seems plausible to suggest that they might not



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Descrevemos sucintamente a seguir, amparados na literatura, alguns destes estilos que são relevantes para a análise proposta.

XIV. *Cantabile Style – Estilo Cantabile*

Música com veia lírica em um tempo moderado e linha melódica com a predominância de notas relativamente longas e uma tessitura discreta.⁴⁸ Mais recentemente, Sarah Day-O'Connell ampliou essa definição⁴⁹ e alertou que a conjunção melódica, o ritmo moderado e a extensão restrita não são, de fato, os únicos recursos disponíveis para a composição de uma melodia neste estilo, pois existem muitos exemplos que empregam outras técnicas, porém, com o mesmo afeto.⁵⁰

A razão para a qual o *Estilo Cantabile* incorpora elementos constituintes tão dispares, pode ser atribuída à ideia de que este estilo não se limita aos seus atributos musicais,

be so different in that respect from topics proper.” – SUTCLIFFE, W. Dean. “Topics in Chamber Music”. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁸ DICKENSHEETS, Janice. “The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century”. In: *Journal of Musicological Research*, 31, 2012, p. 97-137.

“References to the singing Style are found in Koch 1802 and Daube 1797, the term indicates music in lyric vein, with a moderate tempo and melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range. Presumably any of the familiar dance rhythms could be used.” – RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ “‘Singing’ is generally the quality of a melody that makes it able to be performed with ease by the human voice. In particular it is understood, however, to indicate a comprehensible and smooth melody, as opposed to the uneven, angular or so-called Baroque. The singing Style has much in common with the flowing, for the most part, is made up of small intervals that in performance are more smooth than detached.” – DAY-O’CONNELL, Sarah. “The Singing Style”. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 240.

⁵⁰ However, the “Singing Style” must also apply to those melodies that contain a lot of leaping intervals and detached notes, as well as to melodies in which the notes flow continuously, because even in the expression of stormy passions or in a tumult of sounds, all harshness that are avoidable or unnecessary to the expression, and all unsingable sequences of tones, must still be avoided in the melody. In this sense the “Singing Style” is the basis whereby a melody becomes the language of emotion, which is comprehensible to every person.” – DAY-O’CONNELL, Sarah. “The Singing Style”, *op. cit.*, p. 240.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

mas é uma ideia extra-musical, uma vez que sua essência reside na sua compreensibilidade.

XV. *Sensibility, Empfindsamkeit, Estilo Sensível*

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 a estatutária unidade da música Barroca.⁵¹

Sensibility / Empfindsamkeit, com *Strum und Drang*, Galante e Pictorialismo são os mais comuns estilos do período Clássico. Porém, são *Sensibility* e *Strum und Drang* que utilizam os gestos que se tornarão centrais para a linguagem do século XIX. O estilo Galante é absorvido pelos estilos de canção e o Pictorialismo é substituído pela música programática.

XVI. *Brilliant Style, Estilo Brillhante*

O termo *Brilhante* refere-se ao uso de passagens rápidas para exibição virtuosísticas ou de intenso sentimento. Os compositores italianos – Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli e Antonio Vivaldi – codificaram o *Estilo Brillhante* por meio de repetições e sequências sistemáticas.⁵²

Escalas, *mottos perpetuos* e reproduções de padrões sequenciais são frequentes na obra de Mozart, muitas vezes com diminuições melódicas e problemas técnicos para o intérprete. Não obstante, Roman Ivanovitch questione o sentido tópico deste estilo no Concerto e na Ária, sua presença na música de câmara atesta a importação de uma

⁵¹ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 20.

⁵² RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*, *op. cit.*, p. 19.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

técnica expressivo-composicional que, de fato, pode ser compreendida como Tópica, por estar descolada de seu ambiente natural.⁵³

XVII. *Military Style, Estilo Militar*

Este estilo foi amplamente estudado, assim como a Caça e a Pastoral.⁵⁴

XVIII. Análise do *Tema com Variações da Sonata para Piano e Violino K305 de Mozart (2º Movimento)*

A respeito da estrutura esperada de um Tema para Variações a literatura faz considerações relevantes. A característica geral dos procedimentos aplicados às Variações durante o período Clássico se fundamenta na ornamentação melódica, o que permite que o Tema esteja sempre, ao menos, em suas mais gerais características, reconhecível.⁵⁵

Schoenberg e Stein destacam a necessidade de um Tema ideal ser composto com simplicidade, atribuindo isso inclusive à forma que deve ser apresentada de forma

⁵³ IVANOVITCH, Roman. “The Brilliant Style”. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 333.

⁵⁴ RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980, p. 20.

⁵⁵ “Solamente la forma de Variación ornamental tuvo vida próspera em la época clásica, basada em los antiguos Dobles y enriquecida con aportaciones sucesivas, como las de variar y el compás y el movimiento – que no había por qué respetar, cuando no se trataba de danzas – e incluso la modalidad. Hasta Beethoven, la Variación amplificativa no cobro realmente existencia, pues si bien em ocasiones los compositores se desentendían bastante de la materialidad de las notas del tema, no lo hacían, em cambio, por lo que respecta a su armazón armónica, a sus cadencias, número de compases y estructura de los períodos, todo lo cual era respetado. Debido a ello, la vigencia del tema quedaba tan latente como pudiera estarlo con la presencia de sus notas esenciales.” – ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Madrid, Labor, 1960, p. 146.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

sucinta, pois, caso contrário, as variações seguintes se transformam em um anticlímax.⁵⁶

Por sua vez, Scliar, que tem esses dois autores como referência, reitera-os quando em sua *Apostila de Análise Musical* afirma que,

Na música tonal, a Variação baseia-se num Tema, fonte geradora do complexo formal. Em consequência, seu contorno é simples, facilmente memorizável, a fim de que sejam percebidas as necessárias correlações de unidade. Sob o ponto de vista estrutural, o Tema pode ser baseado em Forma una, Binária, Ternária incipiente ou Ternária regular.⁵⁷

Caplin detalha o motivo pelo qual a Forma Binária é a mais frequentemente empregada para sustentar a estrutura de um Tema ao qual se aplicará Variações. E, de fato, esta é a forma empregada na construção do Tema objeto deste trabalho.⁵⁸

⁵⁶ STEIN, Leon. *Structure and Style, the study and analysis of musical form*. Miami, Summy-Bichard Inc., 1979, p. 92; SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, EdUSP, 1991, p. 201.

⁵⁷ SCLIAR, Esther. *Apostilas de Análise Musical – Variação*. Manuscrito datilografado, s.d., p. 1.

⁵⁸ “The main theme of a variations movement is invariably constructed as a small ternary or small binary, the former appearing only somewhat more frequently than the latter. That the small binary achieves such prominence in themes for variation –in most other formal contexts it is used much less often than the small ternary– is due, no doubt, to the absence of recapitulation within its boundaries. Since theme-and-variations form brings multiple restatements of the initial basic idea, the composer can avoid overexposing it by using the small binary, in which the return of the basic idea then functions exclusively to mark the beginning of each variation. The variations that follow the main theme normally adhere not only to its overall form (as ternary or binary) but also to its specific arrangement of intrathematic functions. The formal aspect of a theme, however, can occasionally be varied; three standard procedures are typically used. First, the formal structure of the theme may change in one of the variations, usually as a result of changes in the harmonic-tonal scheme of a 'minore variation. Second, passages of extension or interpolation are sometimes added, most often immediately before the final variation. Third, the final variation may have appended to it a brief closing section or may be followed by a full-fledged coda.” – 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.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Nas Variações objeto deste estudo, Mozart emprega um procedimento contrário. Na Variação IV, por exemplo, o Motivo do Tema é utilizado somente na parte b, posto que a Variação seguinte, em modo Menor – portanto, modo distinto – a emprega como anacruse inicial e, igualmente em sua parte b (detalhamento será oferecido a seguir nas análises mais detalhadas).

Outro aspecto notável é a manutenção das funções intratemáticas e os procedimentos, questão que se manifesta na substituição e ou alternância de determinadas *Schemata* ao longo da peça, como, por exemplo, a Alternância entre o *Schema Dó-Ré-Mi* e o *Passo Indietro* (Var. II e VI) e a substituição do *Passo Indietro* pela Sexta Napoiltana na Variação *Minore*. Em todos esses casos, as *Schemata* mantem as mesmas funções estruturais e formais dentro da estrutura e da tonalidade do que os modelos originais. A tarefa de definir objetivamente uma classificação de cada variação é árdua, pois, frequentemente, diferentes procedimentos e tipos se justapõem, atestando a inventividade e criatividade original do compositor.⁵⁹

Cientes desta limitação, mas embasados nos procedimentos elencados na literatura consultada, prosseguiremos com a análise do Tema com Variações que compõe o Segundo movimento da *Sonata para Piano e Violino K305* de Mozart. Serão apresentados a estrutura de cada Variação; os procedimentos encontrados (comparados aos conceitos da literatura); as modificações significativas e exemplos quando necessários.

XIX. Estrutura do Tema

Trata-se de uma forma Binária (ab). A tabela 01 articula as *Schemata* com a divisão estrutural da forma e os motivos.

⁵⁹ “Identifying variation types and even variation form itself is a much less straightforward matter than it might appear, because in both technique and overall shape variations are defined by boundaries and limits that are not always clear. The nature of the theme, or given material – whether it is a melody (e.g. a song or hymn), a bass line, a harmonic progression (or ‘harmonic-metric scheme’, Esses, 1992) or a structural complex – exerts a certain predictive force on the type of variations to follow.” – SADIE, Stanley. “Variations”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 447.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

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
B				
9-12	13-14	15-16	17-18	
Antecedente		Consequente		
<i>Ponte</i>	Cadência Composta em V	Progressão por 2 ^a 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.

Tópica geral – *Marcha/Cantabile* Predominância do motivo sempre presente com função anacrústica.

A figura 02 ilustra as constantes repetições das estruturas elementares das *Schemata* ao longo das seis variações, esclarecendo como as três primeiras se mantêm com mínimas alterações e tendo suas notas principais do perfil mantidas:



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*
Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Figura 2

TEMA con Variazioni.
Andante grazioso.

VAR. I.

VAR. II.

VAR. III.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

VAR. IV.

VAR. V.

VAR. VI.
Allegro.

Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 – II - Estrutura constante das *Schemata* ao longo das Variações. Compassos iniciais do Tema e cada Variação. Em cores as estruturas mantidas ao longo do movimento.

VARIAÇÃO I – exclusiva do Piano

Estrutura geral – idêntica à do tema (Estilo Brillhante)

Zamacois: Variação aplicada ao próprio tema, Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Grove: Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*/ Variações do contorno melódico;

Caplin: Danças *Double*/ Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação;

Scliar: Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Tópica geral – Moto perpetuo em Fusas, com total eliminação do motivo principal do Tema que só é apresentado na anacruse inicial de a.

Procedimentos encontrados:

Scliar: Acréscimo ou supressão de notas na melodia, permutação, supressão; Imitação, cânone, fugato ou fuga (na *Ponte*, onde já havia indicativo no próprio tema de que isso aconteceria; Manutenção da harmonia e mudança da melodia (essencialmente por ser um processo de ornamentação);

Stein: Ornamentação da melodia; Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica).

Modificações significativas:

- a) c. 20 – Transformação do *Schema Dó-Ré-Mi* em *Passo Indietro*, através da permutação das notas no Baixo (figura 03):



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Figura 3

TEMA con Variazioni.
Andante grazioso

VAR. I.

I-V-I - Schema Dó-Ré-Mí

I-V-I Schema Passo Indietro

Mozart- Sonata para Piano e Violino K305 I I- c.1-2. Variação I. Manutenção das *Schemata* do Tema.

- b) c.27-28 detalhamento da imitação no início se b – imitação canônica a 2 vezes (figura 04):

Figura 4

Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I- c.9-10. Variação I. Imitação na Ponte.

VARIAÇÃO II – Violino com acompanhamento do Piano

Estrutura geral – idêntica à do tema (*Estilo Cantabile* é aprofundado com a clara divisão textural de melodia – esta integralmente dedicada ao Violino – e acompanhamento e o uso de ornamentações – *grupetos* – na linha do Violino).

Zamacois: Variação aplicada ao próprio tema, Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Grove: Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*/Variações do contorno melódico;

Caplin: Danças *Double*/Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação;

Scliar: Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Tópica geral – Apenas na anacruse e no primeiro compasso o ritmo pontuado aparece. Ele é substituído por elementos de ornamentação – *grupetos*, bordaduras (que impõem uma maior linearidade melódica, posto que são essencialmente intervalos de segundas), *Bombus* e *Zoppa* que são cuidadosamente posicionados dentro de cada subdivisão da estrutura.

Procedimentos encontrados:

Scliar: Acréscimo ou supressão de notas na melodia, permutação, supressão; Imitação, cânone, fugato ou fuga (na *Ponte*, onde já havia indicativo no próprio tema de que isso aconteceria); Manutenção da harmonia e mudança da melodia (essencialmente por ser um processo de ornamentação);

Stein: Ornamentação da melodia; Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica).

Modificações significativas:

- a) Divisão estrutural clara de motivos e gestos dispostos ao longo da Variação. A figura *Alla Zoppa* encontra-se nas estruturas cadenciais (tabela 02)



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Tabela 2

A				
Antecedente			Consequente	
37	38	39-40	41-42	43-44
Proposta	Proposta	Cadência	Proposta	Cadência
Figura pontuada do Tema	Variante da Figura pontuada	Ornamentação do desenho melódico com quase exclusividade de graus conjuntos	<i>Figurae Bombilans</i>	<i>Alla Zoppa</i>

B		(a')	
45-46-47	48-50	51-52	53-54
Antecedente		Consequente	
Ponte	Cadência	Progressão por 2 ^{as}	Cadência
Textura polifônica imitativa com <i>Figurae Bombilans</i> - Síncope	Síncope – <i>Alla Zoppa</i>	Textura imitativa com desenho derivado da figura decaudada	<i>Alla Zoppa</i>

Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– c.9-10. Variação II. Articulações entre motivo e estrutura.

b) Ampliação da textura polifônica imitativa ao consequente de b (nas variações anteriores, limitava-se a *Ponte* – Antecedente de b).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

VARIAÇÃO III – Violino e Piano em Diálogo

Estrutura geral – idêntica à do tema (Estabelece um diálogo – Concertante entre Piano e Violino a partir das fluidas quiálteras de semicolcheia. O Motivo do Tema aparece unicamente na Anacruse inicial, sendo completamente abandonado após isso. Novamente a percepção de um *motto perpetuo*).

Zamacois: Variação aplicada ao próprio tema, Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Grove: Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*/ Variações do contorno melódico;

Caplin: Danças *Double*/Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação;

Scliar: Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Tópica geral – Concertante/polifônica, apesar da dinâmica *p* ser predominante, o estilo brilhante está presente.

Procedimentos encontrados:

- a) **Scliar:** Acréscimo ou supressão de notas na melodia, permutação, supressão; Quiálteras; Imitação, cânone, fugato ou fuga; Manutenção da harmonia e mudança da melodia; Elaboração da (s) variação (ões) precedente (s) – Amplificação do Contraponto e do cromatismo na Consequente final (b); Repetição de notas.
- b) **Stein:** Ornamentação da melodia; Uso da mesma harmonia com uma nova melodia; Incremento e desenvolvimento Harmônico (sem alterações estruturais significativas) / Derivação de material de variações anteriores, e não diretamente do tema; Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Modificações significativas:

- Emprego exclusivo das *Figurae Bombilans* na *Ponte* e sua cadência (Antecedente de b)
- Linha melódica mais livre, não obstante a estrutura esquemática ainda se mantém presente – a alta ornamentação da linha melódica, assim como na primeira variação, obscurece a *Schemata* presente, que inclusive é desenvolvida pela primeira aparição do *Prinner* completo na cadência da Antecedente de a

A figura 05 reproduz os primeiros compassos da Variação com o único emprego do motivo do Tema, a figura 06 ilustra o *Prinner* e a textura concertante característica desta Variação e a figura 07 os *Bombilans* e a textura imitativa.

Figura 5

VAR. III.

Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– c.1-3. Variação III – Motivo do Tema como anacruse.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)
Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Figura 6

Prinner

The image shows a musical score for a piece titled "Prinner". The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is primarily in the treble clef. A red bracket above the treble clef staff highlights the final four notes of a phrase, with the numbers 6, 5, 4, and 3 written above them, indicating fingerings. The notes are circled in red. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando). The bass clef staff provides accompaniment with chords and moving lines.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Figura 06 - Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– c.6-7. Variação III - Prinner e Textura concertante/imitativa

Figura 07 - Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– c.9-14. Variação III. Figura Bombilans e textura polifônico imitativa em b.

VARIAÇÃO IV – Violino com acompanhamento do Piano – Alteração de Andamento – Fusão entre Adagio e Andante – Adagio exclusivo do Piano

Estrutura geral – idêntica à do tema, porém a estrutura inicial da consequente de b é substituída por uma mudança de andamento, simulando uma proto-variação em Adagio. De fato, essa Variação sintetiza dois arquétipos de Variação, a de nova melodia sobre a mesma estrutura harmônica básica e a de mudança de Andamento/Tópica.

Tópica geral – Melodia e acompanhamento – estilo cantábile (garantindo a unidade do movimento) com exclusividade da responsabilidade de carregar a linha melódica a cargo do Violino e Adagio fortemente ornamentado, esse exclusivo do Piano. O emprego do motivo do Tema, novamente encontra-se compartimentado, sendo



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

presente exclusivamente na parte b. Novamente a Síncope é empregada no final da *Ponte*.

Zamacois: Variação aplicada ao próprio tema, Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Grove: Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*/ Variações do contorno melódico;

Caplin: Danças *Double*/Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação;

Scliar: Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Procedimentos encontrados:

Scliar: Manutenção da harmonia e mudança da melodia (Contudo, pontos essenciais dos *Schema* estão presentes); Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica)

Stein: Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica)

Nenhum dos dois – Mudança de Andamento – quase Fantasia.

Modificações significativas:

- Emprego do motivo do Tema exclusivamente na parte b com a função de contraste tópico (entre o estilo precedente e o Adagio – *Intermezzi*). A estrutura de Progressão de Segundas que abre a Consequente de b é substituída pelo *Adagio*, uma “improvisação realizada sobre uma *Bergamasca* que se interrompe na V;
- Continuidade do processo de aceleração através do emprego de Fusas no acompanhamento;
- Abandono total da textura polifônica.

A figura 08 reproduz a íntegra da parte b desta variação.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Figura 08. Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– c.9-18. Variação IV. Vermelho: Emprego do Motivo do Tema; verde: Síncopa (em particular na Ponte); azul: mudança de andamento para Adagio.

VARIAÇÃO V – *Minore* – Piano e Violino primordialmente em dobramentos

Além de mencionado no Protocolo descrito por Ratner, a mudança de modo para o Relativo ou Homônimo dentro do conjunto de variações é discutida por outros autores.

Para Zamacois,



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

O tom e o modo de cada variação foram os mesmos até que a mudança de modo fosse introduzida - como mais uma variante, mantendo sempre a mesma Tônica. (Primeiro, ele foi alterado apenas em uma Variação e, portanto, na indicação *Maggiore ou Minore*, que às vezes conduz a tonalidade de maneiras diferentes; depois foi modificado em quantas fossem consideradas apropriadas⁶⁰ (ZAMACOIS, 1960, p.141).

Caplin detalha mais essa questão, inclusive destacando que as mudanças harmônicas são frequentes de ocorrer, em virtude de uma não compatibilidade de certas *Schemata* no intercambio de modos,

Minore. 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 diferente⁶¹ (CAPLIN, 1998, p.216).

⁶⁰ *La tonalidad y modalidad de cada Variación fu ela misma hasta que se introdujo – como una variante mas – la del cambio de modo, conservando siempre el tono. (Primero sólo se cambió em una Variación – y de ahí la indicación – Maggiore o Minore que encabeza, a veces, la tonalidade em distinto modo; luego se mofdifcó em tantas como se creyó oportuno.*

⁶¹ *Minore. A classical variations movement normally includes one variation written in a modality opposite from the others. This minore variation (or maggiore, in the rarer case of a minor-mode theme) often changes the original harmonic- tonal organization of the theme. In some cases, simply shifting the harmonies into the minor mode can result in nonsyntactical progressions, and thus new ones must be written. In other cases, the modal shift provides an opportunity for exploring different tonal realms as part of the variation technique per se ... the minore can be altered to such an extent that it gives the impression of being a variation of an entirely different theme.*



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Estrutura geral – idêntica à do Tema, inclusive mantendo o perfil esquemático geral, contudo, estabelecendo uma nova melodia. De textura mais simples investe na sutil alteração da Harmonia, na articulação (*Stacatto*) e no timbre (dobramentos em diversos intervalos entre Piano e Violino para obter o efeito de maior interesse em relação as variações anteriores).

Zamacois: Variação aplicada ao próprio tema, Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Grove: Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*/Variações do contorno melódico;

Caplin: Danças *Double*/Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação;

Scliar: Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Tópica geral – Claramente definida de forma homofônica, a alteração da estrutura inicial da consequente de a é alterada de V-I para Nap6- I⁶, uma importante, porém, não exclusiva, característica do Estilo Sensível. O emprego do motivo do Tema ocorre na frase Antecedente de a e na Consequente de b, sendo, assim como nas outras variações, conscientemente compartimentado como pode ser apreciado na tabela 03.

1-2	3-4	5-6	9	10	12	13
8va	10a	8va	6a	3a	Complementação Harmônica (3ª voz dos acordes)	8va

Tabela 03 – Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 II – Detalhamento do emprego sistemático do timbre na Variação V.

Procedimentos encontrados:

Scliar: Mudança de modo ou tonalidade (na música tonal);



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Stein: Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica), Mudança de Modo, porém para o homônimo.

Modificações significativas:

- a) Eliminação da textura polifônica;
- b) Substituição de modo implicando em reescrever a harmonia. Todavia, as cadências mais estruturalmente relevantes (finais de antecedentes e consequentes) são mantidas iguais. A principal substituição se dá no início do Consequente de a, onde a estrutura que era *um Passo Indietro* no Tema (c.5-6), torna-se aqui, um $\text{Nap}^6 - \text{I}^6$. Nota-se que na segunda repetição desta estrutura, a resolução se dá na Terça Maior de Lá ($\text{D}^{\#}$), que encontra-se no baixo, podendo sugerir uma inflexão em direção à Ré Menor – Tom da Subdominante, porém, Mozart decide cromatizar esta nota, transformando-a em Dó Natural, de forma que possa prosseguir em direção à Cadência que se efetivará na Dominante (Mi). Também, as *Figura Bombilans* que ornamentam a Nap^6 , apresentam um cromatismo sutil transitando entre a própria Sexta Napolitana (Si^b) e a Sensível de Lá ($\text{Sol}^{\#}$), mais uma vez caracterizando o estilo Sensível.

A figura 09 destaca, em verde, o emprego da Sexta Napolitana que, pela nota ornamental $\text{Sol}^{\#}$ transforma-se em Sexta Aumentada. Este *Schema* substitui o *Passo Indietro* presente na mesma estrutura no Tema.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

VAR. V.

Figura 09 – Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 II, Variação V, c.1-8.
Textura Homofônica e substituição de Schema.

VARIAÇÃO VI – Piano – Violino com acompanhamento do Piano

Estrutura geral – idêntica à do Tema, os *Ritornellos* estão escritos. A primeira apresentação de a e b são exclusivas do Piano, sendo que, em cada reprise, o Violino reproduz exatamente a mesma melodia, esta derivada do Tema (exceto nos três últimos compassos da Variação).

Zamacois: Variação aplicada ao próprio tema, Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Grove: Variações na melodia ou no *Cantus Firmus*/Variações do contorno melódico;

Caplin: Danças *Double*/Um tipo de paráfrase em que ornamentos e figurações progressivamente mais complexas da melodia são os principais meios de variação



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Scliar: Variação aplicada ao próprio tema, porém mantendo-o com características melódico/harmônico/contrapontísticas suficientes para que seja facilmente reconhecido. Pode ser uma Variação Ornamental ou Melódica;

Tópica geral – Mudança de Compasso e Andamento de forma a reproduzir uma viva Contradança em 3/8, como peça final que se ligará a breve Coda (Função Antitética).

Procedimentos encontrados:

Scliar: Mudança de compasso; Mudança de orquestração;

Stein: Ornamentação da melodia; Uso do mesmo padrão estrutural do tema (aplicação genérica); Mudança de timbre; Uso de uma tópica característica (Valsa. Minueto, Marcha etc.); Mudança de compasso.

Modificações significativas:

- Naturalmente a mudança de compasso é a grande particularidade desta última Variação (figura 10), contudo, o motivo do Tema somente é empregado nos três últimos compassos da variação, como uma nova variante da frase do Piano (figura 11). Isso permite uma ligação bastante fluida à Coda que se inicia com este mesmo motivo pontuado. Para além disso, essa variação exibe a simplicidade de meios que se supõe desta tópica – Estilo Baixo (*Low style*) a Contradança, fazendo uso da textura polifônica, pontualmente, exclusivamente na *Ponte* (tal qual o Tema original).



Figura 10 - Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 II– c.1-6, Variação VI. Contradança com mudança de compasso de Binário para Ternário na última Variação.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818



Figura 11 – Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– c.24-39. Variação VI. Em destaque o pé Iâmbico (Koch – 1802) na Sexta Variação presente no Piano (1ª volta) transformado no Motivo do Tema quando repetido pelo Violino.

CODA

Conforme aponta a literatura, a presença de uma Coda não é estranha a forma Variações. Para Zamacois, “Algumas variações terminam com uma peça que não pertence a forma Variação – uma Fuga, um Fugato etc., porém, seu elemento básico, seu motivo, é derivado diretamente do tema da obra⁶²” (ZAMACOIS, 1960, p.142).

Schoenberg igualmente aponta essa característica como frequente. Para ele, “Habitualmente a peça é concluída por uma Coda, Finale ou Fuga, em outros casos a variação é prolongada e, as vezes, não ocorre nenhum final especial depois da última variação” (SCHONBERG, 1991, p.202).

⁶² *Algunas Variaciones terminan con una pieza que no pertenece a la forma Variación – una Fuga, um Fugado, etc. pero cuyo elemento básico es fruto directo del tema general de la obra.*



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Mais detalhadamente, Caplin inclui a Coda dentro das estruturas auxiliares da Forma, incluindo nestas as interpolações e extensões, passíveis de ocorrer mesmo durante o fluxo da obra, não restringindo-se a somente á Variação final.

Além de criar mudanças estruturais em uma determinada Variação, o compositor pode alterar o plano formal adicionando passagens que funcionam como extensões, interpolações ou ligações entre uma Variação e sua seguinte. Essa adição geralmente ocorre logo antes da Variação final, interrompendo a sucessão regular de Variações e chamando a atenção para a final, precedendo-a com algo inteiramente novo. O material adicionado geralmente é curto, mas também pode ser uma passagem de desenvolvimento mais longa. Para proporcionar maior estabilidade tonal ao final do movimento, a Variação final é frequentemente seguida por uma seção de fechamento ou uma Coda. Além de cumprir suas funções formais usuais, a Coda em um conjunto de Variações tem a função particular de quebrar o padrão de simetria formal criado pela sucessão regular de unidades de tamanho mais ou menos igual (ou seja, o Tema e suas Variações). Dessa forma, a Coda fornece a única oportunidade real para criar os tipos de expansão estrutural normalmente encontrados nos fins dos movimentos Clássicos (como as enormes expansões cadenciais no Tema subordinado final de uma Recapitulação). A Coda também permite que o compositor crie um efeito circular para a forma geral, trazendo de volta o Tema (ou partes dele) em sua versão original e não alterada no final do movimento⁶³ (CAPLIN, 1998, p.216).

⁶³ *In addition to creating structural changes in a given variation, the composer can alter the general formal plan by adding passages that function as extensions, interpolations, or links from one variation to the next. Such an addition typically occurs just before the final variation, thus breaking the regular succession of variations and drawing attention to the final one by preceding it with something entirely new. The added material is often short, but it can be a more lengthy, developmental passage. To provide greater tonal stability for the end of the movement, the final variation is often followed by a closing section or a coda. Besides serving its usual formal functions, the coda in a variations set has the particular function of breaking the pattern of formal symmetry created by the regular succession of more or less equal-size units (i.e., the theme and its variations). Thus the coda provides the only real opportunity for creating the kinds of structural expansion typically found toward the ends of classical movements (such as the enormous cadential*



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

A Coda ou Codetta das Variações (segundo Movimento da *Sonata K305 para Piano e Violino* de Mozart) parte da transformação do simples pé rítmico Iâmbico apresentado na primeira vez pelo Piano no Motivo principal do Tema, a Colcheia pontuada- Fusa, aproveitando a inversão timbrística entre Violino e Piano que , inicialmente enuncia-se em Terças com o Violino como voz superior e é repetida em Terças – Oitava acima – com o Piano agora na voz superior. Salvo esta alteração, trata-se de uma repetição literal dos três compassos anteriores, proporcionando, assim, uma “micro” reprise da ideia central do movimento, sem que isso acarrete em uma repetição integral do tema. O *Schema* presente é, naturalmente – por se tratar de uma repetição dos últimos compassos da Variação – a Progressão por Segundas ascendentes que encerra-se com uma *Bergamasca* com Cadência Perfeita. Esta Cadência tem seu efeito conclusivo enfraquecido pelos arpejos realizados no Piano com a figuração em Semicolcheias característica da pulsação da Tópica desta Variação final. O que se segue a isso, nos sete compassos finais são simples V-I em Lá Maior e um prolongamento de I nos dois compassos finais, encerrando em dinâmica *f* e de forma brilhante (estilo) o movimento, manifestando, ao menos parcialmente, o efeito circular mencionado por Caplin. A figura 12 ilustra este processo:

expansions in the final subordinate theme of a recapitulation). The coda also permits the composer to create a circular effect for the overall form, by bringing back the theme (or parts of it) in its original, unvaried version at the very end of the movement.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Figura 12 - Mozart – Sonata para Piano e Violino K305 I I– compassos finais. Coda. Vermelho – Progressão de Segundas; Azul – Bergamasca com Clausula perfeita; Preto – V-I; Amarelo – Prolongamento final de I com desaceleração rítmica.

A partir das análises podemos inferir conclusões específicas sobre este movimento, mas que também se observam presentes nos outros movimentos análogos no conjunto de obras para Piano e Violino de Mozart.

- a) De fato, Mozart rigorosamente se atém a estrutura do Tema, mesmo quando há fusão de Tópicas acarretando mudança de andamento. Todavia, pequenas alterações das *Schemata* ocorrem com frequência, o que nos permite pensar em um conjunto de *Schemata* que operem com funções estruturais análogas. Isso se dá de forma mais notável na Variação *Minore*, onde o emprego da Sexta Napolitana, assim como da Sexta Aumentada não só amplificam o uso do Estilo Sensível, como impõem as mais significativas alterações na harmonia. Outras alterações menos significativas e que podem ser explanadas pelo mero intercâmbio de vozes também ocorrem, como a alternância entre as *Schemata Do-Re-Mi* e o *Passo Indietro*.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- b) A sequência cuidadosamente planejada de Tópicas que se relacionam com o estilo geral do Tema, o *Cantabile*, mas que permitem um relativo contraste (estilo Brillhante/ Estilo Sensível) corroboram com as afirmações de Ratner e de Sutcliffe a respeito do potencial deste repertório ser, além do repositório natural da diversidade Tópica/Estilística, igualmente um formidável veículo de expressão e exibição virtuosística (essa compreendida para além da mera pirotécnica, abarcando a expressividade do intérprete/compositor envolvido em sua performance). Os contrastes entre cada Variação e internamente em cada uma exibem uma ampla gama de gestos que, sempre têm como referência o Estilo *Cantabile* do Tema, demandando equilíbrio dos executantes de forma a não cometer exageros. Coadunando com o Estilo Galante, de característica contida, porém profundamente expressiva, eles se manifestam de forma compartimentada em cada Variação, preservando sempre a estrutura Esquemática do Tema.
- c) A distribuição motívica ao longo de cada Variação desvela um planejado jogo de apresentação e supressão. O Motivo principal do Tema (figura de Marcha – Pontuada) é poupado em algumas Varrições, estando, eventualmente, presente nas anacruses para ser imediatamente abandonado, eventualmente se apresentando na parte b. Esse procedimento, permitiu ao compositor, transformá-lo, na Coda, a partir de um simples pé Iâmbico, com o efeito de recapitulação, posto que a última Variação – antitética em seu compasso e andamento, não o havia empregado.

Considerações finais

Apesar da aderência de Mozart ao estilo *Cantabile* ao longo do conjunto de *Variações da Sonata para Piano e Violino K305*, diversas texturas foram empregadas com o objetivo de promover diversidade interna ao Estilo. Como foi demonstrado, o estilo *Cantabile*, trata-se mais de um modo do que propriamente um conjunto de regras. Nesta perspectiva, ficou claro que, as Variações, de fato, como aponta a literatura, serviram de meio expressivo e retórico para a demonstração desta mesma diversidade, apontando para o vasto repertório de soluções de Mozart.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Ainda, as relações entre *Schemata*, Organização Motívica e Afeto foram esclarecidas, demonstrando um elevado grau de sofisticação nesta obra e apontando para questões que indaguem e investiguem a relação entre *Schemata* e forma/função.

Bibliografia

- CAPLIN, William. *Classical Form, a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York, Oxford University Press, 1998.
- CLERC, Pierre-Alain. *Discours sur la Rhétorique musicale et plus particulièrement la Rhétorique allemande 1600 et 1750*. Haute École de Musique de Genève. Editions Calwer & Luthin, Genève, 2001.
- DAY-O'CONNELL, Sarah. "The Singing Style". In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 238-258.
- DICKENSHEETS, Janice. "The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century". In: *Journal of Musicological Research*, 31, 2012, p. 97-137.
- HARVARD DICTIONARY OF MUSIC. "Alla Zoppa". The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.
- HATTEN, Robert, S. "The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works". In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 514-538.
- HUDSON, Richard; GERBINO, Giuseppe; SILBINGER, Alexander. "Bergamasque". In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 3230.
- IVANOVITCH, Roman. "The Brilliant Style". In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 330-356.
- KOCH, Heinrich. *Musikalisches Lexicon*. Frankfurt am Main, 1802.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Heulva, Idea Books, 1989/2003.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonata para Piano e Violino em Lá Maior K305*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879. [Online](#).
- RATNER, Leonard. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books, 1980.
- SADIE, Stanley. "Alla Zoppa". In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 712.
- SADIE, Stanley. "Variations". In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p. 447.
- SCLIAR, Esther. *Apostilas de Análise Musical – Variação*. Manuscrito datilografado, s.d.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, EdUSP, 1991.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

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.

STEIN, Leon. *Structure and Style, the study and analysis of musical form*. Miami, Summy-Bichard Inc., 1979.

WALTHER, Johann Gottfried. *Praecepta der musicalischen Composition*, MS, 1708, ed. P. Benary (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1955).

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Madrid, Labor, 1960.