



***A Sonata para Violino e Piano K304 em Mi Menor de Mozart (1756-1791):  
relações temáticas e formais das Schemata***

***La Sonata para Violín e Piano K304 en Mi Menor de Mozart (1756-1791):  
relaciones temáticas y formales de las Schemata***

***Mozart's (1756-1791) Violin and Piano Sonata in E Minor K304: thematic and  
formal relations of the Schemata***

Aline Mendonça PEREIRA<sup>1</sup>

Ernesto HARTMANN<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa as relações entre forma e *Schemata* na *Sonata K304 em Mi Menor para Violino e Piano* (1778) de Wolfgang Amadeus Mozart. Por ser a única obra do gênero em modo menor do compositor e por a ela serem atribuídas características marcadamente expressivas em virtude da ocasião de sua composição – período em que sua mãe faleceu durante sua turnê em Mannheim, Viena e Paris – seu processo composicional merece atenção. Poucos artigos tratam desta obra a partir da abordagem da análise das *Schemata*. Justamente, por essa razão, fundamentado no conceito de *Schema Musical*, buscamos estabelecer relações entre a escolha do compositor, a forma e a unidade presentes na obra. Como conclusão, percebemos que a reiteração de processos de variação interno das *Schemata* – como progressivas cromatizações, assim como o compartilhamento de *Schemata* chaves entre os dois movimentos provém unidade não só motivica como textural e de sonoridade, elucidando aspectos ainda pouco explorados do processo composicional deste mestre da primeira escola de Viena.

**Abstract:** This paper analyses the relations between form and *Schemata* in Wolfgang Amadeus Mozart's *E Minor Violin Sonata K304* (1778). Since this work is the composer's sole composition in this genre in minor mode and has been attributed with remarkable expressive features once it was conceived during his travel to Mannheim, Munich and Paris – travel that coincide with his mother death – its compositional strategies and process are of particular interest. For this reason, through an approach via the Musical Schema concept, we seek to establish logical relations between the composer's choice for *Schemata* disposition, form and unity in the work. We conclude that the either

---

<sup>1</sup> Pedagoga (UNIUBE), especialista em *Educação Infantil* pela FABRA, graduanda do curso de *Bacharelado em Música* da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), bolsista de *Iniciação Científica* do CNPq, sob a orientação do Dr. Ernesto Hartmann. E-mail: [alinemendoncaviolin@gmail.com](mailto:alinemendoncaviolin@gmail.com).

<sup>2</sup> *Professor Associado* da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), *Professor Colaborador* do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: [ernesto.hartmann@ufes.br](mailto:ernesto.hartmann@ufes.br).



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

reiteration of internal variation process (especially increasing chromatism) in the Schema as the sharing of a set of Schemata on both movements of the work not only support the motivic but also the textural and aural unity, displaying aspects yet not much explored in the compositional process of this First Vienna School master.

**Palavras-chave:** *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304* – Wolfgang Amadeus Mozart – Schemata – Sonata – Estilo Galante.

**Keywords:** Violin and Piano Sonata in E Minor K304 – Wolfgang Amadeus Mozart – Schemata – Sonata – Galant Style.

ENVIADO: 10.03.2019

ACEPTADO: 05.05.2019

\*\*\*

## Introdução

O *Estilo Galante* atingiu seu ápice entre 1750 e 1760, mas seus ecos se prolongaram até o século XIX. Dentre suas mais marcantes características estão a sua abordagem direta e objetiva da melodia, que se desenvolvia em frases curtas, geralmente em múltiplos de dois compassos e que eram organizadas de forma simétrica possibilitando duas conclusões distintas: uma suspensiva (à Dominante) e outra conclusiva (à Tônica), muito próxima a ideia de pergunta e resposta. Igualmente, o emprego do acorde 6/4 cadencial foi tão frequente que se tornou quase que a sonoridade emblemática deste estilo.

Outras características são o emprego de linhas melódicas de franca qualidade lírica, forte assentamento na tonalidade, emprego de ritmos pontuados (eventualmente retrogradados), interrupção do fluxo através do emprego de quiáteras de três e uma marcante ausência dos recursos polifônicos do estilo precedente, gerando uma textura mais transparente (sem contudo, deixar de estabelecer uma nova abordagem polifônica, a de extratos, onde estabelece-se uma hierarquia clara entre melodia, baixo e acompanhamento)

Estas características podem definir algumas das obras de Mozart, e em particular a maior parte do estilo das suas Sonatas para Violino e Teclado (Piano) do final da década de 1770.

De fato, Robert Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style* (2007), além destas características, demonstra que existem protótipos (*Schemata*) que são recorrentes e que



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

podem, pelo seu emprego em situações específicas e muito bem delimitadas, representar este estilo, sendo que sua identificação nestas circunstâncias denunciam o *Estilo Galante* em uma obra em particular.

Neste contexto, o presente trabalho analisa na *Sonata em Mi Menor para Violino e Piano K304* do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart a presença das *Schemata* e suas articulações com a forma e a unidade da obra. Esta obra é a única do compositor no gênero em tom menor, e suas associações com o período da morte de sua mãe geraram em diversos trabalhos indagações sobre os impactos em sua expressividade e processos composicionais. Contudo, não há ainda, nenhum trabalho em língua portuguesa que propõe uma abordagem similar a que propomos aqui.<sup>3</sup>

O trabalho estrutura-se da seguinte forma:

- a) Contextualização da obra na produção do compositor;
- b) Revisão dos conceitos de *Schema* e *Schema Musical*;
- c) Análise da obra buscando estabelecer as relações presentes;
- d) Discussão e exemplos extraídos da partitura;
- e) Conclusões.<sup>4</sup>

## I. O contexto da composição

### I.1. Panorama geral das obras de Mozart para Violino e Piano

A produção de W. A. Mozart para Violino e Teclado<sup>5</sup> abarca quatro tipos de obras:

- a) Obras compostas durante sua infância/juventude – 1763/66 (*Sonatas K6-9, 10-15 e K26-31*),
- b) *Sonatas Incompletas* finalizadas por Maximilian Stadler – *K402, K403, K404 e K372*,

---

<sup>3</sup> Para este trabalho utilizamos a edição *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XVIII: Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine*, Bd.2, No. 28 (p. 2-11 [54-63]). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879. Plate W.A.M. 304. [Internet](#).

<sup>4</sup> Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq através do programa de bolsa de iniciação científica.

<sup>5</sup> Atualmente convencionou-se atribuir o nome *Sonatas para Violino e Piano*, mas deve-se considerar que Mozart escreveu estas obras para o instrumento disponível em sua época – o *Fortepiano*, substancialmente diferente do instrumento moderno. Por este motivo, aqui, empregamos o termo “Teclado”, mas prosseguiremos com o mais corrente *Sonatas para Violino e Piano*.

- c) Sonatas completas de sua fase madura 1778-1788 – *K296* (11/Mar/1778 – *op.2*), *K305* (Mannheim, 1778, *op.1/5*), *K306* (1778); *K376*, *K377*, *K378*, *K379*, *K380*; *K454* (1784), *K481*(1785), *K526* (1787), e *K547* (1788),
- d) Variações ou outras formas para o conjunto (ex, *Fantasia K396*, *Variações K359* e *K360*)

Há ainda a Sonata espúria em Mi menor *K60* atribuída à Mozart, o que faria dela e da *K304* suas duas únicas Sonatas para Violino em Modo menor, e, sobretudo, em Mi Menor, tonalidade muito pouco usual para Mozart. De acordo com Mattheson<sup>6</sup>, a tonalidade de Mi menor representa um afeto pensativo, profundo, emocionado e triste, algo que pode ser observado na Sonata de que trata este trabalho. De fato, ela pode representar uma situação grave na vida de Mozart, pois foi composta durante sua viagem de 1778 à Munique, Mannheim e Paris<sup>7</sup>, empreitada que coincide com a morte de sua Mãe (Paris).

**Imagem 1**  
**Sonatas para Violino e Piano da maturidade do compositor<sup>8</sup>**

Opus de Publicação	K	Tonalidade	Composta em	Publicado em
<i>Op. 1/1</i>	<i>K301</i>	Sol Maior	Mannheim (início 1778)	Paris 1778
<i>Op. 1/2</i>	<i>K302</i>	Mi <sup>b</sup> Maior	Mannheim (início 1778)	Paris 1778
<i>Op. 1/3</i>	<i>K303</i>	Dó Maior	Mannheim (início 1778)	Paris 1778
<i>Op. 1/4</i>	<i>K304</i>	Mi Menor	Paris (Verão 1778)	Paris 1778
<i>Op. 1/5</i>	<i>K305</i>	Lá Maior	Mannheim (início 1778)	Paris 1778
<i>Op. 1/6</i>	<i>K306</i>	Ré Maior	Paris (verão 1778)	Paris 1778
<i>Op. 2/1</i>	<i>K376</i>	Fá Maior	Viena, 1781	Viena, 1781
<i>Op. 2/2</i>	<i>K296</i>	Dó Maior	Mannheim 1778	Viena, 1781
<i>Op. 2/3</i>	<i>K378</i>	Si <sup>b</sup> Maior	Salzburg (1779 ou Viena 1781)	Viena, 1781
<i>Op. 2/4</i>	<i>K377</i>	Fá Maior	Viena, 1781	Viena, 1781
<i>Op. 2/5</i>	<i>K379</i>	Sol Maior	Viena, 1781	Viena, 1781
<i>Op. 2/6</i>	<i>K380</i>	Mi <sup>b</sup> Maior	Viena, 1781	Viena, 1781
s/Op.	<i>K403</i>	Dó Maior	Viena 1782	Incompleta
s/Op.	<i>K404</i>	Dó Maior	Viena 1782	Incompleta
s/Op.	<i>K402</i>	Lá Maior	Viena 1782	Incompleta
<i>Op. 7/3</i>	<i>K454</i>	Si <sup>b</sup> Maior	Viena 1784	Viena, 1784

<sup>6</sup> *Das Neu-eröffnete Orchestre* Hamburg, 1713.

<sup>7</sup> Igualmente a *Sonata K310 para Piano em Lá Menor*, a primeira de Mozart neste gênero em tonalidade menor.

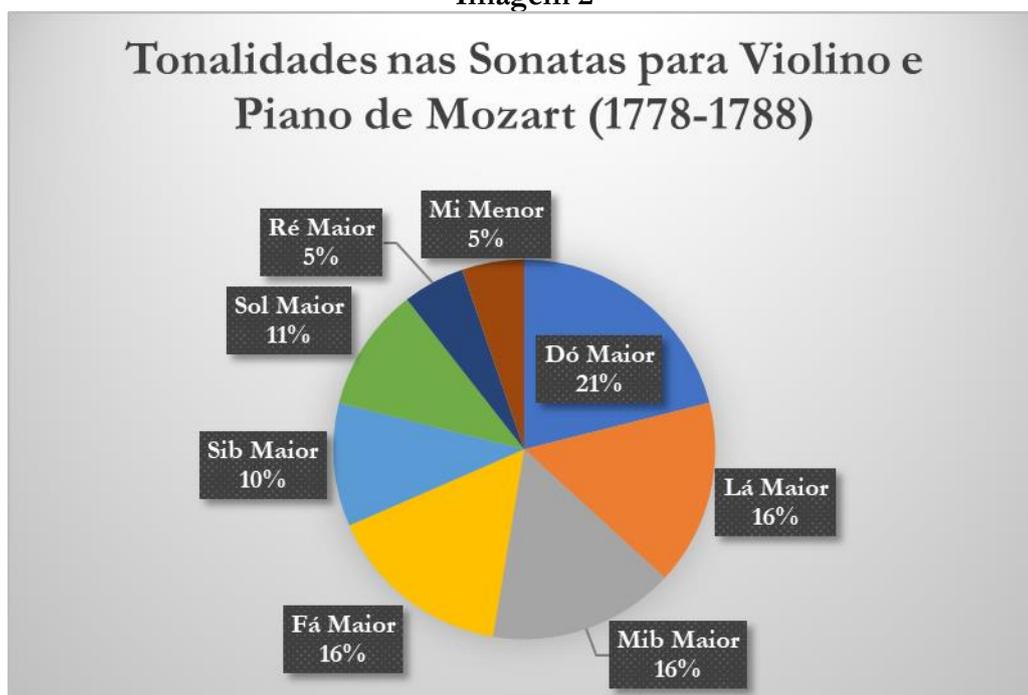
<sup>8</sup> Índice Köchel, tonalidade, data de composição e publicação. Fonte: SADIE, 1988.

s/Op.	K481	Mi <sup>b</sup> Maior	Viena 1785	Não publicada
	K526	Lá Maior	Viena 1787	Não publicada
	K547	Fá Maior	Viena 1788	Não publicada

Em relação às tonalidades temos: 4 obras em Dó Maior (K296, K303, K403 e K404); 3 em Fá Maior (K376, K377 e K547<sup>9</sup>); 3 em Lá Maior (K305, K402 e K526); 3 em Mi<sup>b</sup> Maior (K302, K380 e K481); 2 em Si<sup>b</sup> Maior (K378 e K454); 2 em Sol Maior (K301 e K379); 1 em Ré Maior (K306) e 1 em Mi Menor (K304).

Desta forma, conclui-se que as tonalidades mais empregadas são a de Dó Maior, Fá Maior, Lá Maior e Mi<sup>b</sup> Maior, situação correspondente à algumas das tonalidades mais aplicáveis ao instrumento (Violino) e ao padrão mozartiano (e de um modo geral, Clássico/Galante) de raramente ultrapassar 3 alterações na tonalidade.

Imagem 2

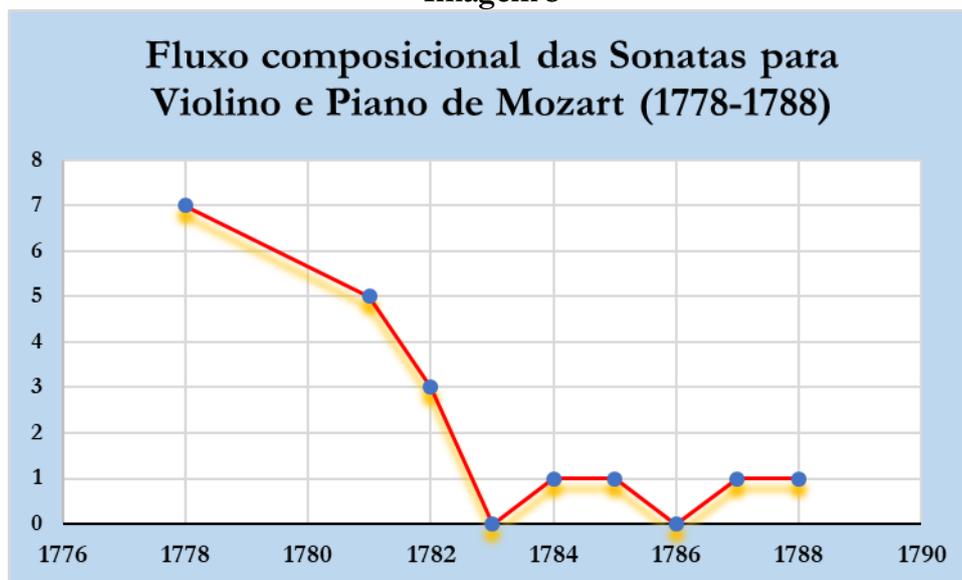


<sup>9</sup> A Sonata K547 existe em uma versão para Piano solo (KAnb135/547a, cuja primeira publicação data de 1799 – muito posterior a morte de Mozart), nesta, são utilizados o segundo e terceiro movimentos da versão (original para Violino *obligato*) de duo, acrescidos de uma variante do Rondo da Sonata K545. A execução e mesmo a publicação de obras para duos ou trios em forma de solo de teclado era uma prática comum na segunda metade do século XVIII.

A respeito das datas de composição das obras, observamos uma grande produção nos anos de 1778 (7 obras), 1781 (5 ou 6 obras<sup>10</sup>), e, em cada ano entre 1782 a 1788 (com exceção de 1783 e 1786), ao menos uma obra. Em particular, o ano de 1782, testemunha uma produção de três obras incompletas (*K402-404*), e que, naturalmente não foram publicadas, não tendo assim, nº de opus correspondente.

O fluxo composicional de 1778 reflete o compositor se apresentando de forma madura com uma coletânea de seis obras contrastantes (muito similar ao processo de publicação de vários compositores Barrocos), fato que ocorre na mesma época com as suas primeiras sonatas para Piano solo (*K279-K284 – 1774-1775*). Suas doze sonatas de 1778 e 1781 foram publicadas em dois grupos de seis: *Op. 1* nºs 1 a 6 (Paris) e *Op. 2* nºs 1 a 6 (Viena).

Imagem 3



### I.2. A Sonata para Violino e Piano em Mi menor *K304* de Mozart

De acordo com Ulkrich (1966, p.212), *Mozart*, compõe duas para Piano e Violino, produzindo trinta e duas Sonatas no período de 1764 até 1778, adota uma escrita em *obbligato* nas suas primeiras obras, e, na maturidade, alcança o apogeu de independência entre as partes, como na *Sonata K304*, 1778, um primeiro olhar à tonalidade Menor, em que muitos pesquisadores associam ao fato do falecimento de

<sup>10</sup> A data da composição da Sonata *K378* é incerta entre 1779 e 1781. Para este trabalho considera-se 1781.

sua mãe, contudo, esta Sonata anuncia independência entre Violino e Piano, procedimento que é amadurecido e alcançado nas obras posteriores.

Esta viagem onde ocorre a morte de sua mãe foi uma tentativa de Mozart de adquirir novos estilos e, principalmente, de obter um cargo relevante em algum centro, preferencialmente longe de Salzburg. Nesta viagem, Mozart agora retorna a Paris na condição de jovem adulto, não mais como uma criança prodígio. Se seu principal interesse em Viena, Paris e Mannheim foi obter um posto, compreensivelmente ele buscou explorar este mercado ainda próspero, agora com trabalhos maduros mostrando sua capacidade de criação. Ele publicou um conjunto de seis novas sonatas, que, novamente, recebeu a designação enganosa "*Op. 1*", pois de longe não são seus “primeiros” trabalhos.

A biografia de Mozart editada por Stanley Sadie<sup>11</sup> coincide com estas afirmações,

As seis Sonatas para Violino e Piano impressas em Paris e dedicadas à Princesa Eleitora foram iniciadas em Mannheim no início de 1778 e trazem a marca do estilo local. Esta não é, entretanto, a única influência; quando passava por Munique, Mozart havia comentado favoravelmente a respeito de um conjunto de sonatas de Joseph Schuster, na ocasião popular lá, e tinha pensado em escrever um conjunto semelhante. As sonatas de Schuster (Ed. NM, n° 229,232-3) são de textura tênue, mas engenhosas, e seu uso do Violino “de acompanhamento” é ousado para a época. Mozart empregou vários de seus inventos e extraiu sobretudo de Schuster a estrutura do primeiro movimento da K303, na qual, de fato, a introdução do adagio representa o primeiro tema e reaparece na recapitulação. O mundo emocional destas sonatas está, entretanto, mais próximo do de Mannheim que das peças leves e animadas de Schuster, e cada sonata toca em um aspecto diferente da expressividade de Mannheim (SADIE, 1988:64).

Igualmente, Sadie comenta sobre a *Sonata para Violino e Piano K304*, contextualizando-a na viagem de Mozart e sua condição pessoal vigente. Ele aponta que a individualidade expressiva e a inventividade, apesar da simplicidade essencial das texturas de Piano e Violino, são elementos essenciais no conjunto, e em particular, na Sonata objeto deste trabalho,

Em um dos extremos está a K304, única obra de Mozart em *Mi Menor*, com suas texturas despojadas e o estilo hesitante e melancólico representando um mundo de sensibilidade delicada – em especial seu minueto de conclusão, um rondó sobre uma

<sup>11</sup> SADIE, Stanley. *Mozart*. Série The New Grove. Tradução de Ricardo Pinheiro Lopes. Porto Alegre, L&PM, 1988.



melodia patética e elegante de estilo francês com um suave segundo episódio em Mi Maior proporcionando um bálsamo harmônico (SADIE, 1988:65)

A dedicatória das *Sonatas K301-306* para Princesa Eleitora Elisabeth Maria é mais um fato que reitera a ligação destas obras com a Escola de Mannheim, posicionando-as estilisticamente e emocionalmente a este período da vida de Mozart, posto a relevância das influências de Mannheim e do estilo francês nestas obras.

## II. *Schemata*

### II.1. Origem do conceito

Derivada das áreas de lingüística e de psicologia cognitiva, a teoria do *Schema* fundamenta-se nos estudos que dizem respeito à compreensão e a organização do conhecimento, ou seja, a elucidação dos processos envolvidos no emprego das faculdades cognitivas. O conceito dialoga diretamente com a idéia aristotélica de *categorias*: conceitos gerais que exprimem as diversas relações que podemos estabelecer entre idéias ou fatos (eventualmente, este conceito filosófico pode ser traduzido como “predicação, “denominação” ou “atribuição”).

*Categoria* é, “em geral, qualquer noção que sirva como regra para a investigação ou para a sua expressão lingüística em qualquer campo”.<sup>12</sup> Neste dicionário, o conceito é descrito como de fundamental importância em duas perspectivas distintas: a de Aristóteles e de Kant.

Aristóteles justifica:

Porque de todas as Categorias, em que a essência primária se compreende, nenhuma a designa tão bem, como os gêneros e as espécies. Porquanto, se quiser designar o que é um determinado homem, designar-se-há com propriedade denotando-se a esta espécie, ou o seu gênero, e designar-se-há mais claramente dizendo-se, que é homem ou animal. Mas se apontasse, qualquer outra coisa, designar-se-ia de um modo estranho; como se dissesse ser branco, ou que corre, ou outra alguma coisa semelhante. Por onde com razão, de entre todas as coisas, a elas só se lhes tem dado o nome de essências. E mesmo as essências primárias não se chama com especialidade essências, senão porque são objetos, que se compreendem em todas as outras coisas, como em outras tantas Categorias (*Categories IV, 5iib23*).

Aristóteles identifica o objeto como sua própria essência. Contrapondo ao *platonismo*, conclui que há um único conceito para determinar a existência de um objeto

---

<sup>12</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, 2007, p. 124.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

(enquanto Platão conclui que cada objeto é determinado por uma única característica). Aristóteles diferencia o conceito de substância para identificar o objeto, indicando uma forma e propondo quatro causas: Material, como a causa que diz respeito ao objeto; Causa Formal, sendo a forma que este objeto apresenta; Causa final, sendo a finalidade deste; Causa eficiente, esta propõe a origem do objeto.

Deste modo, Aristóteles dispõe que as essências, correspondem na identidade do objeto uma relação necessária. Trata-se da relação acidental como algo do acaso, sendo que pela substância o objeto é definido e traça atribuições que demarcam a categoria deste, tais como qualidade, quantidade e lugar. Contudo, o que o objeto é e que forma possui dão origem à categoria, sendo mensurada por extensão como a quantidade de objetos que se aplica na mesma categoria ou por compreensão que é a classificação da categoria a partir de um objeto específico em que procura localizar qual categoria o identifica, sendo assim o contrário do conceito de extensão.

A compreensão do conhecimento é considerada transcendentemente, por percepções que formulam dados múltiplos à aplicação do conceito, esses dados, se estruturam por uma ordem inteligível, ou seja, pela espontaneidade do pensamento para que formule o conhecimento. Kant relaciona o conceito de conhecimento por categorias estabelecendo em quantidade, qualidade, relação e modalidade, permite definir percepções ao objeto, estabelecendo que a compreensão seja manifesta pela aptidão do julgamento.

O esquema da substância é a permanência do real no tempo (...)

O esquema da causa e da casualidade de uma coisa em geral é o real ao qual, se é posto a bel prazer, segue sempre algo diverso (...)

O esquema da realidade é a existência num tempo determinado

O esquema da necessidade é a existência de um objeto em todo tempo.

(...) os esquemas dos conceitos puros de entendimento são verdadeiros e únicas condições para proporcionar a estes uma referência a objetos, por conseguinte uma significação (Kant, 1987, p. 183/185. Grifo no original)

A formulação do esquema pelo intelecto é uma arte que categoriza a imagem de um objeto ou de algo como resultado da capacidade imaginativa, sendo portando, o esquema uma resposta da percepção produzida pela imaginação onde as imagens podem ser possíveis de concretizar.

Ainda, de acordo com Abbagnano, “O conceito kantiano das Categorias continuou prevalecendo na filosofia moderna e contemporânea, se bem que mesmo os filósofos

mais estritamente kantianos não tenham entrado num acordo sobre o ‘quadro’ das categorias. Em geral, os neocriticistas procuraram simplificar e unificar esse quadro”.<sup>13</sup>

Concluimos que, para Aristóteles, as categorias são determinadas pelas características, e para Kant, são formas produzidas pela reflexão da imaginação. Essas diferentes posições, procuram exemplificar o conceito de categoria como um resultado da aprendizagem instrumental. Aristóteles intui o estudo dos entes pela categoria, Kant aplica que a categoria é desenvolvida pela cognição dos sentidos do pensamento, ou seja, categorias puramente formais.<sup>14</sup>

O *Schema* também se estabelece como “unidade de conhecimento”, o que implica em afirmar que ele é uma descrição generalizada ou um sistema conceitual para o conhecimento, e como este é representado e operacionalizado. Sendo assim, o nosso conhecimento genérico sobre determinado objeto ou conceito é incorporado num *Schema*. Destarte, o *Schema* representa a compreensão sobre conceitos, objetos e suas relações com outros objetos, situações, eventos, sequência de eventos, ações e sequência de ações, tal qual a categoria aristotélica.

Por sua relação com os processos cognitivos, é presumível que a teoria do *Schema* se manifeste também durante o processo de compreensão da leitura. Pesquisadores concordam que durante o processo de leitura nossos mecanismos para a compreensão ativam as nossas *Schemata* mais relevantes. Dentre eles, Rumelhart propõe um modelo que sugere que as informações advindas de distintas fontes de conhecimento (*Schemata* para as relações letra-som, significado de palavras, relações sintáticas, sequência de eventos etc.) são consideradas no processo cognitivo de forma simultânea.

Este fenômeno ocorre quando as informações advindas de uma das fontes de conhecimento são deficientes, forçando o leitor a buscar em seu repertório as informações faltantes. Ao se deparar com um rudimento do objeto, o leitor então percebe um *Schema*, um modelo de acordo geral sobre um determinado objeto (um perfil melódico, as características gerais de um animal etc.), que deve ser preenchido com as informações de sua mente, ou, relativo à música, com as diversas formas que o compositor ornamentou esta estrutura basilar.

---

<sup>13</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, 2007, p. 125.

<sup>14</sup> “Atualmente, o termo categoria, freqüentemente considerado como sinônimo de noção ou de conceito, designa mais adequadamente, a unidade de significação de um discurso epistemológico.”, JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001, p. 33.



## II.2. *Schemata* em Música

Aplicado à Música, o conceito de *Schema* Musical emerge pela primeira vez na obra *Music in the Galant Style* de Robert Gjerdingen (2007). 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.

Gjerdingen aponta problemas em uma simples conceituação do termo *Schema*, musical, posto que exatamente por seu caráter genérico, este contempla a possibilidade de obras completamente distintas poderem apresentar a mesma estrutura inerente, ou seja, as mesmas *Schemata* na construção de suas ideias. Se por um lado, o excessivo detalhamento do conceito tornando-o tão repleto de exceções ao ponto da ininteligibilidade é um perigo, por outro, a sua supersimplificação à esquemas melódicos ou harmônicos destrói a sua riqueza, pois trata-se de um fenômeno de linguagem, logo operando na cognição.

Contudo, o autor oferece uma possibilidade de conceito recuperado de tratados antigos (Heinichen) buscando solucionar este problema:

Por volta de 1709, o músico alemão Johann David Heinichen (1763-1729) escreveu um tratado em que, conjuntamente a outros assuntos, discutia a forma de harmonizar pares de tons com seus baixos. Ele então demonstrou como diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores que ele denominou “schema”. Suas “Schemata” para passagens escalares nos modos maior e menor eram muito similares ao que os músicos italianos chamavam de *regola dell’ottava* (Regra da Oitava), porém, diferente o suficiente para parecerem anacrônicos<sup>15</sup> (GJERDINGEN, 2007: 15).

O conceito de *Schemata*, se aproxima da ideia de *Schema* de Heinichen, sendo sua amplitude muito maior e mais abrangente do que meramente combinações de sons que geram harmonias potencialmente empregáveis em determinadas situações de

---

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



composição. Ela envolve questões culturais, cognitivas e linguísticas. As *Schemata* faziam parte integrante do estilo Galante<sup>16</sup> 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, conforme já mencionamos.

Já os *Partimenti* eram linhas melódicas compostas para serem cantadas e tocadas (enquanto realização a diversas vozes e por diversas vezes em níveis cada vez mais complexos de ornamentação e realização, de forma que encadeamentos melódicos, estruturas rítmicas e texturas fossem eficientemente inculcadas no músico a ser formado). São as *Schemata* pequenos padrões que se apresentavam regular e frequentemente na composição e realização destes *Partimenti*, sendo elas, em última instância, o material a ser trabalhado.

Com este treinamento o estudante de composição encontrava-se munido de um amplo repertório de soluções harmônico-ritmico-textural-melódicas a serem empregadas na composição, sendo que o conjunto destas soluções pode ser definido como a prática ou a linguagem comum do estilo Gallante. Desta forma, o emprego sistemático destas soluções representa o modo de se comunicar neste estilo Galante, a linguagem e o vocabulário propriamente ditos.

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 superposição, sucessão e emprego das mesmas, 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) dentro de uma obra: os de abertura (*opening gambits*), os de fechamento (*closing gambits*) e os de transição ou continuidade (*transitional gambits*). Posteriormente, outros autores como John Rice, Daniel Hertz e Vasili Byros forneceram relevantes contribuições a este glossário, enriquecendo o *Thesaurus* iniciado pelas pesquisas de Gjerdingen.

---

<sup>16</sup> GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.



## II.3. *Schemata* empregadas na *Sonata para Violino e Piano K304* de Mozart

### II.3.1. *Tríade*

O emprego do *Schema* da Tríade é tão obvio que dispensa comentários ou exemplificações. Trata-se do emprego do arpejo (seja puro ou ornamentado e preenchido em suas disjunções com notas de passagens) ascendente ou descendente. Geralmente ergue-se sobre a Tônica ou a Dominante fundamentando a construção de Temas relevantes na obra.

### II.3.2. *Quiescenza*<sup>17</sup>

A *Quiescenza* marca um curto período de quiescência que se segue após uma cadencia relevante ao fim de uma seção importante. Como uma ferramenta construtiva pode também aparecer como um schema de abertura (geralmente não repetida), contudo, este uso era menos comum. O período de grande ocorrência da *Quiescenza* foi entre 1760 e 1790, e era especialmente apreciada em Paris e Vienna<sup>18</sup> (GJERDINGEN, 2007:460).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Quatro eventos, com o esquema inteiro geralmente repetido em sucessão;
- b) Na melodia, o semitom descendente b7-6 é respondido pelo semitom ascendente 7-1 (no "*Solfeggio* italiano típico", *fa-mi* é respondido por *mi-fá*);
- c) No baixo, um pedal em 1, ou uma figuração que reitera 1;
- d) Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente b7/3, 6/4, 7/4/2 e 5/3. A primeira parece instável em relação a segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da Tônica;

---

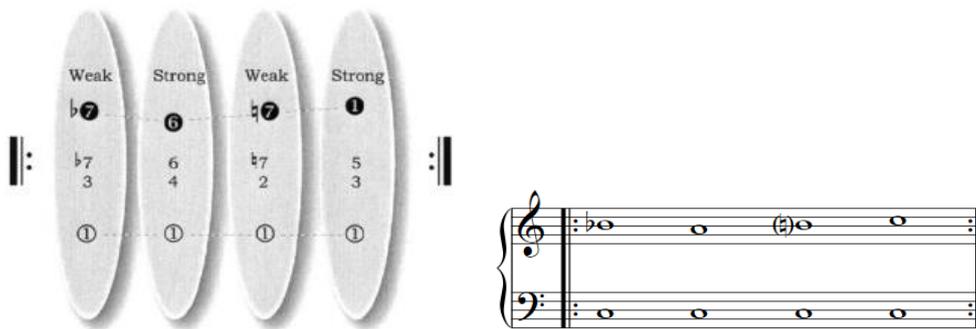
<sup>17</sup> Imagem 04.

<sup>18</sup> The *Quiescenza* marks a short period of quiescence following an important cadence at the end of an important section. As a framing device, it could also appear as an opening gambit (usually not repeated), though this usage was less common. The *Quiescenza*'s period of greatest currency was the 1760s to the 1790s, and it was especially favored in music written for Vienna and Paris.

Variantes:

- a) Um tipo diatônico com um movimento melódico ascendente 5-6-7-1;
- b) Um tipo raro que apresenta dois *Prinner* sobre um pedal da Tônica<sup>19</sup> (GJERDINGEN, 2007:460).

Imagem 4



QUIESCENZA – protótipo de Gjerdingen (2007:460) e realização musical em Dó Maior.

### II.3.3. *Pastorella*

Gjerdingen não coloca em seu glossário maiores informações sobre a *Pastorella*. Contudo o *Schema* é definido na parte central do livro ao discutir o *Schema Meyer*. De fato, ele considera a *Pastorella*, o *Júpiter* e o *Aprile* como variantes do Meyer.

O Schema *Pastorella* compartilha com o Meyer e o *Júpiter* a progressão 4-3 de terminação melódica, um padrão harmônico similar, e sua função como tema de abertura ou tema importante. Os dois primeiros compassos apresentam as terças paralelas da *Pastorella* nos agudos e seus movimentos de, 1-5 e 5-1 de padrão no baixo<sup>20</sup> (GJERIDNGEN, 2007: 118).

<sup>19</sup> Four events, with the whole schema usually played twice in succession: a) In the melody, the descending semitone  $b7-6$  is answered by the ascending semitone  $7-1$  (in the “typical Italian Solfeggio”, fa-mi is answered by mi-fa); b) In the bass, a pedal point on 1, or a figuration that reiterates 1; c) A sequence of four sonorities, usually  $b7/3$ ,  $6/4$ ,  $7/4/2$  and  $5/3$ . The first seems unstable in relation to the second, while the third sonority seems highly unstable in relation to the last, tonic sonority. Variants: a) A diatonic type with a rising 5-6-7-1 melody; b) A rare type that presents two *Prinner*s over a tonic pedal.

<sup>20</sup> The *Pastorella* schema shares with the Meyer and Jupiter a 4-3 melodic termination, a similar harmonic pattern, and its function as opening gambit or important theme[...] the first two measures present the *Pastorella*'s parallel thirds in the treble and its 1, 5, 5, 1 pattern in the bass.

O exemplo apresentado por Gjerdingen é o dos compassos 26-31 da *Missa pro defunctis* de Gossec (1760). Este exemplo está reproduzido na imagem abaixo:

**Imagem 05**

EX. 9.10 Gossec, *Missa pro defunctis* [Requiem], mvt. 15, [Andante], m. 26 (1760)

*Schema Pastorella* apresentado por Gjerdingen como variante do Meyer (GJERDINGEN, 2007: 118)

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Quatro eventos;
- b) Na melodia, uma progressão diatônica em terças de 1/3-7 e 2/4-1/3 simultânea a progressão do baixo de 1-5-5-1.

A figura abaixo exemplifica o *Schema Pastorella* em Dó Maior:

**Imagem 6**

*Schema Pastorella* realizado em Dó Maior.

### II.3.4. *Morte*<sup>21</sup>

Na definição de Rice,

Compositores do século XVIII compuseram várias passagens em que a linha superior progride ascendentemente dos graus 1 ou 3 para o 5, simultaneamente ao baixo descender cromaticamente do 1 para o 5. As linhas divergentes atingem uma oitava por um intervalo de Sexta-Aumentada. Essas passagens representam um Schema de condução de vozes análogo aos introduzidos por Robert O. Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style*. Seguindo o hábito de Gjerdingen de atribuir nomes italianos a algumas de suas Schemata, eu proponho a palavra “Morte” para este *Schema* e analiso o seu uso pelos músicos, que o utilizaram-no extensivamente não só como um gesto intensamente expressivo, mas também como um bloco composicional: ornando as meio-cadências que acreditavam particularmente relevantes nas passagens transicionais e de elaboração<sup>22</sup> (RICE, 2015: 1).

Dentre suas principais características podemos citar:

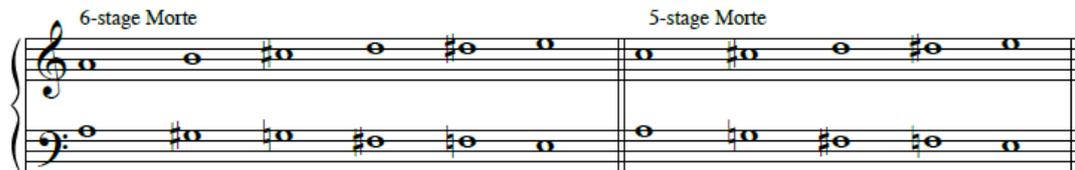
- c) Cinco ou seis eventos;
- d) Na melodia, uma progressão diatônica de 1-3 e cromática de 3-5 simultânea a descida cromática do baixo de 1-5 na morte de 6 estágios e por tom de 1-<sup>b</sup>7, e cromática de <sup>b</sup>7-5 na Morte de 5 estágios.

A figura abaixo (imagem 07), extraída de Rice, exemplifica as duas variantes a partir da referência tonal de Lá.

<sup>21</sup> Imagem 07.

<sup>22</sup> Eighteenth-century composers wrote many passages in which a treble line rises from scale degrees 1 or 3 up to 5, while the bass descends chromatically from 1 down to 5. The diverging lines reach an octave by way of an augmented-sixth interval. These passages represent a voice-leading schema analogous to those introduced by Robert O. Gjerdingen in his book *Music in the Galant Style*. Following Gjerdingen's use of Italian words to refer to some of his schemata, I propose the word ‘Morte’ for this schema and survey its use by musicians, who relied on it not only as an intensely expressive gesture that could effectively enhance the most tragic moments of a work but also as a compositional building-block: an ornate half cadence that they found especially useful in transitional passages and development sections.

### Imagem 7



O Schema Morte em 6 e 5 estágios (RICE, 2015: 4).

#### II.3.5. *Do-Re-Mi*<sup>23</sup>

O Do-Re-Mi foi um dos mais frequentes esquemas (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 onde o baixo inicia em imitação com a melodia, um procedimento especialmente comum no início do século XVIII<sup>24</sup> (GJERDINGEN, 2007:457).

Dentre suas principais características podemos citar:

- 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 (as 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.

Variantes:

- Uma melodia tipo *Adeste Fidelis*<sup>25</sup> contendo saltos a partir de 5
- Um tipo em duas partes “DO-RE ... RE-MI”<sup>26</sup>

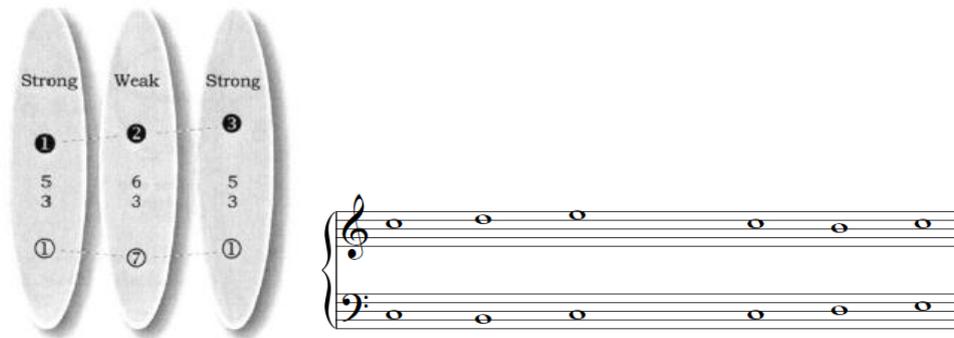
<sup>23</sup> Imagem 08.

<sup>24</sup> The Do-Re-Mi was one of the most frequent opening gambits in galant music. It was used in every decade and in every genre. It often had its normal bass part in the upper voice and its “melody” in the bass. The ease with which it could be thus inverted made it a favorite schema for movements in which the bass begins with an imitation of the melody, a procedure especially common early in the eighteenth century.

<sup>25</sup> Leonard Meyer identificou diversas melodias deste estilo como similares a melodia da canção natalina *Adeste Fidelis*.

<sup>26</sup> Three events spaced, or occasionally presented with an extended first stage. In brisk tempos, each event will fall on a downbeat a) In the melody, an emphasis on the stepwise ascent 1-2-3. Variants may include chromatic passing tones, b) In the bass, an emphasis on 1-7-1 (sometimes 5 substitutes

### Imagem 8



O *Schema Do-Re-Mi*, protótipo de Gjerdingen (200:457) e realização musical em Dó Maior.

#### II.3.6. *Ponte*<sup>27</sup>

A Ponte era uma “ponte” construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta<sup>28</sup>. Em Minuetos, esta ponte era 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 mias 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<sup>29</sup> (GJERDINGEN, 2007: 461).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Diversos eventos que podem ser expandidos até que um retorno estável da harmonia da tônica ofereça algum grau de conclusão;
- b) Na melodia, escalas e arpejos focam as notas do acorde de Sétima da Dominante (5,7,2 e 4). O contorno é geralmente ascendente;
- c) No baixo, repetições de 5 ou mesmo um pedal do mesmo;

---

for 7). c A sequence of chords in 5/3, 6/3 and 5/3 positions. Delaying the bass descent from 1 to 7 creates a dissonance during second stage. Variants: a) An *Adeste Fidelis* type with a melody featuring leaps down to and up from 5; b) A two-part, “Do-Re ... Re-Mi” type.

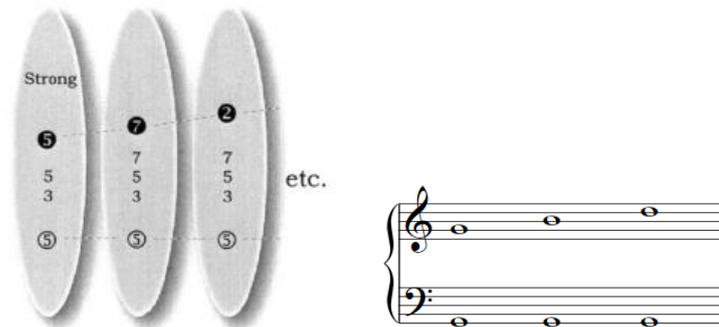
<sup>27</sup> Imagem 09

<sup>28</sup> Dependendo do modo ser Maior ou Menor respectivamente.

<sup>29</sup> 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.

- d) Uma sequência de sonoridades enfatizando a tríade da Dominante ou Sétima da Sensível/Diminuta<sup>30</sup> (GJERDINGEN, 2007:461).

Imagem 9



PONTE – protótipo de Gjerdingen (200: 461) e realização musical em Dó Maior.

### II.3.7. *Fonte*<sup>31</sup>

A fonte servia para realizar uma digressão da tonalidade e retornar a ela. Foi utilizada durante todo o século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla nos minuetos ou outros movimentos de menor envergadura. Em concertos, arias e outra sobras de maior porte, grandes Fontes exerciam a função de episódios de digressão tonal<sup>32</sup> (GJERDINGEN, 2007: 456).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- Quatro eventos apresentados como dois pares ou díades. A primeira metade da Fonte é no modo menor, enquanto que a segunda é no modo maior um grau abaixo;
- Na melodia, um curto fragmento escalar descendente que termina em 4-3, geralmente 6-5-4-3. Ocasionalmente a melodia articula um arpejo do acorde Dominante local;
- No baixo fragmentos escalares ascendentes da sensível para a tônica local, isto é, 7-1. Outros possíveis baixos envolvem movimentos cadenciais típicos como 5-1 ou 2-1;

<sup>30</sup> Several events that may be extended until a stable return to the tonic harmony offers some degree of closure: a) In the melody, scales and arpeggios focused on the tones of the dominant seventh chord (5, 7, 2 e 4). The contour is generally rising: a) In the bass, repetitions of 5 or even a pedal point on 5, b) A sequence of sonorities emphasizing the dominant triad or seventh chord.

<sup>31</sup> Imagem 10.

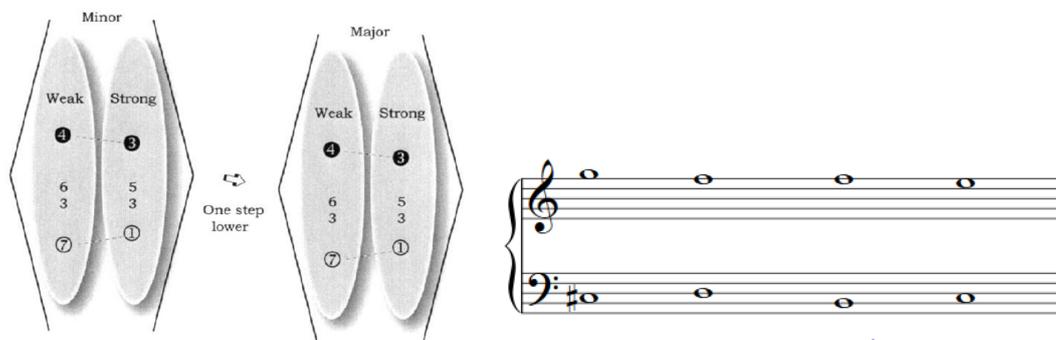
<sup>32</sup> The Fonte served to digress from, and then return to a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large Fontes of the function as digressive episodes.

- d) Dois pares de sonoridades: cada par conclui com um relativamente estável 5/3 precedido de um mais instável e dissonante 6/3, 6/5/3 ou 7/5/3<sup>33</sup> (GJERDINGEN, 2007:456).

Variantes:

- a) Um tipo com a melodia padrão da Fonte no baixo e com o baixo padrão na melodia;  
 b) Um raro, tipo ternário, com as duas primeiras partes no modo menor e a terceira no modo maior.<sup>34</sup>

**Imagem 10**



Fonte – protótipo de Gjerdingen (2007, p. 456) e realização musical em Dó Maior.

### II.3.8. *Indugio*<sup>35</sup>

O *Indugio* (do italiano “persistente”) servia como uma prolongação da aproximação à uma Cadencia Convergente. Infrequente na primeira metade do século XVIII, rapidamente tornou-se um cliché na segunda metade. Para composições em modo maior, o *Indugio* permitia, assim como a Fonte, uma breve passagem pelo modo menor. Normalmente associado a esse “escurecimento” eram usadas as síncopes de estilo “tempestade e impulso”<sup>36</sup> (GJERDINGEN, 2007: 464).

<sup>33</sup> Central Features: a) Four events presented as two pairs or dyads. The Fonte’s first half is in the minor mode while the second half is in the major mode one step lower; b) In the melody, a short scalewise descent that ends 1-3, often 6-5-4-3. Occasionally the melody arpeggiates the local dominant chord; c) In the bass, ascents from leading tones to local tonics, that is, 7-1. Other possible basses involve typical cadential moves like 5-1 or 2-1; d) Two pairs of sonorities: each pair concludes with a relatively stable 5/3 preceded by a more unstable or dissonant 6/3, 6/5/3 or 7/5/3.

<sup>34</sup> Variants: a) A type with normal melody in the bass and what would be the normal bass in the melody; b) A rare, three-part type with the first two parts in the minor mode and the third in the major mode.

<sup>35</sup> Imagem 11.

<sup>36</sup> The *Indugio* (it. “tarring” or “lingering”) served as a teasing delay of the approach to a converging cadence. Uncommon in the first half of the eighteenth century, it quickly became a cliché in the



Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Diversos eventos conduzindo, na maior parte das vezes, a uma Cadência Convergente. O par de losangos abertos com três pontos de elipse no exemplo indicam uma repetição em aberto da sonoridade ou figuração inicial;
- b) O baixo pode conter interações de 4 conduzindo ao 5, geralmente com uma inflexão de  $\#4$  em direção ao 5;
- c) A melodia geralmente enfatiza 2, 4, e 6, com frequentes aproximações destas notas pelos seus semitons inferiores;
- d) Um prolongamento da sonoridade  $6/5/3$  sobre o 4 no baixo, terminando com a sonoridade  $5/3$  que é opcionalmente da Dominante ou a Tônica da nova tonalidade<sup>37</sup> (GJERDINGEN, 2007:464).

Variantes:

- a) Um tipo mais diatônico sem o baixo  $\#4$ ;
- b) Um tipo de passagem em  $6/4$  com um baixo mais ativo que progride em ambas direções entre 4 e 6. Quando passando por 5, uma sonoridade  $6/4$  auxilia na manutenção das interações com 1, que pode agir como um pedal interno<sup>38</sup> (GJERDINGEN, 2007: 464).

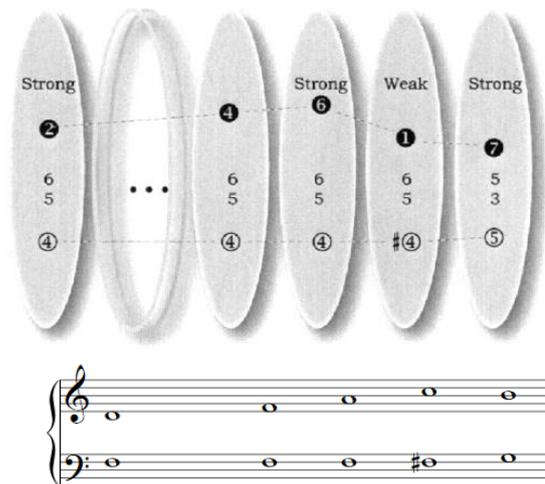
---

second half. For compositions in the major mode, the Indugio allowed, as does the Fonte, the insertion of a brief passage in the minor mode. Often associated with this “darkening” are “storm and stress” syncopations.

<sup>37</sup> Central Features: a) Several events, leading up to a Converging cadence in most instances. The pair of open lozenges in the example, with the three dots of ellipsis, indicates an open-ended repetition of the opening sonority or figuration; b) The bass features iterations of 4 leading to 5, often with an inflection to  $\#4$  just prior to 5.; c) The melody usually emphasizes 2,4, and 6, with frequent approaches to these tones from below by way of chromatic leading tones; d) A prolongation of the  $6/5/3$  sonority above 4 in the bass, ending with a  $5/3$  sonority on 5 that is optionally the dominant of the main key or tonic of the new key.

<sup>38</sup> Variants: a) A more diatonic type without the bass'  $\#4$ ; b) A passing  $6/4$  type with a more active bass that passes stepwise up and down between 4 and 6. When passing through 5, a  $6/4$  sonority helps to maintain iterations on 1, which may act as an internal pedal point.

### Imagem 11



Indugio – protótipo de Gjerdingen (2007:464) e realização musical em Dó Maior.

### II.3.9. *Fauxbourdon – Falso-bordão*

Como uma primeira aproximação da Regra da Oitava, pode-se utilizar a sonoridade 5/3 para os graus estáveis da escala (em outras palavras tocar as tríades simples e no estado fundamental sobre os graus melódicos 1 e 5) e algum outro tipo de sonoridade 6 para os restantes (talvez o 6/3). Essa versão simplificada destaca a grande continuidade na tradição polifônica da música europeia ocidental, assim como associação entre uma sexta “imperfeita” e uma quinta “perfeita”, onde a estabilidade era uma característica central das tradições do Faux-Bourdon improvisado do século XV, tal como era cantado nas catedrais, tradição essa que acredita-se que tenha sobrevivido até o século XVII <sup>39</sup> (GJERDINGEN, 2007: 468).

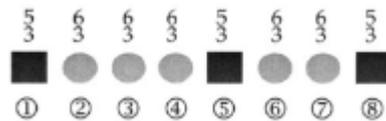
<sup>39</sup> As a first approximation of the Rule of the Octave, we can assign the stable scale degrees 5/3 chords (i.e., play simple triads on 1 and 5) and the unstable degrees some form of a chord with a 6, perhaps 6/3. This simplified version highlights the great continuity in the traditions of Western European polyphonic music, inasmuch as the association of an “imperfect” sixth with instability and a “perfect” fifth with stability was a central feature of the fifteenth-century traditions of improvised fauxbourdon singing in cathedrals, a tradition believed to have survived until at least the seventeenth century.

icm

Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)  
The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy  
La Estética Medieval: Imágen y Filosofía  
A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

### Imagem 12

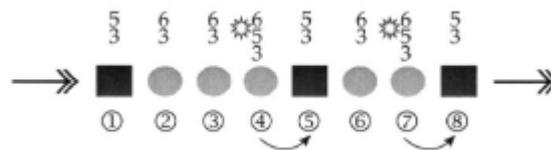


Primeira aproximação à Regra da Oitava (GJERDINGEN, 2007: 468).

De acordo com Hartmann,

Uma aproximação mais aprofundada já se depara com as diferenças na escala ascendente e descendente, em particular nos momentos críticos onde o paralelismo pode ocorrer de forma indesejada. São esses os passos de 4 para 5 e 7 para 1, basicamente, os momentos que envolvem algum acorde estável. Nesses momentos que antecedem os graus estáveis da escala ascendente (sobre o 4 e 7) podem ser empregadas sonoridades de 6/5/3,

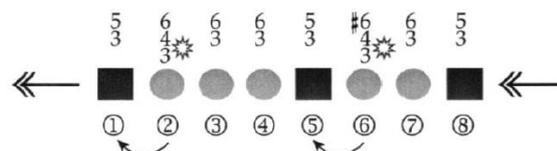
### Imagem 13



Aproximação à Regra da Oitava usando sonoridade 6/5/3 em 4 e 7 na escala ascendente (GJERDINGEN, 2007: 468).

E, na escala descendente,

### Imagem 14



Aproximação à Regra da Oitava usando sonoridade 6/4/3 em 6 e 2 na escala descendente (GJERDINGEN, 2007, p. 468).

Onde a mesma regra de se utilizar o maior gradiente de dissonância no momento exato que antecede a estabilidade é colocada em prática. Desta forma, 6/4/3 alterado ou não antecede o 5 e 1 respectivamente. Evidentemente, há outras possibilidades de harmonização, desde que observados os princípios básicos do jogo estabilidade x instabilidade (HARTMANN, 2019: 17).



Para Gjerdingen, a Regra da Oitava não é “um conjunto fixo de acordes, mas um sumário de tendências centrais nas fluidas e altamente contingentes práticas dos músicos do século XVII<sup>40</sup>” (GJERDINGEN, 2007: 469).

Ainda, para Hartmann,

A relação entre o *Fauxbourdon* e a Regra da Oitava é a que este é a aplicação destes princípios em uma sequência descendente ou ascendente por graus conjuntos, geralmente partindo e chegando a um grau estável da tonalidade. Essa progressão pode se comportar como a Regra da Oitava, ou pode ser simplesmente uma sequência em paralelo da sonoridade 6/3, única possível que evita sequências de quintas ou oitavas seguidas, elementos estranhos ao estilo, justamente porque geram a sonoridade de paralelismo e supressão da independência das vozes, em função de suas propriedades acústicas de consonância perfeita. O *Fauxbourdon*, enquanto *Schema*, é a estratégia que o estilo galante empregou para estabelecer ligações e ou criar sequências harmônico-melódicas que necessitem de paralelismo harmônico e conjunção intervalar/melódica na linha do baixo (HARTMANN, 2019:17).

### II.3.10. *Bergamasca*<sup>41</sup>

A *Bergamasca* é uma sequência que foi amplamente utilizada como base para variações e fantasias polifônicas no final do século XVI e ao longo do século XVII. Era provavelmente uma canção ou dança folclórica, sendo que seu nome sugere uma conexão com o distrito de Bergamo no norte da Itália. O esquema é geralmente associado a progressão harmônica recorrente I-IV-V-I<sup>42</sup> (HUDOSN *et al in* SADIE, 1984).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Quatro estágios, sendo o primeiro e o último em tempo forte;
- b) A progressão do Baixo representando Tônica, Subdominante e Dominante;
- c) Na melodia, frequentemente a sequência ascendente 5, 6, 7, 1.

---

<sup>40</sup> The Rule of the Octave is thus not a fixed set of chords, but rather a summary of central tendencies in the fluid and highly contingent practices of eighteenth-century musicians.

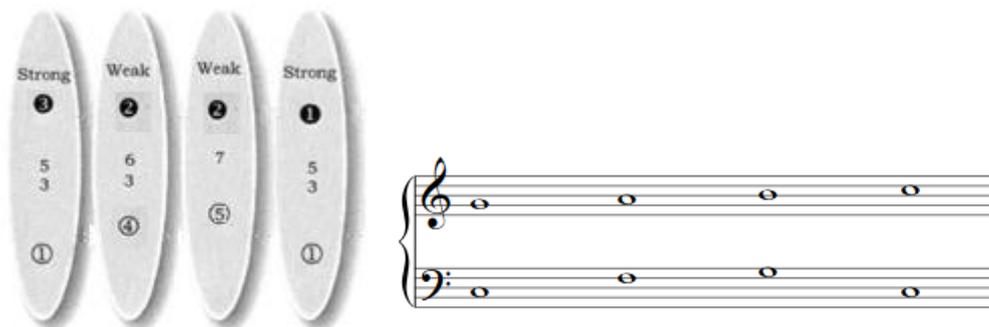
<sup>41</sup> Imagem 15.

<sup>42</sup> A tune widely used for instrumental variations and contrapuntal fantasias in the late 16<sup>th</sup> century and the 17<sup>th</sup>. 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.

Variantes:

- Um tipo com substituição do baixo 1 pelo 3;
- Um tipo com substituição do 1 pelo 6, iniciando em uma sonoridade 5/3;
- Alterações na melodia que podem ser 1-1-7-1 ou 3-2-1/7-1 com uso de sonoridade 6/4,7 sobre a dominante do terceiro estágio.

Imagem 15



BERGAMASCA – protótipo e realização musical em Dó Maior.

### II.3.11. *Clausula (Cadências)*

*Clausula* (ou *Clausulae* no plural; uma conclusão, um fim) foi o termo em Latim escolhido pelos autores medievais para descrever a sensação de finalização e fechamento produzida por certas figuras melódicas. Nessa época, essa sensação foi traduzida em fórmulas que, inicialmente envolviam duas vozes em movimento polifônico e, posteriormente, acordes [sic] com várias vozes. O exemplo abaixo ilustra uma fórmula à quatro vozes que Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista de Weimar, maestro do jovem Príncipe Johann Ernst e amigo de Johann Sebastian Bach descreveu em 1708 como a *clausula formalis perfectissima* – o que é comumente denominado nos dias de hoje como “Cadência perfeita”. *Perfectissima* nos induz a tradução como ‘a mais perfeita’, mas o real significado dessa expressão<sup>43</sup> estava mais próximo de ‘mais completa’, referindo-se ao grau de fechamento por ela atingido. Dessa forma, o título do exemplo a seguir poderia ser traduzido como “um fechamento na forma mais completa<sup>44</sup>” (GJERDINGEN, 2007: 139).

<sup>43</sup> Aqui, há de se considerar as diferenças entre a nomenclatura que se dá em língua inglesa para essa cadência (Authentic) e em português Perfeita (não obstante a sigla (PAC – que, inclusive é empregada ocasionalmente por Gjerdingen para referir-se à Cadência Perfeita) para justificar o significado empregado aqui como “real”).

<sup>44</sup> The Latin term chosen by medieval writers to describe the perceived sense of closure and finality brought about by certain melodic figures was *clausula* (pl. *clausulae*; a close, conclusion, or end). In time, this sense was transferred to formulae involving two contrapuntual voices, and then much later to formulae successions of multivoice chords. The example below shows a four-voice formula that

### Imagem 16

Walther, *Praecepta der musicalischen Composition* (Erfurt, 1708)

#### Clausula formalis perfectissima



Exemplo de *Clausula* completa (Walther, 1708).

As gerações de estudantes dos séculos XIX e XX aprenderam sobre as finalizações fraseológicas musicais através de livros de harmonia. Essa visão vertical da articulação musical foi completamente apropriada para as demandas da educação musical geral do período romântico, mas é muito restrita para a arte esotérica e cortesã da música galante. Colocando de outra forma, ela destaca apenas o que Locatelli tem em comum com Rimsky-Korsakov. Walther, seguindo o exemplo de Andreas Werckmeister (1645-1706), percebeu a *clausula* sob um olhar mais melódico, tal como era a norma de sua época. Para ele, cada uma das quatro vozes executava sua própria *clausula*, participando como parte integral da ‘perfeição’ do todo. A voz do Soprano executava a *clausula* descante [*clausula cantizans*], a voz do Contralto a *clausula* do Alto [*clausula altizans*], a voz do Tenor a *clausula* do Tenor [*clausula tenorizans*] e o Baixo a *clausula* do Baixo [*clausula perfectissima*] [...] assim como em outras *Schemata* galantes, cada tipo de *clausula* pode ser descrita como um *pas de deux* entre baixo e melodia [...] a importância de ser reconhecer os sutis matizes de articulação na música galante não deve ser subestimado<sup>45</sup> (GJERDINGEN, 2007: 140-141).

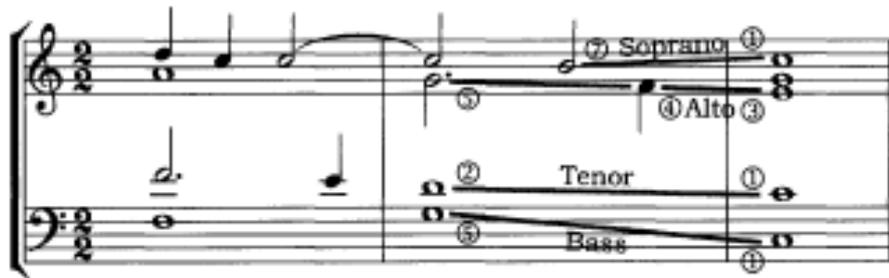
---

Johann Gottfried Walther (1684-1748), organist at Weimar, maestro to the young Prince Johann Ernst, and friend of J. S. Bach, described in 1708 as a *clausula formalis perfectissima* – what is commonly described today as a “perfect authentic cadence.” *Perfectissima* invites translation as “most perfect,” but the intended meaning was nearer to “most complete,” referring to the degree of closure. Hence the title of the example could be rendered as “a close in the most complete form.”

<sup>45</sup> Generations of nineteenth and twentieth-century music students learn about musical phrase endings – cadences – from textbooks on harmony. This chord-centered view of musical articulation was fully appropriate to the aims of general education in the Romantic age, but is too coarse-grained for an esoteric, courtly art like galant music. Or put another way, it highlights only what Locatelli has in common with Rimsky-Korsakov. Walther, following the lead of Andreas Werckmeister (1645-1706), looked at *clausulae* more melodically, as was then the norm. For him, each of the four voices performed its own *clausula*, participating as an integral part in the “perfection” of the whole. The soprano performed the discant *clausula*, the alto performed the alto *clausula*, the tenor performed the tenor *clausula*, and the bass performed the bass *clausula* [...] as with the other galant schemata,

### Imagem 17

A version of Waltham's four melodic clausulae



Exemplo de *Clausula* completa (GJERDINGEN, 2007: 141).

Tem-se do exemplo acima que:

- A progressão do Soprano segue o esquema melódico 7-1;
- A progressão do Contralto segue o esquema 4-3;
- A progressão do Tenor segue o esquema 2-1;
- A progressão do baixo segue o esquema 5-1 (o único por grau disjunto);

Para Hartmann,

Desta taxonomia de quatro vozes (similar aos quatro humores) emergem as situações de fechamento possíveis (repousando na Tônica). Vale observar que dois tipos importantes de cadências não estão contemplados de forma explícita na tabela de *clausulae* fornecida por Gjerdingen. Um deles, tão ou mais frequente que a Cadência Perfeita, é o tipo que se refere à Cadência à Dominante, ou como alguns autores denominam, Meio-Cadência (Semi-Cadência). A outra é a Cadência ao VI ou mesmo <sup>b</sup>VI – *Cadenza Finta*<sup>46</sup> (Interrompida ou Evadida<sup>47</sup>, este último um termo mais genérico para Cadências que não sejam sobre o I ou o V), que ocorre com frequência mesmo na linguagem do estilo galante. Não obstante, é possível adaptar, como, por exemplo, a Cadência Convergente, às situações mais comuns de cadência à Dominante, assim como o *Jomelli*, também se presta a esta situação (HARTMANN, 2019: 21).

Ainda, para o autor, há algumas combinações específicas, por sua reiteração ao longo do estilo Galante merecem destaque e mesmo uma nomenclatura,

---

each type of clausula could be described as a pas de deux of bass and melody [...] the importance of recognizing the many shades of articulation in galant music cannot be overestimated.

<sup>46</sup> GJERDINGEN, 2007: 469.

<sup>47</sup> *Evaded*.

- O *Jomelli*, que, em suma, é uma progressão do Baixo 7-1 (*Cantizans*) simultânea ao Soprano 6-5, forçando uma sonoridade de 7/5/3 (Posteriormente denominada Acorde de Sétima da Sensível) no primeiro estágio e resolvendo no estável 5/3;
- O *Passo Indietro*<sup>48</sup>, ou passo atrás, sendo a progressão do Baixo 4-3 (*Altizans*) e a do Soprano 7-1 (*Cantizans*);
- A *Comma* (ou vírgula), o inverso do *Passo Indietro* (do Baixo 7-1 (*Cantizans*) e a do Soprano 4-3 (*Altizans*) (HARTMANN, 2019:21).

A tabela de *Clausulae* (abaixo), extraída de Gjerdingen (2007), ilustra cada uma dessas possibilidades de fechamento, porém, mantendo a Tônica como Ré Maior em todos os exemplos.

Imagem 18

The image displays nine musical examples of clausulae, arranged in three rows of three. Each example consists of a two-staff system (treble and bass clefs) with notes, rests, and figured bass notation (numbers 1-7) indicating fingerings for the left hand. The examples are labeled as follows:

- Perfecta / MI-RE-DO
- Perfectissima / DO-SI-DO
- Tenorizans / CLAUS. VERA
- Cantizans / JOMELLI
- Altizans / PASSO INDIETRO
- Imperfecta / INCOMPLETE
- Tenorizans / CLAUS. VERA
- Cantizans / COMMA
- Cantizans / JOMELLI

<sup>48</sup> A sucessão *Passo Indietro*, *Comma* ou vice-versa, produz um *Schema* definido por Gjerdingen como o *Fenarolli*, nome dado pelo autor em homenagem ao compositor italiano Fedele Fenarolli.



(Tabela) Clausulae (GJERDINGEN, 2007: 139).

Acrescidas a estas cadências têm-se:

- a) Cadências Simples, Composta e Dupla. Igualmente, as Cadências V-I mesmo que Perfeitas também podem se articular de distintas maneiras:

Imagem 19



Exemplo de Cadência Semplice, Composta e Doppia (GJERDINGEN, 2007: 466).

- a) *Cadenza Semplice* – uma simples *Bergamasca* e a resolução direta de V em I (2-1 ou 7-1 na melodia e 5-1 no baixo)  
 b) *Cadenza Composta* – utilização do 6/4 sobre a Dominante, mesmas condições da *Cadenza Semplice*)  
 c) *Cadenza Doppia* – menos utilizada, duas resoluções de 7 ou 2 em 1, a primeira ainda sobre o pedal de 5, produzindo uma sonoridade 6/4 e a segunda como finalização regular com o baixo progredindo para 1.

### III. Análise da *Sonata para violino e piano em mi menor (K304)* de Mozart III.1. 1ª Movimento

A Imagem 20 (abaixo) ilustra as relações entre forma, tonalidade e *Schemata* no primeiro movimento da *Sonata K304 para Violino e Piano* de Mozart:

icm

Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

ESTRUTURA (FORMA SONATA)	COMPASSO	TONALIDADE	SCHEMATA	
<b>(A) EXPOSIÇÃO (1-84)</b>	<b>TEMA I</b>	1-20	Mi Menor	<i>Triade/Ponte/Bergamasca (Clausula Perfecta)</i>
	<b>TRANSIÇÃO – Afirmativo</b>	21-28	Mi Menor	<i>Quiescenza</i>
	<b>TRANSIÇÃO – Transitivo</b>	29-36	Dó Maior – Sol Maior/Sol Menor	<i>Comma/Composta/Bergamasca</i>
	<b>TRANSIÇÃO – Queda</b>	37-44	Sol Maior	<i>Altizans/Cadência à Dominante (uso da Umbra)</i>
	<b>TEMA II – Exposição</b>	45-59	Sol Maior	<i>Triade/Bergamasca-Indugio/Composta evadida</i>
	<b>TEMA II – Transição</b>	60-73	Sol Maior	<i>Ponte/Bergamasca</i>
	<b>ESTRUTURA CONCLUSIVA – Tema de conclusão</b>	73-77	Sol Maior	<i>Quiescenza (Diatônica)</i>
	<b>ESTRUTURA CONCLUSIVA – Codetta</b>	77-84	Sol Maior – Mi Menor	<i>Triade/Fonte/Cadência Frigia</i>
<b>(B) DESENVOLVIMENTO (85-112)</b>	<b>S1</b>	85-100	Si Menor – Mi Menor – Lá Menor	<i>Triade/Ponte/Cadência Frigia/</i>
	<b>S2</b>	100-104	Lá Menor – Mi Menor	<i>Híbrido de Fonte com quartas ascendentes</i>
	<b>Retransição</b>	104-112	Mi Menor (V)	<i>Ponte</i>
<b>(A') REEXPOSIÇÃO (113-192)</b>	<b>TEMA I</b>	113-120	Mi Menor	<i>Triade/Sexta Aumentada/Ponte/Bergamasca (Clausula Perfecta)</i>
	<b>Transição – Afirmativo</b>	121-128	Mi Menor	<i>Quiescenza</i>
	<b>Transição – Transitivo</b>	128-136	Fá Maior – Dó Maior – Lá Menor – Mi Menor	<i>Comma/Composta/Bergamasca</i>
	<b>Transição – Queda</b>	137-144	Mi Menor	<i>Ponte</i>
	<b>TEMA II – Exposição</b>	145-159	Mi Menor	<i>Triade/Bergamasca-Indugio/Composta evadida</i>
	<b>TEMA II – Transição</b>	159-173	Mi Menor	<i>Ponte/Comma/Evadida/Bergamasca</i>
	<b>ESTRUTURA CONCLUSIVA – Tema de conclusão</b>	173-185	Mi Menor	<i>Quiescenza (Cromática)/Triade</i>
	<b>ESTRUTURA</b>	185-192	Mi Menor	<i>3<sup>as</sup> descendentes</i>



	CONCLUSIVA – Codetta			( <i>Faux Bourdon</i> )/ <i>Cadência à Dominante</i>
CODA (193-209)		193-200	Mi Menor	<i>Triade/Bergamasca</i>
		201-208	Mi Menor	<i>Quiescenza</i>
		209	Mi Menor	<i>Clausula</i>

Estrutura, Tonalidade e *Schemata* no primeiro movimento da *Sonata K304 para Violino e Piano* de Mozart – em Azul: área de estabilidade da Tônica; em Vermelho: área de estabilidade da Dominante; em Verde: área de estabilidade da Subdominante; e em Amarelo: área de instabilidade tonal.

### III.1.1. Discussão

Ao examinar a tabela analítica do primeiro movimento infere-se:

- a) *Ambos os temas têm seus motivos principias construídos sobre o Schema da Tríade, sendo que no TEMA I, amplifica-se suas características disjuntivas (melódicas) e no TEMA II suas características conjuntivas através do uso de passagens.* De fato, pode-se inferir que este movimento, ao menos sob este aspecto, é monotemático, posto que o primeiro tema é essencialmente modelado a partir de um gesto ascendente da tríade de I, imediatamente seguido pelo gesto de perfil antagônico (descendente) de V. Esta estrutura conclui com uma *Bergamasca* conclusiva. O TEMA II, por sua vez, é construído por uma ornamentação (passagens) da Tríade de I (local) e, em sua Frase Consequente conduz a um *Schema Indugio*, este, um prolongamento da Subdominante, mas que, como foi demonstrado, contém a projeção de suas componentes em um perfil ascendente. A escolha deste *Schema* em particular atesta a preocupação do compositor com a coerência motívica neste movimento para além do nível superficial, ou seja, do reconhecimento de padrões rítmicos e tópicos específicos, posicionando-se em um nível muito mais estrutural de busca pela unidade.
- b) *O emprego de repetições de cadências, ora suspensivas, ora conclusivas de modo a articular o diálogo entre ambos os instrumentos que tendem a apresentar os temas cada um por sua vez.* Não obstante esse seja um procedimento frequente em obras de câmara visando articular o diálogo entre os instrumentos, o emprego sistemático de Mozart no primeiro movimento desta obra é notável. Seu manuseio, em particular, da *Comma* e do *Passo Indietro*, assim como das cadências evadidas (*Cadenza Finta*), permitem a reorganização da estrutura transitiva entre os TEMAS I e II na Reexposição (desta vez transitando pelas áreas de subdominante – como frequente na forma sonata). Igualmente, o emprego da *Cadência Frígia* no final da Estrutura Conclusiva da Exposição e no início do Desenvolvimento permitem anteceder esta sonoridade que será explorada no

segundo movimento, promovendo um novo elemento de coerência motívica, tal qual, assim, se comporta a Tríade. A unidade aqui se dá não somente pela textura ou pela reiteração motívica, mas também pela sonoridade do *Schema* empregado.

- c) *Tendência à reharmonização cromática na reexposição dos Tema I, II e Tema de Conclusão.* A primeira apresentação do TEMA I se dá em uníssono e é seguida por uma repetição após uma breve *Ponte* (igualmente em uníssono, com dinâmica contrastante) harmonizada diatonicamente. Na Reexposição, o Piano se responsabiliza por incluir uma harmonia mais cromática que inclui o emprego de acorde de Sexta Aumentada (c.114) e Dominantes Secundárias (V do IV, c.116), sem jamais alterar a melodia principal articulada pelo Violino. Igualmente, o *Indugio* do TEMA II, quando em sua reapresentação na Reexposição (c.147), explora a região Napolitana (<sup>b</sup>II), assim como a *Quiescenza* do Tema de Conclusão (apresentada sem inflexões – diatonicamente – na Exposição), na Reexposição (c.174), inflexiona-se para o IV em seu segundo evento – aproximando-se mais do modelo padrão deste *Schema*. Essas três situações ilustram o processo empregado por Mozart para manter o interesse na Reexposição que se conduz notavelmente análoga à Exposição. Este processo será empregado de forma distinta no segundo movimento que será analisado mais a frente nesta seção.
- d) *Uso de diversas modalidades de Quiescenza com função formal muito clara.* O *Schema Quiescenza* é empregado com frequência neste primeiro movimento, estando completamente ausente no segundo. Ao promover este contraste, Mozart garante a individualidade de ambos os movimentos, sem, contudo, renunciar à unidade entre eles, esta, contemplada pelo compartilhamento de outras *Schemata*. A *Quiescenza* cumpre funções formais diversas neste primeiro movimento, seja afirmando a tonalidade e sendo suporte para o motivo do TEMA I na Transição (com uma singular e expressiva inflexão à região Napolitana (<sup>b</sup>II), articulada exclusivamente no Violino – c.23 e 123), seja sustentando a estrutura harmônico/melódica/métrica do Tema de Conclusão. No segundo caso, como já foi discutido, a versão diatônica é apresentada na Exposição, sustentando o Tema de Conclusão na tonalidade Relativa, e a versão cromática (mais frequente) é apresentada na Reexposição, sutilmente incrementando a tensão, o *pathos* e a expressividade deste Tema, agora na tonalidade de I.
- e) *Emprego sistemático de pontes como ligação entre o próprio primeiro tema na exposição e entre os TEMA II e Estrutura Conclusiva.* Tal qual a *Quiescenza*, a *Ponte* desempenha um papel relevante na estruturação do primeiro movimento. Porém,

diferentemente da *Quiescenza* (inclusive pelo fato de que a *Ponte* é funcionalmente muito mais aplicável do que a *Quiescenza*), ela é empregada também no segundo movimento. Ela aparece pela primeira vez interpolando as duas apresentações do TEMA I. Nesta situação (c.9), ela prolonga a textura uníssona da apresentação do TEMA I, porém fornecendo radical contraste temático, de dinâmica e de articulação (*stacatto*) ao evento precedente. Outros empregos do compositor deste *Schema* no primeiro movimento marcam o fim da transição (que na Exposição ainda conta com uma passagem em *Umbrá*<sup>49</sup>), a transição que une o TEMA II ao Tema de Conclusão e uma passagem no S1 do Desenvolvimento. Nestes três eventos, a presença da célula temática constituída de quatro colcheias se faz presente, assim como um emprego, mesmo que sucinto, da textura em uníssono. A exceção se dá na Retransição entre o Desenvolvimento e a Reexposição, onde essa célula temática não se encontra. Sob este aspecto, é razoável a hipótese de se associar este *Schema* à textura em seu emprego neste movimento, proporcionando uma relação motívica-textural impactante na estruturação da forma.

### III.1.2. Exemplos

Os exemplos a seguir ilustram na partitura algumas das situações discutidas acima: A imagem 21 retrata a estrutura esquemática que sustenta a construção do TEMA I, e a imagem 22 a do TEMA II:

Imagem 21

Tríade Ascendente
Tríade Descendente
Bergamasca  
Cadência Perfeita

Violino.

Pianoforte.

*Schema* Tríade no TEMA I – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, 1º Movimento, c.1-8.

<sup>49</sup> Súbita bemolização dos graus modais, sugerindo um “escurecimento”.

Imagem 22

**Triade Descendente** **Bergamasca**

**Triade Descendente** **Indugio** **Cadenza Composta**

Schema Triade no TEMA II– Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, 1º Movimento, c. 45-59.

A imagem 23 destaca o emprego das duas formas de *Quiescenza* empregadas:

Imagem 23

**Quiescenza diatônica**

**Quiescenza Cromática**

Schema *Quiescenza* no Tema de conclusão (Exposição e Reexposição) – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, 1º Movimento, c.73-77 e 174-177.

O emprego de diferentes tipos de finalizações (*Clausulae*) com a função modulatória na Transição pode ser apreciada na imagem 24:

Imagem 24

Comma Composta Comma Bergamasca

*Clusulae* na Transição (Exposição) – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor* K304, 1º Movimento, c. 28-36.

As diferentes funções formais desempenhadas pela Ponte estão ilustradas nas imagens 25 e 26:

Imagem 25

Ponte no TEMA I

Ponte na Transição

Ponte entre TEMA II e Tema de Conclusão

Ponte no Desenvolvimento

*Ponte* e seus diversos empregos – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor* K304, 1º Movimento, c. 8-11; c. 37-44; 59-65; 103-107.

### Imagem 26



*Ponte* e seu emprego no Desenvolvimento (S1) – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, 1º Movimento, c. 86-91.

A imagem 27 reproduz os compassos iniciais de S2 demonstrando o emprego da *Cadência Frígia* e de uma variante da *Fonte* em três estágios, construída sob uma progressão de fundamentais em quartas ascendentes (ou quintas descendentes):

### Imagem 27



S2 (Desenvolvimento). Em verde: a *Cadência Frígia* (Lá Menor); e em vermelho: a *Fonte* (construída sobre uma harmonia de quartas ascendentes) – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, 1º Movimento, c. 97-102.

## III.2. 2º Movimento (*Tempo di Menuetto*)

A seguinte tabela (imagem 28) ilustra as relações entre forma, tonalidade e *Schemata* no segundo movimento da *Sonata K304 para Violino e Piano* de Mozart:

### Imagem 28

ESTRUTURA (FORMA RONDO)	COMPASSO	TONALIDADE	SCHEMATA
A	1-32	Mi Menor	<i>Triade/Frígia/à Dominante</i>
B	33-68	Sol Maior	<i>Pastorella*/Faux Bourdon/Cadência Composta/Ponte/Monte/Fonte/Bergamasca/Convergente</i>
<i>Cadenza</i>	69	(V) de Mi Menor	<i>Fermata</i>
A'	70-89	Mi Menor	<i>Triade/Frígia/à Dominante/Morte</i>
<i>Ligação</i>	90-93	Mi Menor	<i>Clausulae</i>
C	(a) 94-110	Mi Maior	<i>Mi-Re-Do (invertido)/Cadenza Doppia/Cadência Convergente/</i>
	(b) 111-119	Fá# Menor/Mi Maior	<i>Fonte/Convergente</i>
	(a') 120-128	Mi Maior	<i>Mi-Re-Do (invertida)/Bergamasca</i>
A''	129-148	Mi Menor	<i>Triade/Frígia/à Dominante</i>
CODA	149-164	Mi Menor	<i>Bergamasca/Enadida – Bergamasca</i>
	164-168	Mi Menor	<i>Bergamasca/Passo Indietro – Clausula Perfeita</i>
	168-171	Mi Menor	<i>Triade (ascendente x descendente)</i>

Estrutura, Tonalidade e *Schemata* no segundo movimento da *Sonata K304 para Violino e Piano* de Mozart – em Azul escuro: área de estabilidade da Tônica Menor; em Azul claro: área de estabilidade da Tônica (Homônimo); em Laranja: área de estabilidade do tom Relativo; e em Amarelo: área de instabilidade tonal.

### III.2.1. Discussão

Ao examinar a tabela analítica do segundo movimento infere-se:

- a) *A construção dos elementos temáticos remonta às Schemata empregadas no primeiro movimento. O TEMA, uma singela melodia apresentada em forma de Período Binário quadrado (8+8 compassos) com a frase conseqüente concluindo com uma Bergamasca e Cadência Perfeita em I (c.15-16) sustenta-se em duas Schemata: Um baixo que progride como uma Cadência Frígia e a melodia que se estrutura pela ornamentação da Tríade, esta, Schema temático do primeiro movimento. A construção sobre a tríade é demasiadamente frequente no estilo Galante, porém, a ênfase em sua reiteração na construção de temas nos dois movimentos desta Sonata denota uma preocupação temática manifesta por parte do compositor no intuito de promover a unidade da obra.*
- b) *Igualmente ao primeiro movimento, a repetição do Schema fundante do TEMA (no caso, a Progressão Frígia – c.1-8), quando repetida é cromatizada (c.9-16). Analogamente ao primeiro movimento, porém, respeitando a sequência temporal reduzida, o baixo que sustenta o TEMA I, quando repetido é cromatizado, incrementando a tensão, o pathos e a expressividade, sem alteração da linha melódica. De fato, o TEMA do Rondó, uma melodia ao estilo francamente francês é apresentada*



em cada retorno de A variada e com diferentes figurações de acompanhamento realizados pelo Piano.

- c) *A Parte C do Rondó é uma pequena forma ternária incipiente.* Um interessante emprego da retrogradação do *Schema Do-Re-Mi* fundamenta a construção do período a da Seção C do Rondó. Mozart constrói a melodia a partir da sequência *Mi-Re-Do* (evidentemente transposta à tonalidade de Mi Maior), emprega uma *Fonte* na subseção contrastante e reprisa somente a frase consequente (greando uma forma ternária incipiente), agora orientada para uma Cadência Perfeita (*Bergamasca*). A textura é essencialmente coral, resultando em um contraste com a melodia acompanhada, textura majoritariamente empregada nas outras Seções deste movimento.
- d) *O emprego sistemático do Schema Bergamasca na construção da CODA do movimento.* A CODA (c.149-171), essencialmente, resume-se a uma sucessão de *Bergamascas* que tem suas cadências evadidas seja melódico/harmonicamente (*Passo Indietro, Cadenza Finta*), seja ritmicamente (com o emprego de apojeturas da resolução melódica perfeita (c.156). após essa sucessão, a tríade fundante da obra apresenta-se em movimento contrário (descendente no Piano e ascendente no Violino, c.168-171) onde o Piano reforça a textura em uníssono com dobramento em oitava nos c. 169-171), finalizando a obra com a mesma textura de que se iniciou o primeiro movimento – unidade de sonoridade promovida pelo emprego do mesmo *Schema*/textura.

### III.2.2. Exemplos

A imagem 29 destaca a apresentação do TEMA do Rondó e suas duas harmonizações, a primeira diatônica do Baixo Frígio e a segunda cromática. Ambas terminam com uma *Bergamasca* que, na frase consequente conclui com Cadência Perfeita finalizando a estrutura. A mesma será repetida imediatamente (sem a interpolação que foi característica no primeiro movimento) pelo Violino (sem alteração na melodia) com um acompanhamento mais elaborado do Piano.

Imagem 29

Tempo di Menuetto. Triade

sotto voce

Bergamasca Cad. Perfeita

Baixo Cadência Frígia Diatônica

Baixo Cadência Frígia Cromática

*Harmonizações do baixo Frígio no TEMA do Rondó* – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304, 2º Movimento*, c. 1-16.

A imagem 30 ilustra as quatro distintas formas de motivo do acompanhamento empregadas por Mozart nas apresentações do TEMA do Rondó:

Imagem 30

Tempo di Menuetto.

sotto voce

f

f

f

legato

*Distintas figurações da textura de Melodia/Acompanhamento nas reprises do TEMA do Rondó* – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304, 2º Movimento*, c.1-4; 17-20; 87-90; 141-144.

A imagem 31 examina a elaborada utilização de *Schemata* sobrepostas. Uma *Ponte* sustenta uma progressão descendente realizada pelo Violino (*Fonte 1*), que se segue

imediatamente por um *Monte* (com harmonização distinta do padrão) que, por sua vez, se elide com uma segunda *Fonte* (*Fonte 2*), essa, harmonizada como V do II – II /V do I – I (como o padrão). Essa estrutura é orientada para uma *Cadência Perfeita* (*Bergamasca*) no I local (Tonalidade relativa da principal – Sol Maior):

Imagem 31

*Sobreposição de Schemata em B – Mozart, Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304, 2º Movimento, c. 40-52.*

Uma outra utilização do *Schema Monte* de 3 estágios pode ser vista na imagem 32, ocorrência esta, ainda na Seção B:

Imagem 32

Monte (3 estágios)

*Monte de 3 estágios em B – Mozart, Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304, 2º Movimento, c. 62-64.*

O *Schema Do-Re-Mi* invertido que fundamenta a construção da melodia tema de C está em destaque na imagem 33. Ele é seguido de uma *Cadenza Doppia*, porém orientada à V:

**Imagem 33**

**Do-Re-Mi (invertido)**
**Cadenza Doppia**

*Do-Re-Mi Invertido* – Mozart, *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, 2º Movimento, c. 95-103.

### III.3. Concernente aos dois movimentos

Por fim, ao relacionar as conclusões acerca de ambos os movimentos pode-se afirmar que:

- a) A *Schemata* Tríade forma a maioria dos temas da obra, entretanto, no primeiro movimento explora-se a disjunção e a conjunção além do perfil (ascendente x descendente) na construção de TEMA I, TEMA II e Tema de Conclusão. Já no segundo movimento, a Tríade contrapõe-se à Estrutura da Cadência Frígia (Baixo). A construção da ideia Central de B e C estrutura-se em *Schemata* primordialmente conjuntas, seja a *Pastorella* (em B) e o *Mi-Re-Do* (mesmo que invertido). A Tríade anuncia-se, então, o principal motivo da obra em dois movimentos, inclusive associada a textura uníssono que abre o primeiro movimento e fecha o segundo.
- b) De um modo geral, as repetições das ideias em Mi Menor nesta obra são apresentadas com harmonizações mais cromáticas. A imagem 34 extrai do primeiro movimento os compassos que abrem a Reexposição como comparação ante os compassos iniciais do movimento harmonizados diatonicamente ou mesmo em simples uníssono:

### Imagem 34



TEMA I inalterado em sua linha melódica e reharmonizado cromaticamente na Reexposição – Mozart, Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304, 1º Movimento, c.113-119.

### Conclusão

Após as análises concluiu-se que as *Schemata Quiescenza*, *Ponte*, *Cadência Frígia* e, sobretudo, a *Triáde* desempenham um papel primordial na garantia da unidade temática, textural e sonora da obra. Esta clara articulação das *Schemata* pelo compositor opera em um nível estrural traçando uma linha de coerencia entre os dois movimentos distintos e posicionando a *Sonata para Violino e Piano em Mi Menor K304*, indubitavelmente, no estilo Galante.

\*\*\*

### Referências

- FERREIRA, Silvestre Pinheiro. Aristóteles. *Categorias*. Tradução e notas por Silvestre Pinheiro Ferreira. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1814.
- GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.
- HARTMANN, Ernesto. O uso da *Schemata* na construção da Abertura Zemira (1803) do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.1, 2019, p.1-36.
- HUDSON, Richard; GERBINO, Giuseppe; SILBIGER, Alexander. Verbete Bergamasque. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p.3230.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura- Os pensadores - Vol I*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. [Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XVIII: Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine, Bd.2, No.28](#), pp. 2-11 (54-63). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879. Plate W.A.M. 304
- REITENGA, Briana. *A comparative analysis of the role of the violin in the sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart, with special attention to the early sonata k. 304 and the late sonata k. 526*. Dissertação de Mestrado, Ball State University, Indiana, 2011.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*  
The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy  
La Estética Medieval: Imágen y Filosofía  
A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

- RICE, John. The Morte: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block. *Eighteenth Century Music*. Cambridge, v. 12, n. 2, p. 157-181, Sept. 2015.
- ULKRICH, Homer. *Chamber Music*. New York: Columbia University Press, 1966.
- WALTHER, Johann Gottfried. *Praecepta der musicalischen Composition*, MS, 1708, ed. P. Benary (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1955).