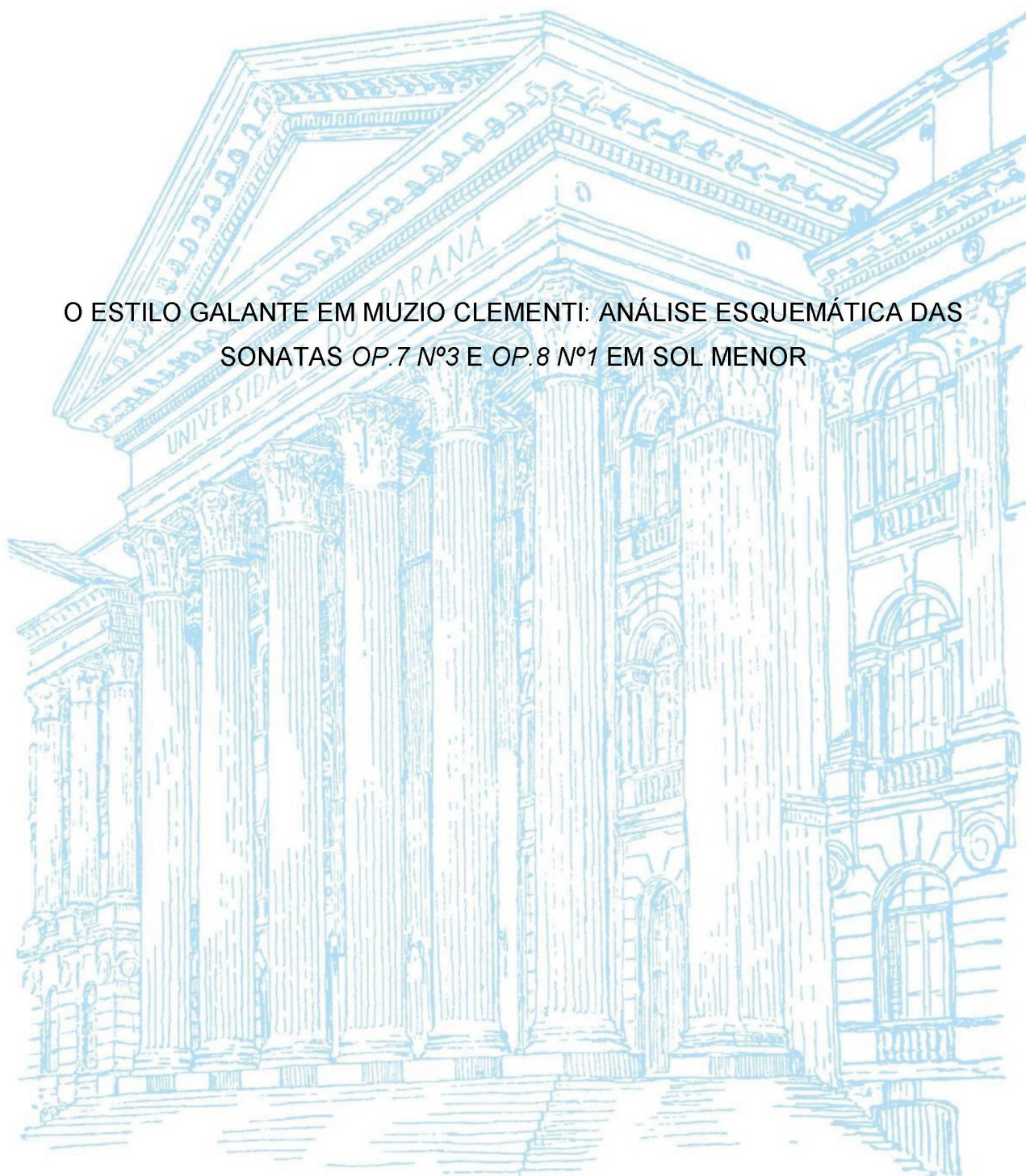


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIANO DE MAGALHÃES CAVALCANTI DINELLI LOPES

O ESTILO GALANTE EM MUZIO CLEMENTI: ANÁLISE ESQUEMÁTICA DAS
SONATAS *OP.7 N°3* E *OP.8 N°1* EM SOL MENOR



CURITIBA

2021

JULIANO DE MAGALHÃES CAVALCANTI DINELLI LOPES

O ESTILO GALANTE EM MUZIO CLEMENTI: ANÁLISE ESQUEMÁTICA DAS
SONATAS *OP.7 N°3* E *OP.8 N°1* EM SOL MENOR

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Hartmann
Sobrinho

CURITIBA
2021

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Lopes, Juliano de Magalhães Cavalcanti Dinelli
O estilo galante em Muzio Clementi: análise esquemática das sonatas
Op.7 nº 3 e Op.8 nº 1 em sol menor / Juliano de Magalhães Cavalcanti
Dinelli. – Curitiba, 2021.
135 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Hartmann Sobrinho.
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Schemata (Música). 2. Estilo galante (Música). 3. Sonata para piano. 4.
Clementi, Muzio (1752-1832). I. Título.

CDD 786.2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **JULIANO DE MAGALHÃES CAVALCANTI DINELLI LOPES** intitulada: **O ESTILO GALANTE EM MUZIO CLEMENTI: ANÁLISE ESQUEMÁTICA DAS SONATAS OP.7 Nº3 E OP.8 Nº1 EM SOL MENOR**, sob orientação do Prof. Dr. ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Novembro de 2021.

Assinatura Eletrônica

01/12/2021 00:02:24.0

ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/11/2021 16:23:51.0

NORTON ELOY DUDEQUE

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/11/2021 17:21:19.0

SILVANA RUFFIER SCARINCI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/12/2021 10:20:09.0

MAURÍCIO VELOSO QUEIROZ PINTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof.Dr.Ernesto Hartmann;

À minha família: minha mãe Maria das Graças, meu pai Sebastião (*im memoriam*), meu irmão Sanzio, minha tia Anna Maria;

À minha noiva Isa Klein;

À Prof^a. Dr^a.Silvana Ruffier Scarinci e ao LAMUSA;

Aos professores membros da banca examinadora: Prof.Dr.Norton Dudeque e Prof.Dr.Maurício Veloso;

Aos professores do programa de pós-graduação em Música da UFPR, em especial à Prof^a.Dr^a.Rosane Cardoso de Araújo;

Aos amigos de Curitiba e Belo Horizonte;

Ao programa de pós-graduação em Música da UFPR e a toda a sua coordenação;

À Capes;

À Universidade pública brasileira.

Epígrafe:

“Do ramalhete de flores que ajuntei, nada além do laço que as une é meu.”

Montaigne.

RESUMO

No presente trabalho investigo a literatura sobre o conceito de *schema* e sua aplicação, em forma de análise, nas sonatas em Sol menor *Opp.7 n°3* e *8 n°1* de Muzio Clementi. Para tanto, é utilizado como referencial teórico, principalmente, a obra do musicólogo Robert Gjerdingen. O conceito de *schema* vem sendo discutido nos campos da cognição e linguística desde a década de 1970, porém, sua aplicação na música é bem mais recente, tendo em Leonard Meyer seu marco inicial e em Gjerdingen a sua apoteose. A investigação da prática do *partimento* – cujo material relacionava-se diretamente ao *schema* – mostrou-se relevante para a compreensão mais geral do fenômeno, bem como outras considerações de cunho histórico, estilístico e musicológico. As considerações finais apontam para o emprego sistemático das *schemata* na obra de Clementi, bem como sua inventividade ao abordá-las, atrelando os procedimentos utilizados pelo compositor àqueles usados pela geração de compositores da era galante. Esta nova e criativa maneira de manipular os esquemas galantes tornar-se-ia referência para as gerações futuras de compositores.

Palavras-chave: Muzio Clementi. *Schemata*. Estilo galante. *Sonata para piano em Sol menor Op.7 n°3* de Muzio Clementi. *Sonata para piano em Sol menor Op.8 n°1* de Muzio Clementi.

ABSTRACT

This work investigates the literature about the schema concept and its applications on Muzio Clementi's G minor sonatas Opp.7 n.3 and 8 n.1 through an analytical outlook, having Robert Gjerdingen's researches as the primary theoretical framework. The schema concept has been discussed across cognition and linguistic fields since the 1970s, however, its application in music is far more recent, starting with Leonard Meyer and hitting its apotheosis with Gjerdingen. The investigation about Partimento practice - whose material is directly related to schema - has proven to be relevant for a broader understanding of the phenomena as well as other considerations from a historical, stylistic and musicological perspective. The final considerations points to a systematic use of schemata in Clementi's work, as well as his inventiveness in approaching them, linking his compositional procedures to those used by composers of the former generation of the galant era. This new and creative way of manipulating galant schemata became a reference for the composers of the younger generation.

Keywords: Muzio Clementi. Schemata. Galant style. Clementi's piano sonata Op.7 n.3. Clementi's piano sonata Op.8 n.1.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - <i>PARTIMENTO</i> EM RÉ MENOR DE FRANCESCO DURANTE....	27
FIGURA 2 - ÁRVORE GENEALÓGICA TRAÇANDO A LINHAGEM RESPONSÁVEL PELA INSTRUÇÃO MUSICAL DE CLEMENTI.....	29
FIGURA 3 - SONATA OP.1 Nº1 DE CLEMENTI, 1º MOVIMENTO.....	32
FIGURA 4 - SONATA OP.2 Nº2 DE CLEMENTI, 1º MOVIMENTO.....	34
FIGURA 5 - SONATA OP.13 Nº6 DE CLEMENTI, 3º MOVIMENTO.....	35
FIGURA 6 - SONATA OP.2 Nº1 DE BEETHOVEN, 4º MOVIMENTO. COMPASSOS 15-25	36
FIGURA 7 - CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DAS SONATAS OP.7 DE CLEMENTI.....	38
FIGURA 8 - PÁGINA INICIAL DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA SONATA OP.8 Nº1 DE CLEMENTI.....	39
FIGURA 9 - CATEGORIAS RELACIONADAS À IDÉIA DE UM CACHORRO.	41
FIGURA 10 - <i>SCHEMA</i> DE UM CORPO FEMININO EM VISTA LATERAL COM SUA REALIZAÇÃO.	42
FIGURA 11 - RICERCADA PRIMERA DE DIEGO ORTIZ.....	48
FIGURA 12 - BAIXO DA ROMANESCA.....	49
FIGURA 13 - BAIXO DO PASSAMEZZO	49
FIGURA 14 - ARIA DI PASSACAGLIA: COSI MI DISPREZZATE	50
FIGURA 15 - LAMENTO DELLA NINFA DE CLAUDIO MONTEVERDI.....	51
FIGURA 16 - MODELO DE CLAUSULAE ESTABELECIDO POR WALTHER.	53
FIGURA 17 - MODELO DE CLAUSULAE ESTABELECIDO POR WALTHER.	53
FIGURA 18 - CADÊNCIA SIMPLES.....	55
FIGURA 19 - CADÊNCIA COMPOSTA.....	55
FIGURA 20 - CADÊNCIA DUPLA	55
FIGURA 21 - CADÊNCIA LONGA.....	56
FIGURA 22 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 47-50	56
FIGURA 23 - SONATA OP.8 Nº1, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 77-82	57
FIGURA 24 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 69-74	57
FIGURA 25 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 13-16	59

FIGURA 26 - SONATA K.135 DE DOMENICO SCARLATTI. COMPASSOS 15-18	59
FIGURA 27 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 1-12	60
FIGURA 28 - SONATA OP.7 Nº3, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 80-82	61
FIGURA 29 - SONATA OP.7 Nº3, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 83-86	61
FIGURA 30 - BALDASSARE GALLUPI, CONCERTO A QUATTRO EM SI BEMOL MAIOR. 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 24-25.....	62
FIGURA 31 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 16-22	63
FIGURA 32 - ANTONIO SALIERI, LA FIERA DI VENEZIA. “MIO CARO ADONE”. COMPASSOS 13-16	64
FIGURA 33 - SONATA OP.8 Nº1, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 76-82	64
FIGURA 34 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 71-80	65
FIGURA 35 - REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA DO MEYER.....	66
FIGURA 36 - FIGURA SEMELHANTE A UM TRIÂNGULO	67
FIGURA 37 - O <i>SCHEMA MEYER</i> ATRAVÉS DO TEMPO	69
FIGURA 38 - COMPASSOS DO SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA OP.8 Nº1	69
FIGURA 39 - COMPASSOS INICIAIS DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA OP.7 Nº 3.....	70
FIGURA 40 - ÓPERA ERNELINDA DE LEONARDO VINCI, 1º ATO. “SENTO CHE DICE AL CORE” COMPASSOS 14-16	71
FIGURA 41 - COMPASSOS INICIAIS DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA OP.8 Nº1.....	72
FIGURA 42 - COMPASSOS INICIAIS DO TERCEIRO MOVIMENTO DA SONATA OP.7 Nº3.....	73
FIGURA 43 - COMPASSOS INICIAIS DO SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA OP.7 Nº3.....	74
FIGURA 44 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 56-74	76
FIGURA 45 - SONATA OP.8 Nº1, 2º MOVIMENTO. COMPASSOS 13-18	76
FIGURA 46 - SONATA OP.8 Nº1, 2º MOVIMENTO. COMPASSOS 9-12	77
FIGURA 47 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 75-96	78
FIGURA 48 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 76-100 ...	79
FIGURA 49 - SONATA OP.7 Nº 3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 31-37	80
FIGURA 50 - PARTITE SOPRA PASSACAGLI	81

FIGURA 51 - SONATA OP.8 Nº1, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 72-77	81
FIGURA 52 - COMPARAÇÃO MOZART X CLEMENTI	84
FIGURA 53 - SONATA OP.8 Nº1 DE CLEMENTI. 1º MOVIMENTO.....	85
FIGURA 54 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 75-96	86
FIGURA 55 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO.....	87
FIGURA 56 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 11 – 30...	88
FIGURA 57 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 177–180.	89
FIGURA 58 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (1)	113
FIGURA 59 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (2)	113
FIGURA 60 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (3)	114
FIGURA 61 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (4)	114
FIGURA 62 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (5)	115
FIGURA 63 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (6)	115
FIGURA 64 - ESTUDOS CRAMER X CLEMENTI	116
FIGURA 65 - SEQUÊNCIA HARMÔNICA UTILIZADA EM AMBAS AS PEÇAS SUPRACITADAS	117
FIGURA 66 - ESTUDOS CZERNY X CLEMENTI (1).....	117
FIGURA 67 - ESTUDOS CZERNY X CLEMENTI (2).....	118
FIGURA 68 - ESTUDOS CZERNY X CLEMENTI (3).....	118
FIGURA 69 - CZERNY, ESTUDO OP.740 Nº14 (1).....	119
FIGURA 70 - CLEMENTI, SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO.....	120
FIGURA 71 - CZERNY, ESTUDO OP.740 Nº14, COMPASSOS 16-24.....	121
FIGURA 72 - CZERNY, ESTUDO OP.740 Nº14, COMPASSOS 28-33.....	122
FIGURA 73 - CLEMENTI, SONATA OP.7 Nº3. 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 93-112	123
FIGURA 74 - BRAHMS, ABERTURA TRÁGICA OP.81 (REDUÇÃO PARA PIANO).....	123
FIGURA 75 - SONATA CLEMENTI X BEETHOVEN	124

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CONTEXTUALIZAÇÃO.....	13
2.1	A SOCIEDADE DE CORTE E SUA MÚSICA	13
2.2	CLASSICISMO E O ESTILO GALANTE	16
2.3	A SONATA CLÁSSICA	21
2.4	NÁPOLES E A TRADIÇÃO DO PARTIMENTO.....	23
2.4.1	<i>A Educação napolitana em Muzio Clementi</i>	<i>26</i>
2.5	AS SONATAS PARA PIANO DE MUZIO CLEMENTI.....	28
3	REVISÃO DA LITERATURA.....	38
3.1	SCHEMATA.....	38
3.2	HISTÓRICO DE PESQUISAS SOBRE SCHEMATA EM MÚSICA.....	41
3.3	SCHEMATA ANTERIORES À ERA GALANTE	44
3.4	SCHEMATA NAS SONATAS EM SOL MENOR OPP.7 N°3 E 8 N°1 DE CLEMENTI.....	49
3.4.1	<i>Gestos de fechamento</i>	<i>50</i>
3.4.1.1	<i>Bassizans</i>	<i>52</i>
3.4.1.2	<i>Cantizans</i>	<i>58</i>
3.4.1.3	<i>Tenorizans.....</i>	<i>60</i>
3.4.1.4	<i>Altizans.....</i>	<i>62</i>
3.4.1.5	<i>Considerações sobre a Cadência Plagal</i>	<i>63</i>
3.4.2	<i>Gestos de abertura.....</i>	<i>64</i>
3.4.2.1	<i>Meyer</i>	<i>64</i>
3.4.2.2	<i>Heartz.....</i>	<i>69</i>
3.4.2.3	<i>Do-Re-Mi</i>	<i>71</i>
3.4.3	<i>Gestos Transitivos.....</i>	<i>72</i>
3.4.3.1	<i>Quiescenza</i>	<i>72</i>
3.4.3.2	<i>Ponte.....</i>	<i>74</i>
3.4.3.3	<i>Fonte</i>	<i>76</i>
3.4.3.4	<i>Monte</i>	<i>77</i>
3.4.3.5	<i>Indugio</i>	<i>78</i>

3.4.3.6	<i>Prinner</i>	79
4	DISCUSSÃO	81
4.1	ANÁLISES	89
4.2	LEGADO E INFLUÊNCIA	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

É inequívoco que grande parte da musicologia vigente bem como os estudos atuais da harmonia, da composição e da teoria musical devem muito a uma ótica acadêmica originada em meados do século XIX após o advento dos conservatórios de música (HARNONCOURT, 1998, p.30), tal fato não se presta a qualquer julgamento, porém, nota-se que práticas oriundas desta escolástica não necessariamente representam de maneira fidedigna o pensamento musical de compositores anteriores a esta era, muitas vezes deturpando e/ou omitindo conceitos vigentes na música do século XVIII. Não obstante, diversos musicólogos atuais dedicam suas pesquisas à redescoberta dos maneirismos musicais e dos processos criativos de compositores setecentistas a partir de uma nova leitura dos tratados da época, buscando aplicar os conceitos neles presentes.

Com o objetivo de resgatar alguns dos pensamentos musicais da era galante, o presente trabalho investiga os procedimentos composicionais adotados pelo compositor Muzio Clementi em duas de suas obras, as sonatas para piano *Op.7 nº3* e *Op.8 nº1*, ambas em Sol menor, tendo por base metodológica o conceito de *schema* musical do musicólogo americano Robert Gjerdingen, cuja temática mostra-se bastante atual dentro da musicologia moderna, abarcando as formas de criação, prática e pedagogia musical na era galante. O conceito de *schema musical*, segundo Gjerdingen, se refere a protótipos musicais pré-estabelecidos que compunham um léxico de idéias composicionais adotadas pelos compositores do século XVIII para um discurso musical efetivo, tendo em vista que estes modelos se mostravam familiares aos ouvintes da época.

Gjerdingen estabelece em sua principal obra sobre *schema* musical – *Music in the Galant Style* – uma série de protótipos que eram amplamente utilizados pelos compositores da era galante. O autor atribui a origem deste conceito ao compositor alemão Johann David Heinichen (1683 – 1729), cujo tratado discutia a forma de harmonizar pares de notas, ou seja, linhas melódicas e seus respectivos baixos. Ao demonstrar que diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores, estes foram denominados por

Heinichen como *schemata*¹. Algumas das *schemata* estabelecidas por Gjerdingen já haviam sido nomeadas desde a era galante, outras, entretanto, receberam suas nomações através do próprio autor.

Servindo de base para a aplicação dos conteúdos apresentados nesta pesquisa, foi selecionado um compositor pertencente à última fase daquela geração de compositores galantes, uma figura que, devido a sua longevidade, atravessa gerações: o compositor italiano naturalizado inglês Muzio Clementi, cujas obras mais amplamente conhecidas pelos estudantes de música se resumem a poucas peças didáticas e sonatinas – repertório louvável, porém, pouco representativo ante a magnitude do *corpus* de obras deste autor. Sendo Clementi conhecido como um dos primeiros compositores da moderna escola de piano, sua relação com os procedimentos composicionais da era galante é pouco considerada, situação semelhante à de alguns de seus contemporâneos.

Necessário se faz à pesquisa e à divulgação desta matéria, a qual se mostra importante tanto para a musicologia em si quanto para o ensino apropriado da história e da composição musical. Elucidar as maneiras e processos composicionais da era galante implica em divulgar as práticas de um repertório pouco explorado de uma era cuja manifestação ocorre atualmente restrita às obras daqueles compositores pertencentes à chamada “primeira escola de Viena” em detrimento de seus contemporâneos igualmente relevantes.

A primeira parte do presente trabalho apresenta o conteúdo necessário para uma contextualização histórica, estilística e musicológica; proêmio indispensável para a compreensão do argumento desta dissertação. Em seguida, é demonstrado como os modelos de *schemata* preconizados por Gjerdingen se manifestam em duas das sonatas de Clementi, *Op.7 n°3* e *Op.8 n°1*, ambas escritas na tonalidade de Sol menor. Estas sonatas são tidas como uma das primeiras manifestações de uma evolução na escrita musical de Clementi, um “segundo estilo”, onde as referências da tradição galante se mostrariam menos óbvias. Estas sonatas estão contidas em um grupo de obras denominadas “Sonatas vienenses”, onde Clementi supostamente deixar-se-ia

¹ Plural de *schema*

influenciar por compositores como Haydn e Mozart, dando primazia às maneiras austríacas de se compor sonatas para piano.

É importante salientar que após a publicação de *Music in the Galant Style*, outros autores surgem apresentando novas contribuições ao vocabulário de *schemata* estabelecido por Gjerdingen, incrementando-o (a saber: Vasili Byros, John Rice, et al). Desta forma, o referencial teórico do presente trabalho não estará exclusivamente vinculado às premissas de Gjerdingen, apesar de ter neste autor o “núcleo duro” dos conceitos utilizados. Outrossim, pesquisas anteriores ao trabalho de Gjerdingen revelam como outros autores já ponderavam, de forma seminal, sobre o conceito de *schemata*, sem, no entanto, desenvolvê-lo em sua totalidade, mostrando-se provedores diretos do material que seria desenvolvido por Gjerdingen, como é o caso do musicólogo Leonard Meyer.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 A SOCIEDADE DE CORTE E SUA MÚSICA

Em 1528, o diplomata italiano Baldassare Castiglione (1478-1529) publica um dos livros mais conhecidos e mais característicos do Renascimento italiano intitulado *Il Cortegiano* (O Cortesão). A obra é ao mesmo tempo um manual de boas maneiras e um código: o código da elegância do pensamento e do gosto que leva ao refinamento dos costumes, relatando diálogos que o autor manteve na corte de Urbino, sobretudo aquilo que convém à formação do perfeito cortesão. Sua filosofia foi inspirada principalmente no humanismo renascentista e na obra de Platão e Cícero. Tem um fundo retórico e idealista, defendendo um modelo de vida calcado na moderação, no decoro, na simplicidade, na modéstia, nas boas maneiras, no conhecimento dos próprios limites, do lugar de cada um na hierarquia estabelecida e do comportamento adequado a cada situação, buscando a harmonia social, sem se abster de um posicionamento contra as posturas excessivamente afetadas.

A recepção da obra foi extremamente favorável, tendo somente no século XVI traduções para cinco outras línguas e ampla circulação. É ainda hoje um dos textos renascentistas mais conhecidos, tendo gerado considerável

bibliografia crítica (BURKE, 1996). Diante de tamanha notoriedade, não é de se espantar que a obra possa ter servido de guia de etiqueta e boa educação por toda a Europa, tornando-se referência clássica para toda a sociedade cortesã porvindoura. Portanto, é razoável inferir que este manual didático de etiqueta e ética cortesã se firma como uma das principais fontes de referência para se compreender este nicho como um todo. O sociólogo Norbert Elias observa que a etiqueta da corte que, pelos valores da sociedade industrial-burguesa, pode parecer algo pouco importante, algo meramente “externo” e talvez até ridículo, prova se o indivíduo respeita a autonomia da estrutura da sociedade de corte, sendo esta um instrumento extremamente sensível e confiável para medir o valor de prestígio de um indivíduo dentro da sociedade (ELIAS, 1983, p.8).

Ao descrever o cortesão ideal, Castiglione cunha o termo *sprezzatura*, cujo significado remete a um modo de agir de forma hábil e despreocupada, “uma graça natural que esconderia sua arte, demonstrado que tudo o que faz e diz é feito sem esforço e, por assim dizer, sem preocupações” (tradução nossa)². O significado deste termo resume o que podemos esperar da estética e do comportamento almejado na corte: graça, perícia e sofisticação.

Neste contexto, a música assumia, por vezes, a função de signo ou de símbolo de um estatuto social. No reinado de Luis XIV, os *divertissements*, por exemplo, tinham a função de comemorar algum evento importante e podiam ser oferecidos pelo rei em homenagem a uma personalidade, ou em recompensa por seus méritos. O fato de serem criadas pelos mais destacados compositores, como Philidor e Delalande (e, no século XVII por Lully e Boesset), assegurava o prestígio dessas peças. Composições feitas para um sarau noturno, por exemplo, não estavam destinadas a sobreviver àqueles a quem adulavam, entretanto, cumpriam muito bem sua função social no momento. Sobre isto, o musicólogo Leonard Ratner ressalta que:

Tendo em vista que grande parte desta música deveria ser composta rapidamente, para uso imediato, os compositores contavam com fórmulas familiares e universalmente aceitas quanto à sua organização e manipulação dos detalhes. Onde quer que escutemos

² No original: *Usar in ogni cosa una certa sprezzatura, chenasconda l'arte e dimostri cio che si fa e dice venir fatto senza fatica e quase senza pensarvi.*

esta música, saberemos que ela funciona bem. (RATNER, 1980, p.xiv, tradução nossa).³

De acordo com o musicólogo Robert Gjerdingen, a visão popular do compositor - uma visão romântica herdada do século XIX - não se encaixa na realidade do século XVIII. O compositor desta era, ao invés de ser um artista lutando sozinho contra o mundo, era mais como um próspero servo civil; possuía o título de Mestre de Capela e administrava os empreendimentos musicais religiosos e seculares da aristocracia. Gjerdingen ainda faz uma anedota sobre este típico compositor do século XVIII, dizendo que “ele se preocupava menos sobre o significado de sua arte e mais sobre a possibilidade do seu segundo violinista estar suficientemente sóbrio para tocar na missa de domingo” (GJERDINGEN, 2007, p.6).

Ainda segundo Gjerdingen, o compositor do século XVIII necessariamente trabalhava no aqui e agora. Sua tarefa era escrever algo para uma cerimônia que aconteceria em poucas semanas, não angustiadas obras-primas destinadas à posteridade. O autor ressalta que até um músico conservador como Johann Joseph Fux (1660-1741), mestre da capela da corte imperial em Viena, teve que admitir que a ânsia da corte por novidades resultava na mudança constante da música a cada cinco anos ou menos. “Comparando música com roupas” - Fux explicou – “se um homem de meia idade aparecesse hoje vestido com roupas de cinquenta ou sessenta anos atrás, ele certamente correria o risco de parecer ridículo”. Portanto, ele aconselha ao jovem compositor que “a música também deve ser adaptada aos tempos” (Ibid).

Nas palavras de Gjerdingen:

O compositor da corte, ao invés de expressar seus sentimentos pessoais mais profundos a todos, procurava tocar os sentimentos de seu patrono. Este patrono, seja um rei, um imperador, uma condessa ou uma rainha, tinha pouco ou nenhum interesse nas emoções de seu laiaio musical. A noção de que uma peça triste composta pelo compositor da corte dizia respeito à tristeza do próprio compositor era tão estranha quanto a idéia de que um molho azedo preparado pelo chef da corte dizia respeito ao azedume dos sentimentos do próprio chef. Em suma, o compositor galante vivia como um artesão musical, que produzia uma grande quantidade de música para consumo

³ No original: *Since most of this music had to be composed quickly, for immediate use, composers relied on familiar and universally accepted formulas for its organization and handling of detail. Wherever we sample this music, we find it runs true to type.*

imediato, gerenciava as apresentações e seus músicos, e buscava sempre acompanhar a moda da época (GJERDINGEN, 2007, p.7, tradução nossa).⁴

Da mesma forma, as instituições musicais de amadores constituíam uma réplica burguesa das instituições musicais aristocráticas, das capelas com orquestras de cordas e dos palácios. Vários compositores, que até então se voltavam com maior frequência para a corte e para o palácio, começaram a se aproximar desses *Kenner und Liebhaber* (Conhecedores e amadores), aos quais até mesmo um periódico, *Der Musikalische Dilettant* (O diletante musical) foi consagrado a partir de 1769 (SUPICIC, 1997, p.414).

2.2 CLASSICISMO E O ESTILO GALANTE

Diante das marcantes características da cultura monárquica supracitadas, podemos inferir que a concepção musical daquela sociedade também estaria conectada, naturalmente, a todos àqueles valores prezados pela corte, como é observado por Robert Gjerdingen ao comparar a perspectiva musical do século XVIII com a do século ulterior:

Se eu puder fazer uma caricatura da escuta romântica, a qual ainda domina a recepção da música erudita, eu observaria que a mesma favorece a música que permite analogias sonoras com roteiros emocionantes, com a busca, com o sobrenatural ou com o melodrama. Por outro lado, os hábitos de escuta do século XVIII parecem ter favorecido a música que oferecia oportunidade para atos de julgamento, para realizar distinções e para o exercício público de discernimento e gosto. (GJERDINGEN, 2007, p.4, tradução nossa).⁵

Para Kant, o século das luzes é aquele “onde o ser humano chega à idade adulta”. Na história da música, está-se habituado a vê-lo como uma

⁴ No original: *A court composer, rather than expressing his deep personal feelings for all to share, strove to touch his patron's sentiments. The patron, whether a king, an emperor, a countess, or a queen, had little or no interest in the common emotions of his or her musical lackey. The notion that a sad piece by the court composer was about the composer's sadness would have seemed just as strange as the idea that a tart sauce prepared by the court chef was about the chef's tartness. In short, the galant composer lived the life of a musical craftsman, of an artisan who produced a large quantity of music for immediate consumption, managed its performance and performers, and evaluated its reception with a view toward keeping up with fashion.*

⁵ No original: *If I might be permitted to caricature Romantic listening, which still dominates the reception of classical music, I would note that it favors music that affords sonic analogues to a thrill ride, a quest, the supernatural, or a melodrama. By contrast, eighteenth-century courtly listening habits seem to have favored music that provided opportunities for acts of judging, for the making of distinctions, and for the public exercise of discernment and taste.*

época “clássica”. De acordo com Daniel Hertz e Bruce Allan Brown no *New Grove Dictionary of Music*, o termo “clássico”, juntamente com suas formas relacionadas (“classicismo”, “classicista” etc.), foi aplicado a uma ampla variedade de músicas de diferentes culturas. Em uma das primeiras definições (COTGRAVE, 1611), *classique* é traduzido como formal, em ordem, aprovado, autêntico, principal. A estas definições, poder-se-ia incrementar com (i) disciplina formal, (ii) modelo de excelência (sendo essa a definição que abrange maior vigência ao longo dos tempos), complementado por (iii) aquilo que tem a ver com a antiguidade grega ou latina (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694) e (iv) aquilo que se opõe ao “romântico”, este último entendido como mórbido e indisciplinado de acordo com Goethe em seu poema trágico *Fausto* (1829); Foi no início da era moderna que as duas primeiras definições supracitadas (i e ii) do termo “clássico” foram associadas à literatura e às artes, com analogias à cultura greco-romana surgindo posteriormente e de forma gradual, especialmente com relação à música, para a qual não se havia referências de quaisquer heranças antigas remanescentes.

Em discordância a esta idílica concepção da antiguidade clássica, o historiador Martin Bernal dedicou-se a demonstrar que nós associamos a civilização ocidental a uma “Grécia antiga” que jamais existiu, até ser inventada no século XVIII pelos mesmos teóricos do classicismo cujos descendentes inventaram o dito “período Clássico” com o objetivo de canonizar as belas artes e a música do ocidente (TARUSKIN, 1995, p.178).

Há classicismo, escreve Jean-Paul Sartre, “quando uma sociedade adquiriu uma forma relativamente estável e que se impregnou do mito da sua perenidade.” Esta análise aplica-se bem ao reinado de Luis XIV, ao qual se liga à literatura clássica, e a uma grande parte do reinado de Luis XV. Seríamos, portanto, tentados a situar o classicismo musical entre 1660 e 1750, de Lully a Bach. Contudo, ainda segundo Sartre, o classicismo é um estado de cultura no qual a liberdade do artista está limitada pela tradição, estando o artista integrado numa sociedade que decidiu, por ele, o sentido da obra e o estilo conveniente. Privado de uma parte de sua responsabilidade, dispensado de escolher os meios da composição, não conhece “nem o orgulho, nem a angústia da singularidade”.

Segundo Leonard Ratner:

Qualquer arte que já tenha seu estilo aperfeiçoado pode ser chamada de clássica, pelo harmonioso relacionamento entre os seus elementos e o refinamento e suas técnicas. Clareza, equilíbrio, foco, universalidade em sua própria época e em épocas posteriores, grandes obras que se mantêm como “clássicas”: estes significados podem ser aplicados à música do último quarto do século XVIII. Porém, como podemos notar, outros significados de “clássico” – objetividade, austeridade, simplicidade nobre, pureza de estilo, ausência de irregularidades perturbadoras – já não podem ser aplicados. (RATNER, 1980, p. xv, tradução nossa).⁶

Além de toda a ambigüidade para se estabelecer uma definição, a noção de classicismo não é suficientemente clara para que se reconheçam os limites históricos. Podemos observar por parte de Robert Gjerdingen certa resistência quanto ao uso do termo “clássico” para se referir à música do século XVIII:

Hoje em dia, ‘barroco’ e ‘clássico’ são os termos mais usados para descrever os estilos musicais no século XVIII. No entanto, esses termos dificilmente são mais representativos dos conceitos do século XVIII do que a noção de que toda velha casa americana deve ser classificada como estilo Tudor ou Colonial(...) Por outro lado, o termo ‘galante’ foi realmente usado de forma positiva pelos homens e mulheres que fizeram e apoiaram a música do século XVIII. Leonard Ratner, autor do livro *Classical Music*, escreveu que ‘se tivéssemos que renomear este período de acordo com a perspectiva do final do século XVIII, este deveria ser chamado estilo galante. (GJERDINGEN, 2007, p.5-6, tradução nossa).⁷

A partir desta referência, faz-se necessário apresentar a explicação completa de Leonard Ratner em seu livro *Classic Music*:

Se tivermos de renomear este período de acordo com a perspectiva do século XVIII, este deveria ser chamado de estilo *galante*, possivelmente qualificando como *tardo galante franco-italiano*. Para os músicos do século XVIII o termo “galante” era aplicado a toda

⁶ No original: *Any perfected style in art can be called classic in the harmonious relationship of its elements and the refinement of its techniques. Clarity, balance, focus, universality in its own time and thereafter, great works that stand as “classics”: these meanings can be applied to the musico of the last quarter of the 18th century. But, as we shall see, other meanings of classic – objectivity, austerity, noble simplicity, purity of style, lack of disturbing irregularities or mixtures – do not apply.*

⁷ No original: *Today Baroque and Classical are the terms most frequently used to describe musical style in the eighteenth century. Yet these terms are hardly more representative of indigenous eighteenth-century concepts than an American real-estate agent's notion that all old houses must be either Tudor or Colonial (...)*By contrast, the term *galant* was actually used in a positive way by the men and women who made and supported eighteenth-century music. Leonard Ratner, author of the book *Classic Music*, wrote that “if we were to rename this period according to late eighteenth-century views, it would be called the *galant* style.

música que não era diretamente associada ao estilo da música eclesiástica. Para eles, o termo “galante” possuía um significado muito mais amplo do que é estabelecido pela nossa imagem da música de meados do século XVIII, caracterizada por uma elaboração superficial. (RATNER, 1980, prefácio p.xv, tradução nossa).⁸

Gjerdingen explica que o termo fazia referência a uma coleção de características, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta, atrelados àquela imagem do “cortesão perfeito” estabelecido por Castiglione:

Se imaginarmos o homem galante ideal, ele seria espirituoso, atento às damas, confortável em uma corte, religioso de uma forma modesta, proprietário de antigos latifúndios, charmoso, corajoso em batalha, e treinado como amador na música e outras artes (...) Sua contraparte feminina teria maneiras impecáveis, roupas de verdadeira sofisticação, grande perícia como anfitriã, um profundo conhecimento de etiqueta e treinamento em uma ou mais habilidades - música, arte, línguas modernas, literatura e ciências naturais. (GJERDINGEN, 2007, p.5, tradução nossa).⁹

Charles Rosen (1997, p.23) restringiu o que chamou de "estilo clássico" principalmente às obras instrumentais dos períodos maduros de Haydn e Mozart, e às obras de Beethoven. A partir desta visão, infere-se a existência de um período estilístico que se estendeu da homofonia de Haydn, alcançada na década de 1770 e arrematada pelos *Quartetos Op.33*, até o limiar do último período de Beethoven, quando se supõe que as formas "clássicas" sejam ultrapassadas ou desintegradas. Sobre as origens do estilo, autor explica que:

A criação de um estilo clássico não foi tanto a realização de um ideal, mas a reconciliação de ideais conflitantes – o resultado de um equilíbrio ótimo entre elas. A expressão dramática, limitada à representação de um sentimento ou de um teatral momento de crise já havia encontrado sua forma musical no alto barroco. Porém, ao final do século XVIII são exigidas outras demandas: a mera representação dos sentimentos não era mais considerada suficientemente dramática (...) O sentimento dramático havia sido substituído pela ação dramática. Handel já era capaz, em seu famoso

⁸ No original: *If we were to rename this period according to late 18th-century views, it would be called the galant style, possibly qualified as late Franco-Italian galant. For 18th century musicians, the term galant was applied to all music not directly associated with the strict church style or imitating it. For them, galant had a much broader meaning than our image of mid-18th-century music characterized by extensive local and superficial elaboration.*

⁹ No original: *If we imagine an ideal galant man, he would be witty, attentive to the ladies, comfortable at a princely court, religious in a modest way, wealthy from ancestral land holdings, charming, brave in battle, and trained as an amateur in music and other arts (...) His female counterpart would have impeccable manners, clothes of real sophistication, great skill as a hostess, a deep knowledge of etiquette, and training in one or more of the "accomplishments"—music, art, modern languages, literature, and the natural sciences.*

quarteto da obra *Jephta*, representar quatro diferentes emoções: a coragem da filha, a severidade do pai, o desespero da mãe e o desafio do amante. Já os amantes representados no segundo ato de *O Rapto do Serralho* de Mozart vão da alegria à desconfiança, passando pela afronta até chegarem à reconciliação final: nada melhor do que a sucessão destas quatro emoções para demonstrar a relação da sonata com a ação operística no período clássico, sendo tentador atribuir a esta sequência de emoções as relações de “primeiro grupo, segundo grupo, desenvolvimento e recapitulação.” (ROSEN, 1997, p.43, tradução nossa).¹⁰

Portanto, segundo Rosen, os primeiros exemplos significativos deste novo estilo dramático não são encontrados nas obras italianas destinadas ao palco, mas sim nas sonatas para cravo de Domenico Scarlatti, escritas na Espanha durante o segundo quarto do século XVIII. Já existe, nestas obras, uma tentativa de realizar um real choque dramático pelas mudanças de tonalidade, além de um senso de fraseado periódico (em menor grau). Ainda sobre Scarlatti, o autor afirma que, acima de tudo, as mudanças de textura em suas sonatas se manifestam como eventos dramáticos, claramente definidos e delineados, os quais se tornaram centrais para o estilo das gerações seguintes. Foi, de fato, sob o peso desta articulação dramática que a estética do alto barroco colapsou. O autor ressalta ainda que o período entre 1750 e 1775 foi marcado por excentricidades, experimentações feitas a partir de tentativa e erro, resultando em obras que são ainda hoje difíceis de serem aceitas graças às suas estranhezas. Mas cada experimento bem sucedido, cada desenvolvimento estilístico que se tornou parte integral da música desta época, foi caracterizada por sua aptidão para o estilo dramático baseado na tonalidade (ROSEN, 1997, p.57).

¹⁰ No original: *The creation of a classical style was not so much the achievement of an ideal as the reconciliation of conflicting ideals – the striking of an optimum balance between them. Dramatic expression, limited to the rendering of a sentiment or of a significant theatrical moment of crisis – in other words, to a dance movement full of individual character- had already found musical form in the High Baroque. But the later eighteenth century made further demands: the mere rendering of sentiment was not dramatic enough (...) Dramatic sentiment was replaced by dramatic action. Handel was already capable, in the famous quartet of Jephta, of representing four different emotions: the daughter's courage, the father's tragic sternness, the mother's despair, and the lover's defiance. But the lovers in the second act finale of Die Entführung aus dem Serail move from joy through suspicion and outrage to final reconciliation: nothing shows better than the succession of these four emotions the relation of the sonata style to operatic action in the classical period, and it is tempting to assign to the sequence of emotions the relation of first group, development, and recapitulation.*

2.3 A SONATA CLÁSSICA

Ao buscarmos a etimologia da palavra “Sonata”, percebemos que este é um dentre os vários termos italianos utilizados no vocabulário musical. Segundo Newman (1972, p.17) o termo “Sonata”, em sua origem, é advindo da palavra italiana *suonare* (soar), assim como outros termos, tal como “Toccata” é advindo de *toccare* (tocar); “Cantata” é advindo de *cantare* (cantar); “Ballata” é advindo de *ballare* (dançar). Em sua primeira manifestação, surgia como um termo genérico, meramente utilizado para classificar a música que seria tocada por instrumentos, diferenciando-a da música a ser cantada; porém, após quatro séculos de uso, não existe nenhuma forma de música instrumental conhecida que não tenha sido incluída sob o título de sonata (NEWMAN, 1972, p.6-7). Desde sua origem, passando pela era Barroca até chegar à era Galante, o termo vem sendo atribuído a diversas categorias musicais distintas, até se estabelecer como “um ciclo de música instrumental, solo ou de câmara, com objetivos estéticos ou recreativos, consistindo de vários movimentos contrastantes que são baseados aos moldes da ‘música absoluta’” (NEWMAN, 1972, p.21).

Durante o século XVIII, as sonatas eram conhecidas por uma variedade de títulos genéricos: na Inglaterra, o termo “lição” era comum (e.g. Samuel Arnold, *op.7*); em outros lugares, “solo” na Itália (e.g. Giardini, *op.16*), “*pièces de clavecin*” na França (e.g. Mondonville, *op.3*), “divertimento” na Áustria (e.g. Wagenseil, *op.1*; e vários dos primeiros conjuntos de Haydn) eram comuns. A consciência da conexão pedagógica é fundamental para uma compreensão adequada da sonata clássica. Segundo o *New Grove Dictionary of Music*, Haydn lembrou, no final de sua vida, que antes ganhava a vida dando aulas de teclado, e suas primeiras sonatas surgiram para uso em tal ambiente. As cartas de Mozart de Mannheim no final de 1777 indicam que a *Sonata em dó maior K.309 / 284b* foi composta para Rosa Cannabich, a quem ele ensinava na época.

Wagenseil, que foi tutor das arquiduquesas imperiais em Viena sob Maria Theresa, provavelmente projetou seus conjuntos de sonatas solo especificamente para a instrução de seus alunos reais; em geral, essas são peças simples e tecnicamente pouco exigentes. As *Sonatas Op.5* de Johann

Christian Bach (1766) foram certamente compostas com um fim pedagógico em vista (a página de rosto alardeia o fato de que Bach era 'Mestre de Música de Sua Majestade e da Família Real'), e é instrutivo abordar uma obra como a terceira sonata do conjunto a partir dessa perspectiva: as variações sucessivas de seu *finale* claramente destinadas à demonstração, e eventual domínio, de diferentes problemas técnicos no teclado. O irmão mais velho do Bach "inglês", Carl Philipp Emanuel, deve ser considerado um dos compositores mais significativos de sonatas "pedagógicas" (quase todas em três movimentos). Ele emitiu uma série de seis conjuntos denominados *für Kenner und Liebhaber* (*para Conhecedores e Amadores* – 1779-87) cujo objetivo principal era o de material didático.

Uma nova função para as sonatas para teclado (mais comum na segunda metade do século XVIII) é a de servir como um veículo para as performances do instrumentista virtuoso. De acordo com o *New Grove Dictionary of Music*, ao longo de grande parte do período clássico, a sonata solo permaneceu um gênero doméstico. Ao compreendermos a sonata clássica como um gênero camerístico¹¹, devemos frisar a afirmação de Leonard Ratner sobre a música de câmara estar

abaixo da música para teatro e litúrgica no século XVIII, tanto em dignidade quanto em importância. Contudo, servia como um repositório para textura e tópica [...] esta música nunca perdia o contato com a tópica. De fato, é na música de câmara do período Clássico onde a caleidoscópica variedade do estilo mais vividamente se manifestava (RATNER, 1980, p.142, tradução nossa).¹²

W. Dean Sutcliffe, em seu capítulo *Topics in Chamber Music* presente no *The Oxford Handbook of Topic Theory*, reiterou a posição de Ratner da década de 1980 a respeito da música de câmara ser um formidável veículo expressivo. Ele o faz citando J. Peter Schulz, provável autor do verbete Sonata do importantíssimo *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer (1774):

¹¹ Charles Burney define a música de câmara como "cantatas, canções, solos, trios, quartetos, concertos e sinfonias de poucas partes", tendo sido apenas ao final do século XIX que o termo passou a significar, predominantemente, música para pequenos conjuntos instrumentais.

¹² No original: *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.*

Johann Abraham Peter Schulz parece confirmar a relativa liberdade possível nos gêneros de câmara quando escrevendo que a sonata – pela qual identifica-se música instrumental com vários movimentos para um ou mais executantes – “pode apresentar qualquer tipo de caráter e expressão”. Isso é comparado à Sinfonia e a Overture, estas, por outro lado, de caráter bem mais definido (SUTCLIFFE, in MIRKA, 2014, p.122, tradução nossa).¹³

Somente ao final do século XVIII e no início do século XIX que a sonata se tornou uma peça de concerto, normalmente lançada com o título de “*Grande Sonate*”. Essa tendência estava indissociavelmente ligada ao surgimento, na época, de artistas virtuosos como Beethoven, Hummel e Dussek. Mozart raramente tocava suas próprias sonatas em apresentações públicas, preferindo o concerto e os gêneros de variação como veículos para exhibir suas proezas no teclado.

O surgimento da sonata "concerto" está, em certo grau, relacionado com o aumento da duração das peças e o avanço da dificuldade técnica. As sonatas de Beethoven, que cobrem praticamente toda a sua carreira, trilham um caminho constante para longe do tipo de peça que poderia ter sido tocada por talentosos amadores. Obras como as sonatas *Waldstein*, *Appassionata* e *Hammerklavier* só podiam ser obtidas por músicos profissionais e exigiam um novo tipo de ouvinte, familiarizado com as demandas intelectuais de outros gêneros "públicos" de sinfonia e concerto, apresentando justaposições de contrastes entre temas e texturas que clamavam por uma atenção ativa do ouvinte, ao invés de passiva.

2.4 NÁPOLES E A TRADIÇÃO DO PARTIMENTO

Ao buscar informações sobre a música italiana para teclado do século XVIII nos deparamos com estranhas composições denominadas *partimenti*¹⁴, palavra usada durante o século XVII como sinônimo de uma composição para a linha de baixo cuja escrita é feita em apenas uma pauta, assemelhando-se

¹³ No original: *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 with the symphony and overture, which have on the other hand a more definite character.*

¹⁴ *Partimento* no singular; *partimenti* no plural.

com a escrita do baixo contínuo. O musicólogo Giorgio Sanguinetti (2012, p.14) define *partimento* como “um esboço, escrito em uma única pauta, cuja principal proposta é servir como um guia para a improvisação de uma composição ao teclado”. Sanguinetti alega que nos *partimenti* se encontram os segredos da mais gloriosa escola de composição do século XVIII: a de Nápoles.

A (hoje) esquecida tradição dos *partimenti* servia como um instrumento pedagógico que foi responsável por moldar a concepção musical de inúmeros compositores durante o século XVIII e durante parte do século XIX. Nas palavras de Gjerdingen (2007, p.25) “o *partimento* era o baixo para um conjunto virtual que tocava na mente do aluno que se tornava audível a partir da realização ao teclado”. Não obstante, a importância desta tradição tem iludido a atenção de musicólogos e teóricos, principalmente pelo fato da teoria do *partimento* ter sido transmitida oralmente, e as fontes que restam se resumem a coleções de exercícios manuscritos e regras fragmentadas. Tais regras constituam-se em teorias completas sobre harmonia e condução de vozes de acordo com a tradição napolitana.

FIGURA 1 - *PARTIMENTO* EM RÉ MENOR DE FRANCESCO DURANTE.

FONTE: SANGUINETTI (2012, p.6).

Através da prática do *partimento* os alunos desenvolviam perícia em várias áreas, como em acompanhamento em baixo contínuo (inclusive com baixos não cifrados), improvisação e contraponto; sendo assim, nota-se que o treinamento em *partimenti* tinha uma natureza majoritariamente prática, e não teórica. No jornal *Fonti musicali italiane* (1997) Sanguinetti (2012, p.10) nota que “enquanto os outros países europeus desenvolveram teorias musicais mais racionais, a Itália era uma monocultura operística cuja base teórica se baseava no tradicional ensino do *partimento* napolitano”.

A grande diáspora dos compositores italianos por toda a Europa foi responsável pela perpetuação dos métodos italianos de ensino musical em outros países e, apesar de ter sido utilizado em toda a Itália, o método do *partimento* foi principalmente desenvolvido em quatro conservatórios napolitanos: *I Poveri di Gesù Cristo*, *Santa Maria di Loreto*, *Sant’Onofrio a Capuana*, e *Santa Maria della Pietà dei Turchini*; este último tendo o compositor

Antonio Buroni¹⁵ (Roma, 1738 – 1792) – futuro Mestre de Capela da Basílica de São Pedro – como membro de seu corpo discente a partir de 1757, onde estudou sob os ensinamentos de Lorenzo Fago e Girolamo Abos.

2.4.1 A Educação napolitana em Muzio Clementi

Em 1758, logo após concluir seus estudos no Conservatório, Buroni volta a Roma onde a ele é confiada a educação musical de um parente: o jovem Muzio Clementi, de seis anos de idade. Nascido em Roma em 23 de janeiro de 1752, Muzio Clementi prossegue seus estudos musicais dispondo da instrução do organista Giovanni Cordicelli e de Giuseppi Santarelli¹⁶. Poucos anos depois, aos onze anos de idade, estuda com o mestre de capela Gaetano Carpani¹⁷, professor de Giuseppe Jannacconi, um dos autores responsáveis por deixar manuscritos sobre regras de acompanhamento e *partimento* (SANGUINETTI, 2012, p.23)

De acordo com um esboço biográfico na *Quarterly Musical Magazine*:

Em um período muito precoce de sua juventude, Clementi demonstrou uma poderosa disposição para a música, e como essa era uma arte que deliciava muito seu pai, ele almejava ansiosamente a melhor instrução em seu poder para o desenvolvimento de seu filho. Buroni, que era seu parente e que logo depois obteve o honorável cargo de compositor principal da Catedral de São Pedro, foi seu primeiro mestre. Aos seis anos de idade, começou a solfejar; aos sete, foi aluno de um organista de nome Cordicelli que o instruiu em baixo contínuo; aos nove anos, foi aprovado em um exame e admitido como organista em Roma. O exame consistia na apresentação de um baixo cifrado das obras de Corelli o qual o estudante deveria executar um acompanhamento, em seguida tendo que transpor o mesmo trecho para diferentes tonalidades. Clementi efetuou o exame com tanta facilidade que recebeu os mais altos aplausos de seus examinadores. Em seguida, estudou com Santarelli, o último grande mestre da verdadeira escola vocal. Entre seus onze e doze anos de idade, ele estudou com Carpani, o maior contrapontista de sua época, em Roma. (QMM ii 1820, p.308, apud PLANTINGA, 1977, p.1-2, tradução nossa).¹⁸

¹⁵ Antonio Buroni (ou Boroni), 1738 – 1792 estudou com Padre Martini e obteve cargos musicais nas cortes de Dresden e Stuttgart antes de ser nomeado *maestro di capella* na Catedral de São Pedro em 1778.

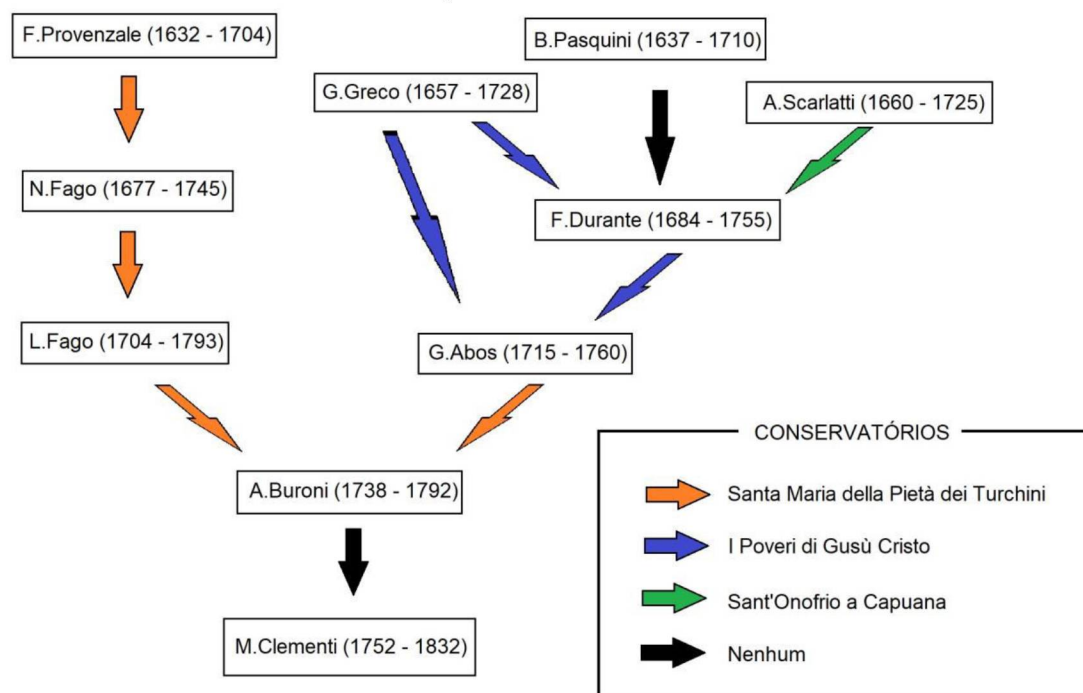
¹⁶ Giuseppe Santarelli, 1710 – 1790, soprano *castrato* da Capela Papal entre 1749 e 1761.

¹⁷ Provavelmente Gaetano Carpani, o qual Fétis identifica como “maître de chapelle de l’église del Gesu et des autres églises des Jésuites, à Rome.”

¹⁸ No original: *At a very early period of his youth he evinced a powerful disposition for music, and as this was an art which greatly delighted his father, he anxiously bestowed the best instruction in his power on the improvement of his son. Buroni, who was his relation, and who afterwards obtained the honorable station of principal composer of St. Peter's, was his first*

Tendo em vista o histórico que precede a formação musical de Clementi, podemos traçar uma árvore genealógica que demonstra que toda a instrução musical recebida pelo compositor em sua juventude é advinda de mestres oriundos dos conservatórios napolitanos cujos ensinamentos se baseavam nos *partimenti*.

FIGURA 2 - ÁRVORE GENEALÓGICA TRAÇANDO A LINHAGEM RESPONSÁVEL PELA INSTRUÇÃO MUSICAL DE CLEMENTI



FONTE: O autor (2021).

Dedicando-se muito cedo à composição, aos onze anos já teria escrito uma missa a quatro vozes, e aos doze, um oratório. Em 1764, após ser aprovado no exame de admissão, entrou na congregação da organização de Santa Cecília e dois anos depois, em janeiro de 1766, aos 13 anos, conseguiu o posto de organista na Basílica de São Lourenço em Damaso (*Note D'Archivio per la storia musicale*, 1933, p.249, apud PLANTINGA, 1977, p.2),

master. At six years of age he began sol-fa-ing; at seven he was placed under na organist of the name of Cordicelli for his instruction in thorough bass; at the age of nine he passed his examination, and was admited na organist in Rome. The examination consists in giving a figured bass from the works of Corelli, and make the scholar execute an accompaniment; after which he is obliged to transpose the same into various keys. This Clementi effected with such facility that he received the highest applause from his examiners. He next went under Santarelli, the last great master of the true vocal school. Between his eleventh and twelfth year he went under Carpini, the deepest contrapuntist of his day in Rome.

Foi durante o ano de 1766 que um rico viajante inglês, Peter Beckford, teve a oportunidade de ouvir Clementi se apresentando ao cravo em Roma, ficando impressionado com o talento musical do jovem músico. Sentindo as grandes possibilidades, Beckford convenceu a família a confiar-lhe o menino para levá-lo para sua propriedade na Inglaterra.

Durante esses estudos [escrevendo fugas e cânones], ele (Clementi) nunca negligenciou seu cravo, o qual ele havia desenvolvido grande proficiência entre 13 e 14 anos de idade, tanto que o Sr. Peter Beckford, sobrinho do vereador com esse nome, que estava em suas viagens à Itália, estava extremamente desejoso de levá-lo para a Inglaterra. (*Quarterly Music Magazine* II, 1820, p.309, apud PLANTINGA, 1977, p.2, tradução nossa).¹⁹

Um contrato foi estabelecido entre o rico inglês e o pai de Clementi: Beckford concordou em fornecer pagamentos trimestrais para patrocinar a educação musical do garoto até os 21 anos de idade. Em troca, esperava-se que Clementi proporcionasse entretenimento musical em sua residência. De acordo com a explicação franca de Beckford, ele haveria "comprado Clementi de seu pai por sete anos" e, no início de 1767, levou-o para sua propriedade rural em Dorset, onde o jovem músico passou os sete anos seguintes (Ibid, p.3-4). Aparentemente, durante este período, Clementi estudava intensamente cravo e composição, cerca de oito horas por dia, sem nenhum professor, praticando as obras de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, George Friederich Handel, Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini; certamente absorvendo as influências que, especialmente no lado italiano, exerceram um peso considerável no ambiente musical inglês (PLANTINGA, 1977, p.5).

2.5 AS SONATAS PARA PIANO DE MUZIO CLEMENTI

Tendo deixado a Itália sem que sua formação ainda estivesse completa, indaga-se até que ponto Clementi foi capaz de absorver o chamado Estilo Galante, através da prática dos *partimenti*. Essencialmente, a absorção deste estilo, surgido a partir das práticas pedagógicas dos conservatórios

¹⁹ No original: *During these studies [writing fugues and canons] he never neglected his harpsichord, on which he had made so great a proficiency between 13 and 14, that Mr. Peter Beckford, nephew of the Alderman of that name, who was then on his travels in Italy, was extremely desirous of taking him over to England.*

Italianos, em particular os de Nápoles, se manifesta no emprego sistemático das *schemata*²⁰. Para tal, investigo o emprego das *schemata* nas duas Sonatas para Piano de 1786 de Clementi, a *Sonata op.7 nº 3* e a *Sonata op.8 nº1*, ambas em Sol Menor. Essa escolha se deu por ser esta a tonalidade Menor mais frequente dentro do *corpus* de sonatas do compositor (quatro ocorrências em oito obras em tom Menor), e que atravessam toda a sua produção neste gênero.

A grande diversidade de épocas e estilos percorridos pela longa vida de Clementi se reflete em sua música. Suas primeiras composições escritas em Roma e durante sua juventude em Dorset, a saber, *Sonata WO 13* (composta em 1765); *Sonata WO 14* (composta em 1768); *Sonatas Op.1* (publicadas em 1771) são inteiramente congruentes com seu tempo. Sobre estas primeiras obras, o musicólogo Leon Plantinga afirma:

Esta é uma música para teclado de melodia atrativa e textura transparente, calcada em padrões harmônicos simples, geralmente apresentando uma melodia diatônica na mão direita e algum tipo de acompanhamento sobre a triade do acorde na mão esquerda, arranjados geralmente em módulos simétricos de dois e quatro compassos. Essa textura às vezes alterna com outra, típica da música para teclado dos compositores italianos da primeira metade do século XVIII (Scarlatti, Galuppi, Alberti), com uma figuração de notas rápidas e regulares na mão direita acompanhadas por uma linha simples de baixo (PLANTINGA, 2002, p.xxi, tradução nossa).²¹

Ainda nas palavras de Plantinga (2004, p.5) “esta tessitura leve de escrita para teclado, transparente e ingênua, praticamente a duas vozes, com inabalável regularidade em sua periodização – o que teóricos americanos chamam de ‘hiper-métrico’ – marca o estilo inicial de Clementi”. A partir destas características, poder-se-ia reconhecer esta música como um exemplo do estilo galante de música para teclado; estilo amplamente difundido durante o século XVIII, mais especificamente a partir da década de 1730, sempre apresentando harmonia estável, textura econômica e fraseado periódico, muitas vezes se

²⁰ O conceito de *schemata* será apresentado mais adiante.

²¹ No original: *This is attractive, transparent keyboard music laid out in simple harmonic patterns, usually offering a diatonic melody in the right hand with some sort of triadic accompaniment in the left, all usually in even modules of two and four measures. This texture sometimes alternates with that stock-in-trade of italian keyboard composers of mid-century and just before (Scarlatti, Galuppi, Alberti): a funning even-note figuration in the right hand with the slimmest of bass lines below.*

dispondo de modelos de acompanhamento para a mão esquerda, como o baixo de Alberti ou o baixo *murky*.

FIGURA 3 - SONATA OP.1 Nº1 DE CLEMENTI, 1º MOVIMENTO.

Allegro con comodo



FONTE: CLEMENTI, *6 Sonate Op. 1 per Pianoforte o Clavicembalo*. Ut Orpheus (2000)

NOTA: Esta sonata apresenta uma escrita simples, sendo uma clara melodia acompanhada em frases regulares, denotando coerência e equilíbrio típicos do estilo galante italiano.

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

Para a maior parte, o mercado “doméstico” e “pedagógico” de sonatas clássicas era feminino (C.P.E. Bach publicou um conjunto de

sonatas especificamente "*à l'usage des dames*" em 1770). As tecladistas talentosas eram relativamente abundantes na segunda metade do século XVIII; elas incluíam Katharina e Marianne Auenbrugger, a quem Haydn dedicou suas seis sonatas *Hob XVI:20, 35-39* em 1780. Na verdade, a etiqueta social da época virtualmente ditava certo grau de proficiência no teclado para mulheres: entre famílias aristocráticas, por exemplo, habilidades nesta direção seriam importantes para atrair um marido aceitável. Durante a década de 1780, várias das alunas vienenses de Mozart eram senhoras dos altos escalões da sociedade (Condessa Thun, Condessa Rumbecke). Um pouco mais abaixo na escala estavam Theresia von Trattner (esposa do proeminente livreiro e editor, a quem dedicou sua *Fantasia e Sonata em dó menor K 475 e 457*, publicada por Artaria em 1785), Barbara von Ployer e Josefa Barbara von Auernhammer; estas duas últimas conquistaram carreiras de sucesso como artistas. Therese Jansen (mais tarde Sra. Bartolozzi), aluna de Clementi, foi outra, a quem Haydn dedicou sua famosa sonata *Hob XVI: 52* (e talvez também as *Hob XVI: 50 e 51*) em 1794.

Não obstante, logo após o seu *Op.1* e ainda em sua primeira fase criativa, Clementi contraria a tendência de produzir sonatas simples destinadas a amadores. É notável em seu *Op.2* (de 1779) a associação das sonatas de Clementi com o brilhantismo técnico. Este, doravante, manifestar-se-ia como a impressão digital de seu estilo inicial. Com Clementi, a técnica pianística começava a ser, por si só, uma preocupação compositiva (CHIANTORE, 2001, p.144).

FIGURA 4 - SONATA OP.2 Nº2 DE CLEMENTI, 1º MOVIMENTO.



FONTE: CLEMENTI, 3 *Sonate Op. 2 Nn. 2, 4, 6 per Pianoforte o Clavicembalo*. Ut Orpheus (2000)

NOTA: Apelidada de “Lição de Oitavas”, esta sonata tem nas oitavas paralelas da exposição a sua característica marcante. A mão esquerda realiza uma figuração de acompanhamento denominada baixo *murky*.

Neste conjunto de sonatas *Op.2* abundam técnicas pouco convencionais para a época, como rápidas passagens em terças, sextas e oitavas paralelas, porém, ainda mantendo intactas as estruturas métricas e harmônicas, modificando apenas as figurações superficiais, fazendo com que sua música ainda permaneça sob a rubrica do estio galante. O arrojo técnico das *Sonatas Op.2*, escritas para serem tocadas pelo próprio compositor, foi responsável por estabelecer a reputação de Clementi na Inglaterra.

As experiências adquiridas por Clementi após duas incursões no continente europeu conduzem a uma notável mudança de estilo em sua música, como pode ser notado, particularmente, em uma série de sonatas em tom menor que mostram um radicalismo técnico e expressivo, até então inexistentes na música de Clementi. A figura 5 mostra o início do *finale* da *Sonata op.13 nº 6 em Fá menor*.

FIGURA 5 - SONATA OP.13 N°6 DE CLEMENTI, 3º MOVIMENTO.

The image shows a musical score for the 3rd movement of Clementi's Sonata Op. 13 No. 6. The score is in 3/8 time and F minor. It consists of two systems of staves. The first system (measures 12-20) has a green bracket highlighting a polyphonic passage in measures 12-13. The second system (measures 21-29) has a red bracket highlighting a cadential gesture in measures 21-24. Dynamics include *pp*, *f*, *p*, and *cresc.* markings. The tempo is marked 'Presto.'

FONTE: CLEMENTI. *Sonaten fur das pianforte*. Henry Litolff's Verlag (ca.1800)
 LEGENDA: A marcação em verde demonstra uma escrita mais polifônica. A marcação em vermelho demonstra uma antecipação do gesto cadencial beethoveniano.

Aqui nota-se uma estrutura periódica bastante regular contendo uma vívida justaposição de dinâmicas extremas, construindo um discurso que induz ao clímax a partir de uma escrita para teclado pouco ortodoxa, com propulsivas figuras de acompanhamento e fragmentos de melodia acima e abaixo. Uma teatral condução à cadência em uma rápida escala descendente de três oitavas e meia (figura 5. compassos 21-24) é semelhante àquela feita por Beethoven em sua primeira sonata para piano *Op.2 n°1* (figura 6, compassos 20-22), também em Fá menor, composta há uma década depois. Este exemplo retrata uma agitação que remete à tópica do *Sturm und Drang* (RATNER, 1980, p.21), afastando a música de Clementi do ideal de ordem e equilíbrio presente em sua fase anterior.

FIGURA 6 - SONATA OP.2 Nº1 DE BEETHOVEN, 4º MOVIMENTO. COMPASSOS 15-25



FONTE: BEETHOVEN (1793. Ed.1971)

LEGENDA: A marcação em vermelho mostra semelhança àquela escala usada por Clementi

Esta e outras composições deste período e de períodos subsequentes, começando a partir das *Sonatas Op.7*, nos permitem identificar de forma evidente uma nova fase na música de Clementi, um segundo estilo, o qual sua escrita para piano demonstra uma maior profundidade, onde a intensidade das expressões alia-se ao decoro galante. Em sua primeira edição, as *Sonatas Op.7* de Clementi apresentam uma dedicatória à “*Madame de Hess, née de Leporini*”²². Maria Theresia von Hess parece ter sido uma mulher notável dentro da alta sociedade vienense. Casada com um oficial (“*Regierungsrat*”) chamado Franz Joseph Reichesritter von Hess, foi aluna de Clementi, sendo considerada uma “excelente pianista, com gosto por composições nobres e vigorosas, possuidora de excelente leitura (musical, à primeira vista) e de um toque expressivo, delicado e ágil.” (BIBA, 2002, p.187-188). Assim sendo, Maria Theresia von Hess cumpria um papel importante na cena musical de Viena – presumivelmente, não em concertos públicos, mas nas performances dos salões da alta sociedade.

Podemos assumir que Clementi – como todos os músicos itinerantes de sua época – financiou parcialmente sua estada em Viena dando aulas, entre os anos de 1781 e 1782; tendo Maria Theresia von Hess como sua aluna,

²² Madame “de Hess”, nascida “de Leporini”

Clementi freqüentava a casa de Reichsritter von Hess. Um dos biógrafos de Carl Czerny, Ferdinand Luib, relata uma passagem da vida do compositor, então com doze anos de idade: “No ano de 1803, Czerny foi apresentado ao velho *Regierungsrat* von Hess, grande amigo e promotor das artes, cuja casa era freqüentada semanalmente por Mozart, Haydn, Clementi e todas as grandes personalidades artísticas de seu tempo” (BIBA, 2002, p.188). Este relato de Luib se refere à mesma casa onde Clementi se apresentara e ensinara à Maria Theresia von Hess. Luib também relata a importância de Franz Joseph Reichsritter von Hess para a formação musical do jovem Carl Czerny: “Herr Hess era possuidor de uma valiosa coleção de músicas de autores antigos e permitia que Czerny fizesse cópias do que desejasse (pois não permitia que nada fosse tirado da casa)” (ibid).

Outro biógrafo, Johann Ferdinand von Schönfeld, relata sobre a rica coleção musical dos von Hess:

Herr Regierungsrat von Hess possui uma coleção de música antiga. Seu tesouro de obras dos maiores e mais antigos mestres é primoroso. Se um estudioso quiser escrever um ensaio detalhado sobre a música alemã, ele encontrará as melhores referências aqui. O que foi escrito por Handel, pelos três Bachs, Hasse, Graun, Gluck, Schwizer, Benda, Naumann, Schuster, Hässler, Wagenseil, Holzbauer, Schwanenberg, Kittler e etc. será encontrado aqui; além dos mais estimados mestres franceses e italianos.(ibid.)

Tendo em vista que Clementi mantinha bons contatos com a família Hess, podemos assumir que o compositor teve contato com todo este material e pôde estudar a música para teclado da escola alemã, bem como o jovem Czerny faria vinte anos depois.

FIGURA 7 - CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DAS SONATAS OP.7 DE CLEMENTI



FONTE: Artaria (Viena, 1782)

NOTA: pode-se notar a dedicatória à Maria Theresia von Hess.

Cada uma das três sonatas *Op. 8* de Clementi é dedicada a uma mulher diferente, sendo uma vienense (a qual foi dedicada a sonata nº1 em Sol menor) e as outras duas sendo francesas. Na primeira sonata é escrito em seu prefácio: “*Dédiée à M[ademoise]lle Nancy d’Auenbrugger Par l’Auteur*” se referindo à Marianne von Auenbrugger, filha de um respeitado médico vienense, Dr. Leopold von Auenbrugger. Falecida precocemente em 1782 aos 23 anos, foi aluna de Salieri e possuía composições próprias. Salieri compôs um funeral para sua morte e publicou-o junto a uma sonata para piano, também em memória à Marianne (BIBA, 2002, p.189-190). A senhorita von Auenbrugger foi uma das duas moças a qual Haydn dedicou suas sonatas *Op. 30* (Hob. XVI:35-39 e 20) em 1780.

Não é de se espantar que Clementi também tenha sido atraído para a atmosfera artística da casa dos Auenbrugger durante suas incursões continentais nos anos de 1781 e 1782. A dedicatória à jovem de 23 anos sugere um forte vínculo artístico, podendo-se supor que Clementi possa ter sido seu professor por um breve período. Notável são as considerações de Haydn sobre a senhorita von Auenbrugger, ao dizer que “sua forma de tocar e

seu discernimento artístico são comparáveis àqueles dos grandes mestres” (BIBA, 2002, p.190).

FIGURA 8 - PÁGINA INICIAL DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA SONATA OP.8 Nº1 DE CLEMENTI



FONTE: CLEMENTI. Castaud (Lyon, 1782)

NOTA: Nesta página é assinalada a dedicatória à Marianne von Auenbrugger.

Com Maria Theresia von Hess e Marianne von Auenbrugger, Clementi teve contato com duas das pianistas mais importantes de Viena em 1782, e este contato é visivelmente refletido nas obras que foram dedicadas a elas. Nenhuma das duas era musicista profissional, mas sim perfeitas “diletantes” – significado que, na época, se referia àquele que faz música por puro prazer e não como um trabalho destinado ao próprio sustento. Naquela época, estes “diletantes” possuíam uma respeitabilidade artística às vezes maior do que a de vários músicos profissionais (ibid). Nos dias atuais este termo, infelizmente, adquiriu uma conotação negativa.

3 REVISÃO DA LITERATURA

3.1 SCHEMATA

Improvisar não parecia ser um problema para a maioria dos tecladistas profissionais do século XVIII, e os estudos mais recentes sobre o tema têm revelado que cada *partimento* era de fato um problema musical a ser resolvido espontaneamente – i.e. para ser improvisado. Estas resoluções eram feitas a partir de uma série de regras (*regole*) muito peculiares, cuja aplicação frequentemente acarretava a criação de protótipos musicais, sendo estes protótipos denominados *schemata*²³. Através de um estudo intenso das *regole* e das *schemata*, o estudante desenvolvia a arte de improvisar sobre um *partimento*, consequentemente adquirindo uma complexa compreensão musical e domínio de estilo.

O estudo do emprego das *schemata* na era galante foi recentemente resgatado por Robert Gjerdingen, que observou a regularidade em que certos protótipos musicais apareciam como um *cliché* durante a música dos séculos XVII e XVIII. Estes protótipos se manifestavam de diversas formas: em linhas melódicas, linhas de baixo e percursos harmônicos, formando um léxico musical que era utilizado pelos compositores em prol de um discurso musical efetivo. Tais modelos se mostravam familiares aos ouvintes da época e estavam especialmente presentes como conteúdo dos *partimenti*.

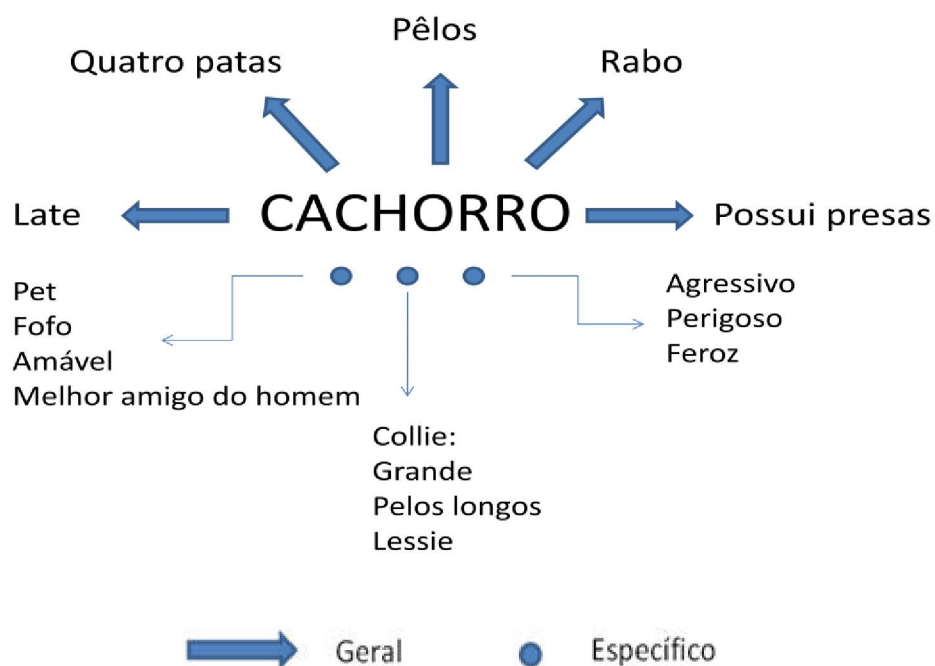
Gjerdingen estabelece em sua principal obra sobre *schema* musical (*Music in the Galant Style*) uma série de *schemata* que eram amplamente utilizadas por compositores da era galante, e atribui a origem deste conceito ao compositor alemão Johann David Heinichen (1683 – 1729), cujo tratado discutia as formas de harmonizar pares de notas com seus baixos (GJERDINGEN, 2007, p.15). Ao demonstrar que diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores, estes foram denominados por Heinichen como “*schema*”.

A origem do conceito de *schema* está vinculada primeiramente à filosofia, e depois à lingüística e à psicologia cognitiva. “*Schema*” (Kant) se refere ao que é amplamente denominado de representação mental ou

²³ *Schemata* no plural, *schema* no singular.

categoria, compartilhando assim seu significado com termos como “idéia” ou “forma” (Platão), “tipo ideal” (Weber), “semelhança familiar” (Wittgenstein), “arquétipo” (Frye), “protótipo” (Posner), “essência” (Putnam), “tipo natural” (Rosch) (GJERDINGEN, 2007, p.10). A teoria do *schema* é fundamentada a partir do estudo de como se estabelecem a compreensão e a organização do conhecimento, i.e. o estudo das faculdades cognitivas visando compreender a interação entre fatores chave e como este afeta o processo de compreensão, estipulando claros vínculos 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”).

FIGURA 9 - CATEGORIAS RELACIONADAS À IDÉIA DE UM CACHORRO.



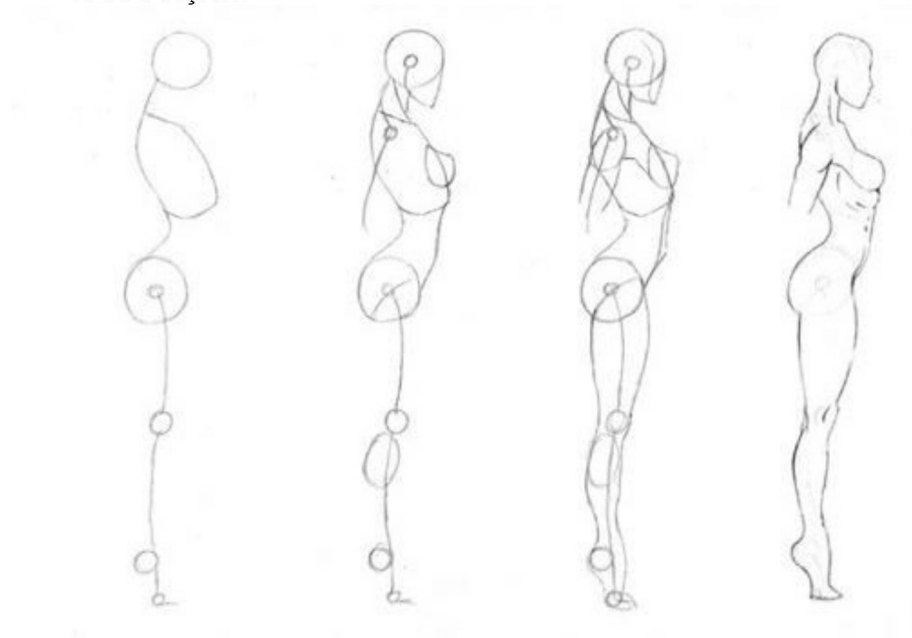
FONTE: O autor (2021).

Estabelecida como “unidades de conhecimento”, pode-se afirmar que o *schema* é uma descrição generalizada e um sistema conceitual para o entendimento da compreensão, como esta compreensão é representada e como é utilizada; portanto, todo o nosso conhecimento genérico sobre determinado conceito é incorporado num *schema*. Como é explicado por Anderson ao citar Kant, quando este introduz a idéia de esquematização em

1781: “o *schema* de um conceito... significa a regra de acordo com a qual minha imaginação pode delinear o futuro” (ANDERSON, 1977, p.2).

Desta forma, o *schema* representa a compreensão sobre conceitos, objetos e suas relações com outros conteúdos, situações, eventos, sequência de eventos, ações e sequência de ações, bem como são percebidos como estruturas genéricas, geralmente, com lacunas entre seus pontos alicerçantes, lacunas estas que permitem o preenchimento e o seu reconhecimento quando comparadas a uma situação real. Se o preenchimento destas lacunas resultar em uma imagem familiar, reconhecível, o processo de identificação consolida-se.

FIGURA 10 - SCHEMA DE UM CORPO FEMININO EM VISTA LATERAL COM SUA REALIZAÇÃO.



FONTE: Imagem de domínio público

Para demonstrar esta relação entre *schema* e sequência de eventos, Richard Anderson *et al* (1997) demonstram um estudo cujos participantes deveriam relembrar a sequência em que certos alimentos apareciam durante duas situações hipotéticas: a primeira em um supermercado e a segunda em um restaurante. Foi notado que na situação do restaurante houve maiores taxas de acerto, afinal de contas, isto se deve ao fato de que estabelecer um *schema* de eventos em um restaurante é mais compreensível pela lógica inerente ao evento, corroborado pelo nosso conhecimento prévio sobre a

existência de uma ordem pré-estabelecida durante um jantar: dificilmente a salada apareceria ao final da refeição, a sobremesa jamais seria oferecida primeiro. Não obstante, durante a hipótese do supermercado, a série de alimentos apresentados pode apresentar-se de maneira avulsa, pois no final das contas a ordem dos alimentos apresentados não segue nenhum *schema* pré-estabelecido.

O Modelo Interativo de Rumelhart (1980) estabelece que as informações advindas de várias fontes de conhecimento (*schemata* para as relações letra-som, significado de palavras, relações sintáticas, sequência de eventos, etc.) são consideradas de forma simultânea. As implicações deste fenômeno ocorrem quando as informações advindas de uma das fontes de conhecimento são deficientes; desta forma, o observador contará com as informações advindas de outra fonte, como em pistas dadas pelo contexto ou por sua própria experiência prévia.

3.2 HISTÓRICO DE PESQUISAS SOBRE SCHEMATA EM MÚSICA

Para Leonard Meyer (*Emotion and Meaning in Music* – 1956) o conhecimento musical – quer seja concebido em suas dimensões composicionais, performáticas ou na própria escuta – é derivado do encontro transacional entre o indivíduo e a música como um produto fundamentalmente cultural. Assim, Meyer atribuiu como “fluxo vital da percepção e comunicação musical” a categoria intersubjetiva de “respostas de hábito” (1966, p.62, apud BYROS, 2012, p.273) – um termo amplamente usado nos círculos filosóficos e psicológicos durante a primeira metade do século XX. Segundo Byros (1966, p.62, apud BYROS, 2012, p.273), as “respostas de hábito”, como a própria essência do conhecimento musical, são, nas palavras do autor, aprendidas de forma “on-line” – ou seja, advindas diretamente da experiência socialmente condicionada do indivíduo com a música:

O significado musical, assim como outros gestos significativos e símbolos, surgem de (e pressupõem) um processo social da experiência o qual constitui o universo musical do discurso (...) A resposta à música bem como sua percepção depende das respostas de hábito aprendidas (...) Estas disposições e hábitos são aprendidos através de prática constante de escuta e execução (...) Compreender

música não se baseia em definições de dicionário, de conhecer isso ou aquilo, ou as regras de sintaxe musical e gramática, ao invés disso, é uma questão de hábitos correntemente adquiridos no próprio ser e propriamente presumidos. (MEYER, 1956, pp.60-62, apud ibid, tradução nossa).²⁴

Este enunciado marca a primeira ocasião de um programa de pesquisa que acompanhou toda a vida de Meyer e que argumentou a favor da determinação cultural e histórica da cognição, do estilo e da estrutura musical. Em um primeiro momento, as várias monografias e artigos de Meyer aparentam exibir diferentes focos, e.g.: significado e afeto em *Emotion and Meaning in Music*; comunicação, teoria da informação e recepção artística em *Music, the arts, and ideas* (1967); análise e crítica em *Explaining music* (1973); e mudanças de estilo e suas motivações em *Style and music* (1989). Ainda assim, cada argumento foi construído sobre as mesmas fundações. Nas palavras de Byros (2012, p.274) todos os trabalhos de Meyer “foram forjados em uma mesma bigorna”. Ao longo de toda a obra de Meyer, os termos: “hábitos”, “respostas de hábitos”, “comportamentos”, e os conceitos iniciais que deram origem a estes (como “tipos ideais”, “normas”, “classes”, “conceito de classes”, e “padrões de classe”) gradualmente vieram a ser representadas por um único predicado: “*Schema*”.

Para Byros, a variação lexical ocorrida durante a produção da obra de Meyer ilustra não uma mudança na agenda de pesquisa, mas, ao invés disso, algo como uma busca por uma terminologia apropriada para expressar uma idéia: “aquela à qual a experiência historicamente e socialmente afetada é a base da aplicação do conhecimento musical” (BYROS, 2012, p.274).

Durante a elaboração do conceito, enquanto refinava sua terminologia, Meyer transitava de uma natureza claramente reflexiva dos seus primeiros trabalhos para uma orientação analítica mais explícita. *Emotion and Meaning in Music* foi, em essência, um tratado filosófico, uma meditação interdisciplinar sobre os processos básicos do conhecimento musical – um estilo de exposição que o autor manteve em *Music the Arts, and Ideas*. Foi apenas em *Explaining Music* (1973) e em uma série de artigos posteriores reimpressos em

²⁴ No original: *Musical meaning and significance, like other kinds of significant gestures and symbols, arise out of and presuppose the social processes of experience which constitute the musical universes of discourse (...) The response to music as well as its perception depend [sic] upon learned habit responses (...) These dispositions and habits are learned by constant practice in listening and performing (...) Understanding music is not a matter of dictionary definitions, of knowing this, that, or the other rule of musical syntax and grammar, rather it is a matter of habits correctly acquired in one's self and properly presumed (...) in others.*

The Spheres of Music (2000) que seu trabalho envolveu o tipo de conhecimento declarativo encontrado em trabalhos mais “tradicionais” de teoria musical. Embora essa mudança de orientação tenha sido acompanhada por uma mudança de vocabulário, as categorias teóricas para onde Meyer avançou em seus últimos trabalhos foram uma extensão da epistemologia da “resposta de hábito” debatida nos trabalhos dos anos 50 em conjunto com o emergente conceito de *schema*, que permeia cada um de seus escritos. *Style and music* foi tanto um ápice quanto uma síntese das duas fases de pesquisa de Meyer, filosófica e analítica, representada por mudanças na terminologia por volta de 1973. (BYROS, 2012, p.275, tradução nossa).²⁵

A mais familiar das contribuições analíticas de Meyer para a disciplina é uma série das então chamadas *changing-note schemata* – configuração dos graus da escala baseados em uma progressão harmônica I-V,V-I que caracteriza “rimas” dos graus da escala na voz superior – e.g. 1-7,4-3; 1-7, 2-1; 3-2, 4-3. O primeiro é provavelmente o mais conhecido dos padrões de *changing-note*, tendo se tornado um foco na obra *A Classic Turn of Phrase* (1988) de Robert Gjerdingen, e posteriormente sendo renomeado como “Meyer” em *Music in the Galant Style* (2007) (este *schema* será tratado com maior detalhamento em seu devido capítulo). Este padrão é caracterizado por um par de sub-frases que expressa um paralelismo tônica-dominante, dominante-tônica metricamente segmentado, articulado pela “rima” 1-7,4-3 em sua voz superior – sendo esta a maior característica desta estrutura. Meyer via padrões como o 1-7,4-3 não meramente como categorias teóricas, ao invés disso as *schemata* eram consideradas “hábitos arraigados” socialmente, categorias mentais fundamentalmente moldadas pela inteiração da mente com um ambiente cultural em particular. Meyer viu nessas formas de estilo a holística convergência entre história, cultura e cognição – documentações dos

²⁵ No original: *In the course of elaborating the concept, while refining his terminology, Meyer moved from the markedly reflective nature of his earlier writings to a more explicitly analytic orientation. Emotion and Meaning in Music was, in essence, a philosophical treatise, an interdisciplinary meditation on the procedural basis of musical knowledge - a style of exposition which he largely sustained in Music, the Arts, and Ideas. It was only with Explaining Music (1973), and in a series of later articles subsequently reprinted in The Spheres of Music (2000), that his work engaged the kind of declarative knowledge encountered in more 'traditional' strains of music theory. Although this change in orientation was also accompanied by a change in vocabulary, the concrete theoretical categories Meyer advanced in his later writings were extensions of the habit-response epistemology of the 1950s and the evolving schema concept that permeates each of his writings. Style and Music was both a culmination and a synthesis of Meyer's two research phases, philosophical and analytical, represented by changes in terminology around 1973.*

“comportamentos culturalmente qualificados do ser humano em circunstâncias histórico-culturais específicas” (1989, p.x, apud BYROS, 2012, p.276).

A reificação analítica de “hábitos” e “comportamentos” nas últimas obras de Meyer providencia a pedra fundamental para a teoria musical do chamado “ouvinte orientado”, a qual a análise musical alia-se à psicologia da escuta, predicada no “processo social da experiência”. Esta teoria foi ampliada por Gjerdingen em seu projeto sobre o estilo galante. Em sua primeira manifestação, a obra *A Classic Turn of Phrase* traz evidências estatísticas sobre a situação histórica do padrão 1-7,4-3 através da análise de um grande *corpus* de obras. Esta pesquisa sugere que, como categorias mentais, as *schemata* podem configurar em uma psicologia da escuta historicamente situada, pois os próprios padrões musicais são historicamente limitados. Em outras palavras, isso aponta para uma dimensão histórica dos “processos sociais de experiência” estabelecidos por Meyer e para a “apropriação estilística” dos “hábitos de resposta”.

Em sua segunda manifestação, *Music in the Galant Style*, Gjerdingen demonstrou que as frases musicais altamente estereotipadas como a 1-7, 4-3 eram amplamente difundidas durante o século XVIII, caracterizando toda uma cultura “galante” de “pensamentos musicais esquemáticos” (GJERDINGEN, 2007, p.397). Esta subcategoria mais recente de pesquisa também perpetua a idéia de Meyer, mostrando que a estrutura, o estilo e os processos musicais são um reflexo sintomático dos fenômenos sociais e suas ideologias subjacentes. A *schemata* galante seria mais uma individuação do costume geral de modular artisticamente os comportamentos sociais do indivíduo dentro do sistema social das cortes européias do século XVIII que eram adaptadas à vida na cidade. Reiterando que o ato musical-analítico é atrelado à psicologia da escuta de cada época, as *schemata* galantes seriam proferidas como meios para “escutar esta música assim como Mozart poderia tê-la escutado”. (ibid, p.452)

3.3 SCHEMATA ANTERIORES À ERA GALANTE

Podemos dizer que alguns protótipos musicais já haviam sido classificados antes do século XVIII graças ao costume de criar improvisos acima de uma melodia dada ou acima de uma sequência harmônica, principalmente em peças em forma de variação, muito comuns nos séculos XVI e XVII. Tendo em vista que os exemplares desta forma musical apresentam conceitos bastante simples, é plausível acreditar que os exemplos conhecidos atualmente não se refiram a peças singulares, mas sim a meros exemplos de práticas musicais comuns à época, às quais os músicos realizavam improvisos sobre um modelo apresentado (sendo estes canções ou danças) de acordo com a necessidade do momento ou de acordo com seu nível técnico ao instrumento.

A maior parte dos exemplares desta forma musical foi escrita para teclado ou para instrumentos de cordas dedilhadas – ou seja, instrumentos acompanhadores. Na região da atual Itália, essas peças eram intituladas sob a alcunha de *Partite*, que pode ser traduzido como “partes” ou “seções”, e, da mesma forma que houve peças de variação baseadas em melodias populares, havia outras que se baseavam em progressões harmônicas mais abstratas. Um dos exemplos mais antigos desta prática pode ser encontrado no tratado de Diego Ortiz (1553, p.93) onde ele fornece uma curta sequência harmônica que deve ser repetida por um instrumento de teclado enquanto um instrumento melódico seria responsável por realizar variações. Dentre as sequências harmônicas mais utilizadas para este fim, destacam-se certos protótipos como o *Passamezzo*, a *Romanesca* ou a *Passacaglia*.

FIGURA 11 - RICERCADA PRIMERA DE DIEGO ORTIZ



FONTE: ORTIZ. *Trattado de glosas* (1553)

NOTA: Nesta *ricercata* as quatro vozes (*cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus*) deveriam ser tocadas em um instrumento de teclado. O *ritornello* ao final demonstra que a sequência deveria ser repetida *ad infinitum*.

Outro exemplo deste estilo de peças em forma de variação que nos ajuda a compreender os primeiros conceitos documentados de *schemata* em música é a *Partite sopra l'aria della Romanesca* de Girolamo Frescobaldi (1616, p.47). Esta peça é encontrada em duas edições diferentes de seu primeiro livro de *Toccatas* publicados em 1616. Curiosamente, em uma das edições, são encontradas alterações e adições no texto feitas pelo próprio autor; acrescentar alterações em uma peça já impressa não era uma prática comum a ser feita na época de Frescobaldi, haja vista que o próprio autor não realiza alterações em nenhuma outra de suas *Toccatas*. Não obstante, peças em forma de variação possuíam esta característica flexibilidade como algo intrínseco à sua natureza. A partir deste exemplo, inferimos que, para Frescobaldi, a *Romanesca* escrita por ele seria apenas uma versão dentre várias outras potenciais versões.

A *Romanesca* é um dos padrões harmônicos mais populares entre os séculos XVI e XVII, composta de uma sequência de quatro acordes e, *a priori*,

iniciando no 3º grau da tonalidade, gerando a sequência III – VII – I – V a partir do baixo.

FIGURA 12 - BAIXO DA ROMANESCA



FONTE: FERGUSON (2003, p.42)

A *Romanesca* pode ser considerada uma alteração de um outro padrão, intitulado *Passamezzo Antico* (I – VII – I – V – III – VII – {I–V} – I) – ao qual Shakespeare faz referência em sua obra *Twelfth Night* como *Passy Measures* (FERGUSON, 1975, p.41). Há também a variação em modo maior do *Passamezzo Antico*, denominada *Passamezzo Moderno* (I – IV – I – V – I – IV – {I–V} – I).

FIGURA 13 - BAIXO DO PASSAMEZZO



FONTE: FERGUSON (2003 p.41-42)

NOTA: Acima o *Passamezzo Antico*, abaixo o *Passamezzo Moderno*.

Uma importante questão ainda a respeito das peças em forma de variação que nos ajudarão a delinear melhor o conceito de *schemata* é a transição que acontece em meados do século XVII entre a prática da repetição de sequências harmônicas abstratas e a realização de padrões de baixo que deveriam ser literalmente repetidos, denominados *basso ostinato*. Podemos utilizar da *Passacaglia* como estudo de caso para exemplificar este fenômeno: *A priori*, uma *Passacaglia* seria uma fórmula tão abstrata quanto possível, contendo um movimento harmônico onde o baixo (frequentemente, mas nem sempre) movimentar-se-ia por graus conjuntos descendentes, partindo do primeiro grau da escala e deslocando-se até o quinto grau. Temos novamente em Frescobaldi um exemplo para este *schema* – na peça para voz e baixo

contínuo “*Aria di passacaglia: Così mi disprezzate*” as linhas de baixo sempre se apresentam de formas desiguais, fazendo com que os detalhes das progressões harmônicas sejam variados; no entanto, as condições para o *schema* da *passacaglia* estão sempre presentes:

FIGURA 14 - ARIA DI PASSACAGLIA: COSÌ MI DISPREZZATE

The musical score for "Aria di Passacaglia: Così mi disprezzate" is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Canto) and a basso line. The basso line is marked with red brackets and letters 'I' and 'V' indicating harmonic progressions. The lyrics are: "Co - sì mi di-sprez - za - te? Co - sì voi voi mi bur - la - te? Tem-po ver - ra ch'a - mo re Fa - ra di vo - stro co -".

FONTE: FRESCOBALDI, 1630 (Hawthorne Early Music, 2013).

LEGENDA: As marcações em vermelho demonstram o percurso harmônico.

Ao compararmos esta peça de Frescobaldi com o famoso *Lamento della ninfa* de Claudio Monteverdi, nos deparamos com um conceito completamente diferente. Neste exemplo, a *Passacaglia* também está presente, porém o baixo não se apresenta de forma variada; serão sempre as mesmas quatro notas repetidas ao longo de toda a peça:

FIGURA 15 - LAMENTO DELLA NINFA DE CLAUDIO MONTEVERDI

The musical score for 'Lamento della Ninfa' by Claudio Monteverdi is presented in two systems. The first system features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one basso continuo staff. The lyrics are 'A - mor A - Di - ce - a Di - ce - a Di - ce - a'. The second system also features five staves: four vocal staves and one basso continuo staff. The lyrics are 'mor A - mor A - mor do - ve il ciel mi - ran - do il piè fer - mo il ciel mi - ran - do il piè fer - mo il ciel mi - ran - do il piè fer - mo'. Red brackets and a red 'L' mark indicate the basso continuo line.

FONTE: MONTEVERDI (1638. Ed.1929).

LEGENDA: As marcações em vermelho indicam o percurso do baixo.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII certos protótipos mantiveram-se populares e continuaram a ser utilizados em detrimento de outros considerados mais antiquados. Dentre as *schemata* que podem ser encontradas na música da era galante com certa regularidade (inclusive nas coleções de *partimenti*) estão a supracitada *Romanesca* (agora remodelada, iniciando-se no primeiro grau da escala: I – V – VI – III – IV – I), a *Folia* (I – V – I – VII – III – VII – {I–V} – I) e a *Bergamasca* (I – IV – V – I).

3.4 SCHEMATA NAS SONATAS EM SOL MENOR OPP.7 Nº3 E 8 Nº1 DE CLEMENTI

As *Sonatas op. 7* e *op. 8* constituem dois conjuntos de três obras cada, duas em tom Maior e uma em Tom Menor em cada grupo. Especificamente a *op. 7 nº3* e a *op.8 nº1* encontram-se na mesma tonalidade: Sol Menor. Ambas são estruturadas em três movimentos, sendo os externos rápidos e o interno lento. Se na primeira destas duas obras Clementi emprega uma forma sonata

sem Desenvolvimento no segundo movimento, na op.8 nº1 ele utiliza um modelo formal muito mais simples, uma pequena Forma a-b-a' de apenas vinte e quatro compassos. Os terceiros movimentos são agitados (a indicação de andamento é *Presto* em ambos) e em Forma Sonata. Os primeiros movimentos se estruturam em Forma Sonata, ambos, com uma Reexposição invertida, porém, não sem a engenhosa surpresa de um episódio na Submediante (em Mib Maior) construído com o Tema principal por duplicação rítmica na op.7 nº3.

Ao definir o conceito de *Schema Musical*, Robert Gjerdingen (1988, p.37) os categoriza com três funções essenciais:

- a) Gestos de fechamento (*closing gambits/clausulae*);
- b) Gestos de abertura (*opening gambits*): aqueles que possuem uma característica expositiva;
- c) Gestos transitivos (*transitional gambits*): funcionando como respostas aos gestos de abertura ou manifestando-se como percursos moduatórios.

3.4.1 Gestos de fechamento

Os gestos de fechamento (também denominados cláusulas) se aproximam daquelas estruturas conhecidas no vocabulário musical como cadências, não obstante, Gjerdingen faz ressalvas sobre a ótica harmônica atual quando utilizada para analisar a música do século XVIII (apesar dessas ressalvas, utilizo-me dos diversos pontos de vista em prol de uma análise mais abrangente):

Gerações de estudantes de música dos séculos XIX e XX aprenderam sobre terminações de frases musicais – cadências – através dos livros de harmonia. Esta visão sobre a articulação musical centrada no acorde era totalmente apropriada para os objetivos da educação musical na era romântica, mas é muito grosseira para uma arte esotérica e cortês como a música galante (...) Walther, seguindo o exemplo de Andreas Werckmeister (1645 -1706), olhou para as *clausulae* mais melodicamente, como era a norma até então. Para ele, cada uma das quatro vozes executava sua própria cláusula, participando como parte integrante da "perfeição" do todo. (GJERDINGEN, 2007, p.140)²⁶

²⁶ No original: *Generations of nineteenth and twentieth century music students have learned about musical phrase endings — cadences — from textbooks on harmony. This chord-centered view of musical articulation was fully appropriate to the aims of general musical education in the*

No caso, Gjerdingen se refere ao modelo estabelecido por Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista de Weimar, ao qual as quatro vozes realizariam suas determinadas movimentações finais, gerando assim o que foi, por ele, intitulado *Clausulae Formalis Perfectissima*.

FIGURA 16 - MODELO DE *CLAUSULAE* ESTABELECIDO POR WALTHER.
Clausula formalis perfectissima

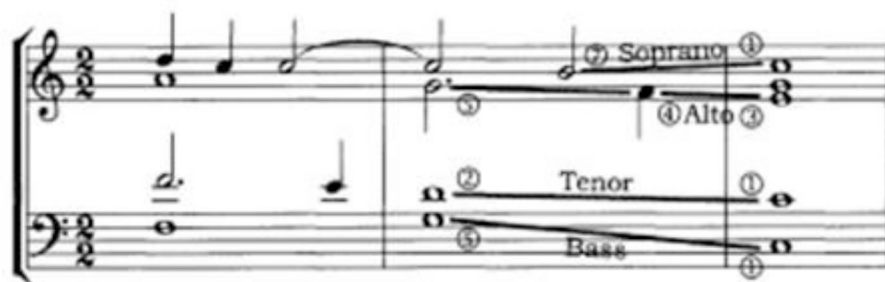


FONTE: GJERDINGEN (2007, p.139)

Tem-se do exemplo acima que:

- A progressão do Soprano segue o esquema melódico 7-1;
- A progressão do Contralto segue o esquema 5-3 ou 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);

FIGURA 17 - MODELO DE *CLAUSULAE* ESTABELECIDO POR WALTHER.



FONTE: GJERDINGEN (2007, p.140)

NOTA: Reprodução do modelo supracitado, agora indicando a condução das vozes.

Tais premissas se relacionam ao antigo estudo do contraponto palestriniano, o qual Fux faz referência em seu tratado *Gradus ad Parnassum*.

Romantic age, but it is too coarse-grained for an esoteric, courtly art like galant music (...) 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.

Em sua obra, Fux estabelece, por exemplo, que “no penúltimo compasso deve haver uma sexta maior se o *cantus firmus* estiver na parte inferior, ou uma terça menor, se estiver na parte superior” (FUX, 1725, p.26), assim, a movimentação final da voz superior (*contrapunctus*) deve ocorrer por um percurso ascendente pelo intervalo de um semitom, enquanto a da voz inferior (*cantus firmus*) por um percurso descendente pelo intervalo de um tom inteiro, respectivamente *clausula cantizans* e *clausula tenorizans* (SCHUBERT, 2008, p.138), fazendo alusão à relação soprano/tenor estabelecida por Walther.

Qualquer uma dessas cláusulas melódicas pode aparecer na voz mais baixa. Walther reservou o termo *clausula perfectissima* para cadências onde o percurso natural do baixo era executado (5-1), também denominado *clausula bassizans* (uma cláusula tipo “baixo”). Se a cláusula do soprano (ou cláusula descante: 7-1) fosse realizada pela voz mais baixa, ele denominava a cadência resultante como *clausula cantizans* (uma cláusula tipo “cantus”); se a cláusula de tenor (2-1) aparecesse na voz mais baixa, ele denominava a cadência resultante de *clausula tenorizans* (uma cláusula do tipo “tenor”); e se a cláusula do contralto (5-3 ou 4-3) fosse realizada pela voz mais baixa, ele chamava a cadência resultante de *clausula altizans* (uma cláusula do tipo “alto”).

3.4.1.1 *Bassizans*

Notemos que o moderno conceito de cadência pode coexistir com o conceito das cláusulas, pois uma cadência pode ser classificada como sendo pertencente a um ou outro tipo de cláusula, dependendo da movimentação de suas vozes. As cadências apresentadas a seguir (simples, composta, dupla e longa), apesar de diversas, são alocadas dentro da mesma categoria de cláusula *Bassizans*, graças ao seu percurso 5-1 como movimentação final da linha de baixo.

Cadência simples:

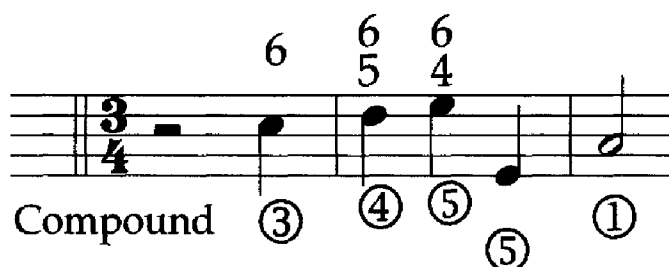
FIGURA 18 - CADÊNCIA SIMPLES



FONTE: GJERDINGEN (2007, p.141)

Cadência composta:

FIGURA 19 - CADÊNCIA COMPOSTA



FONTE: GJERDINGEN (2007, p.141)

NOTA: Ainda realizada na clave de Fá, esta figura demonstra a cadência composta, onde há um prolongamento de 5 antes de seguir para 1.

Cadência dupla:

FIGURA 20 - CADÊNCIA DUPLA

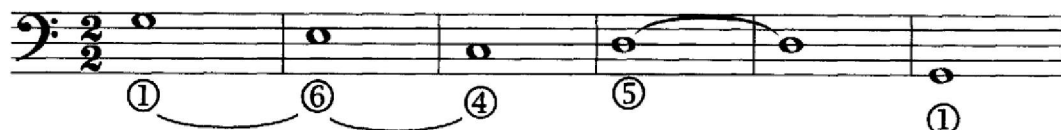


FONTE: GJERDINGEN (2007, p.466)

NOTA: o 5 (penúltimo compasso) se mantém durante um compasso inteiro antes de seguir para 1.

Cadência longa:

FIGURA 21 - CADÊNCIA LONGA

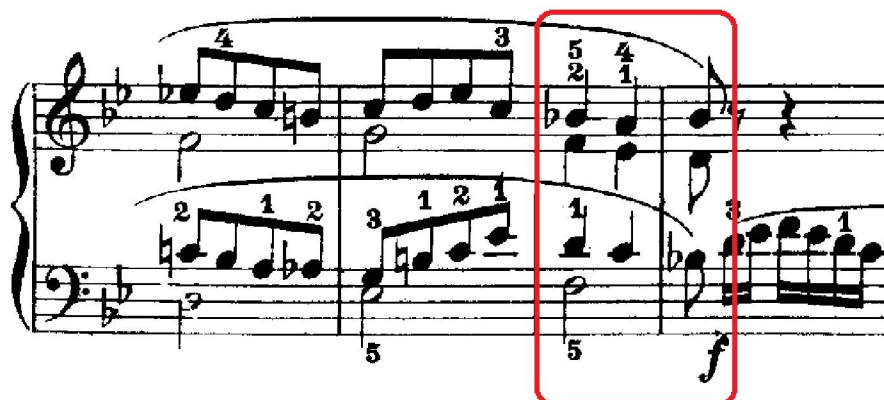


FONTE: GJERDINGEN (2007, p.170)

NOTA: o 5 se prolonga por dois compassos antes de seguir para 1.

Clementi utiliza-se principalmente das cadências composta e dupla como *clausula bassizans*, salientando que o percurso cadencial denominado “dominante apogiatura” ($V6/4 \rightarrow V5/3 \rightarrow I$), condição *sine qua non* para tipificar a cadência composta, apresenta o percurso 5-1 no baixo, onde 5 ocorre duas vezes ou se prolonga.

FIGURA 22 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 47-50



FONTE: CLEMENTI (1782).

LEGENDA: a marcação em vermelho demonstra a cadência composta.

FIGURA 23 - SONATA OP.8 Nº1, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 77-82



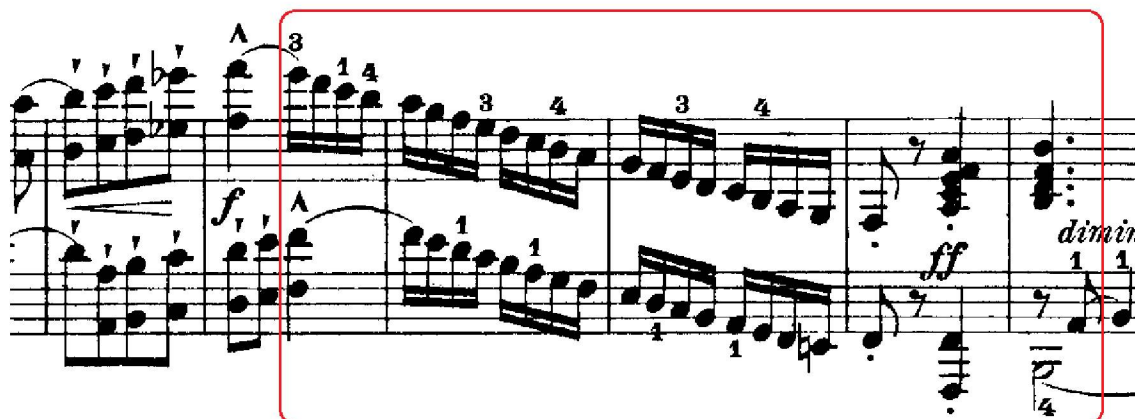
FONTE: CLEMENTI (1782).

NOTA: Pentagrama acima: clave de Sol na segunda linha; pentagrama abaixo: clave de Fá na quarta linha.

LEGENDA: A marcação em vermelho demonstra a cadência composta.

O prolongamento do grau V durante a cadência é um hábito bastante comum na música de Clementi, talvez por influência do estilo brilhante²⁷ – em voga no século XVIII – embora seu repertório contenha apenas um único concerto para piano. Não obstante, traços deste estilo são presentes em várias de suas sonatas para piano solo e se manifestam já em suas sonatas iniciais sob a forma da cadência longa:

FIGURA 24 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 69-74



FONTE: CLEMENTI (1782).

NOTA: pentagrama acima: clave de Sol na segunda linha; pentagrama abaixo: clave de Fá na quarta linha.

LEGENDA: a marcação em vermelho demonstra a cadência longa.

²⁷ Vide RATNER, 1980, p.19-20; IVANOVITCH in MIRKA, 2004, p.330-354

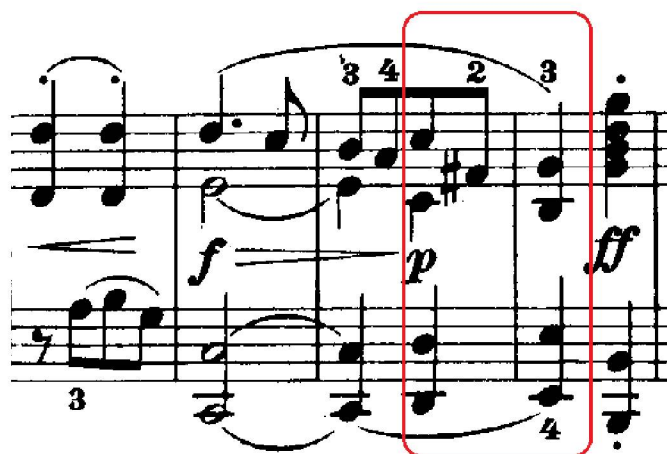
Cadência interrompida:

Contrariando a previsibilidade inerente à *clausula perfectissima*, o uso retórico da quebra de expectativa ao seguir para a “direção errada” em uma cadência foi um importante recurso para o discurso da música galante. Vários são os termos usados para se referir a este fenômeno: cadência evitada, cadência evadida, cadência falsa, cadência deceptiva, cadência interrompida, cadência de engano ou (em italiano) *cadenza finta*. Neste tipo de movimento a expectativa da sequência 5-1 do baixo é frustrada pela movimentação ascendente para o grau VI (5-6).

Sobre esta noção comum da cadência de engano, Markus Neuwirth, em seu texto "*Fuggir la Cadenza*" (2015), argumenta que uma cadência de engano não é um tipo de cadência em particular, que possa ser comparada a uma cadência autêntica ou meia cadência. Em vez disso, ele sugere que este movimento seria uma estratégia para atrasar o fechamento tonal e, assim, expandir a forma musical. Baseando-se em fontes teóricas do século XVIII, o autor mostra que esta estratégia ocorre em posições formais completamente diferentes e faz uso de uma maior variedade de acordes do que, até agora, foi reconhecido para substituir a tônica no momento da resolução esperada. Além disso, serve a uma infinidade de diferentes funções de grande escala, incluindo extensão formal, prolongamento harmônico e modulação (NEUWIRTH, 2015, p.117).

Como parte integrante do vocabulário harmônico da música galante, a cadência evitada é comumente utilizada na música de Clementi:

FIGURA 25 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 13-16



FONTE: CLEMENTI (1782)

NOTA: Pentagrama acima: clave de Sol na segunda linha; pentagrama abaixo: clave de Fá na quarta linha.

LEGENDA: A marcação em vermelho demonstra a cadência evitada (V – VI).

3.4.1.2 *Cantizans*

Nas palavras de Gjerdingen: “talvez o limite da evasão (em uma cadência) possa ser simplesmente parar a cadência logo antes dela atingir a sua chegada – deixando-a ‘meio’ terminada” (GJERDINGEN, 2007 p.153). Assim, é classificado como meia-cadência aquela que encerra no penúltimo grau do baixo (grau 5). Gjerdingen complementa: “ainda assim, meias-cadências não pareciam ser percebidas como evasões ou artifícios. Estas possuíam suas próprias características e criavam suas próprias expectativas” (Ibid).

FIGURA 26 - SONATA K.135 DE DOMENICO SCARLATTI. COMPASSOS 15-18



FONTE: SCARLATTI (Ed. Heugel, 1978)

NOTA: o trecho mostrado, em Si Maior, mostra a finalização da frase que se encerra de forma suspensa, no grau V, caracterizando uma meia-cadência.

Bem como mostrado na sonata de Scarlatti supracitada, o percurso IV-V é comumente usado por Clementi e seus contemporâneos para finalizações de frase, no entanto, Clementi se utiliza de um artifício que pode ser considerado uma variação desta cadência, onde o grau IV ascende em meio tom antes finalizar, gerando uma dissonância que é resolvida no grau V; este percurso é denominado cadência convergente. Tendo em vista que o baixo se move ascendentemente pelo percurso de um semitom, esta cadência pode ser considerada como pertencente à cláusula *cantizans*.

FIGURA 27 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 1-12



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em vermelho demonstra um evento que finaliza em cadência convergente.

Outra forma de manifestação da cláusula *cantizans* ocorre quando a movimentação do baixo conduz para o grau I da tonalidade, gerando, de fato, uma movimentação VII-I. Este *schema* induz a pequenos fechamentos, porém nunca conclusivos, como se houvesse uma “vírgula” para uma conclusão temporária, nunca definitiva. O teórico Francesco Galeazzi (1758-1819) aborda sobre este gesto em sua obra *Elementi teórico-pratici di musica* e denomina este *schema* como *comma*. A utilização, por Galeazzi, dos termos *clausola* e *senso* para descrever os componentes melódicos está relacionada à tradição lingüística. Em sua obra é usado o termo *comma* quando ele se refere ao fechamento de uma frase (*senso*), chamando de *clausola* a frase existente

entre duas cadências cujo fechamento é denominado *colon* (GALEAZZI, 1796, p.332).

FIGURA 28 - SONATA OP.7 Nº3, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 80-82



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: A marcação em vermelho assinala a movimentação VII-I no baixo, caracterizando a *Comma*.

FIGURA 29 - SONATA OP.7 Nº3, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 83-86



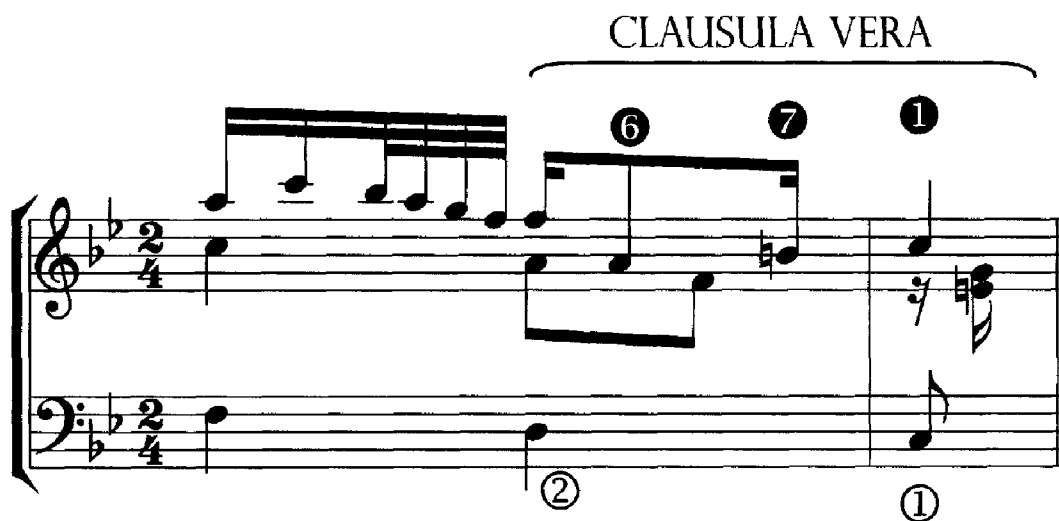
FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: As marcações em vermelho assinalam a movimentação VII-I no baixo, caracterizando a *Comma*.

3.4.1.3 Tenorizans

A manifestação mais presumível de uma cláusula de tenor é aquela onde o baixo realiza sua cadência de forma descendente pelo percurso de um tom: II – I, sendo I a tônica da tonalidade em questão. A esta denominamos *Clausula vera*.

FIGURA 30 - BALDASSARE GALLUPI, CONCERTO A QUATTRO EM SI BEMOL MAIOR. 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 24-25



FONTE: GJERDINGEN (2007, p.164).

Segundo Gjerdingen, outro tipo de cadência de soprano/tenor ocorreria quando o tenor desce por meio tom e o soprano sobe um tom inteiro. O resultado é uma forma de *Clausula Vera* mais conhecida hoje como cadência frígia, por referência ao antigo tipo de escala que apresentava meio tom entre o 2º grau e o 1º (GJERDINGEN, 2007, p.165). Mais adiante o autor complementa: “Se o soprano da cadência frígia, pouco antes de subir para a oitava, é elevado cromaticamente em meio tom, sua distância do baixo torna-se uma sexta aumentada, o qual é o nome do terceiro tipo de *clausula tenorizans*” (Ibid).

O intervalo de sexta aumentada foi reconhecido como uma possibilidade lógica muito antes da era tonal, mas, inicialmente, sua utilização era especificamente proibida pelas “regras”. Por volta de 1555, o teórico Nicola Vincentino (1511 – 1575) afirmou que seria “um erro grave escrever uma dissonância tão grande”. Tal dissonância era considerada tão improvável que Vincentino sequer possuía um vocabulário técnico para descrevê-la: elevar uma sexta maior em meio tom, ele explicou, criaria uma “falsa sétima menor”²⁸ (RIEMANN, 1904-1905, trad. HAGGH, 1992, p.316)

Cerca de 200 anos depois, o filósofo Jean Jacques Rousseau definiu, em seu *Dictionnaire de Musique* (1789, p.150), sete tipos de acordes de sexta,

²⁸ No original: *nelle cadente dubbiose, sarebbe maggior errore sustentare una sesta maggiore, che diventerebbe settima minor et farebbe gran discordo.*

sendo o último denominado *Sixte Superflue*; este era um “*Accord original*”, que se resolvia na dominante e não poderia ser invertido ²⁹, se referindo ao acorde de 6ª aumentada. Esta variante da *clausula tenorizans* é utilizada por Clementi como mostra a figura 30:

FIGURA 31 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 16-22



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: as marcações, vermelha e laranja, demonstram o soprano e o baixo, respectivamente.

O trecho apresentado mostra uma escrita polifônica a qual Fux (1725, p.55) assinala como contraponto de 4ª espécie, caracterizada por suas suspensões entre as vezes, gerando síncope. A marcação em vermelho mostra o soprano realizando o percurso 7 – 1, onde a tônica é alcançada por um intervalo de meio tom; a marcação em laranja se refere ao baixo, realizando o percurso 2 – 1, onde a tônica é alcançada pelo percurso de um tom inteiro. Esta movimentação, justamente, caracteriza a cadência por 6ª aumentada.

3.4.1.4 *Altizans*

Segundo Gjerdingen, “uma descida do baixo a partir do grau 4 para o grau 3 frequentemente precede uma cadência mais forte. Esta deflexão abaixo antes de reverter para a ascensão gradual do baixo padrão parece ter sido uma das estratégias preferidas (pelos compositores)” (GJERDINGEN, 2007, p.167). Diferentemente das demais cláusulas, cujo movimento se manifesta como um gesto direcionado “para frente”, dando a idéia de avanço, o movimento (4-3) da

²⁹ No original: *Alors, cette Sixte Superflue devient un accord original, lequel ne se renverse point.*

cláusula *altizans* contrasta com o movimento das demais, transmitindo uma idéia de recuo. Assim, Gjerdingen nomeia este movimento cadencial de *Passo Indietro* (“um passo para trás”).

FIGURA 32 - ANTONIO SALIERI, *LA FIERA DI VENEZIA*. “MIO CARO ADONE”. COMPASSOS 13-16



FONTE: GJERDINGEN (2007, p.145)

NOTA: O trecho apresentado demonstra o *Passo indietro* seguido de uma cadência composta.

FIGURA 33 - SONATA OP.8 Nº1, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 76-82



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: A marcação em verde assinala uma movimentação 4 – 3 do baixo seguido de uma cadência composta (em vermelho), caracterizando o *Passo indietro*.

3.4.1.5 Considerações sobre a Cadência Plagal

Quase toda a bibliografia existente sobre harmonia define uma "cadência plagal" como o movimento do grau IV para o grau I. Porém, de acordo com William Caplin, este movimento harmônico não cria uma cadência genuína na música do estilo clássico ou em qualquer música do século XVIII e início do século XIX. Segundo o autor, a maioria das passagens que os teóricos chamam de cadência plagal não são cadências de fato, mas sim codetas pós-cadenciais (CAPLIN, 2013, p.56).

A supracitada consideração de Caplin pode ser observada no primeiro movimento da sonata *Op.7 n°3* de Clementi, onde, ao final da sessão de exposição, é apresentado um prolongamento cujas características são totalmente inerentes à discussão apresentada:

FIGURA 34 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 71-80

Cadência Plagal

X
Codetta

FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: O trecho marcado demonstra a ambigüidade assinalada por Caplin.

3.4.2 Gestos de abertura

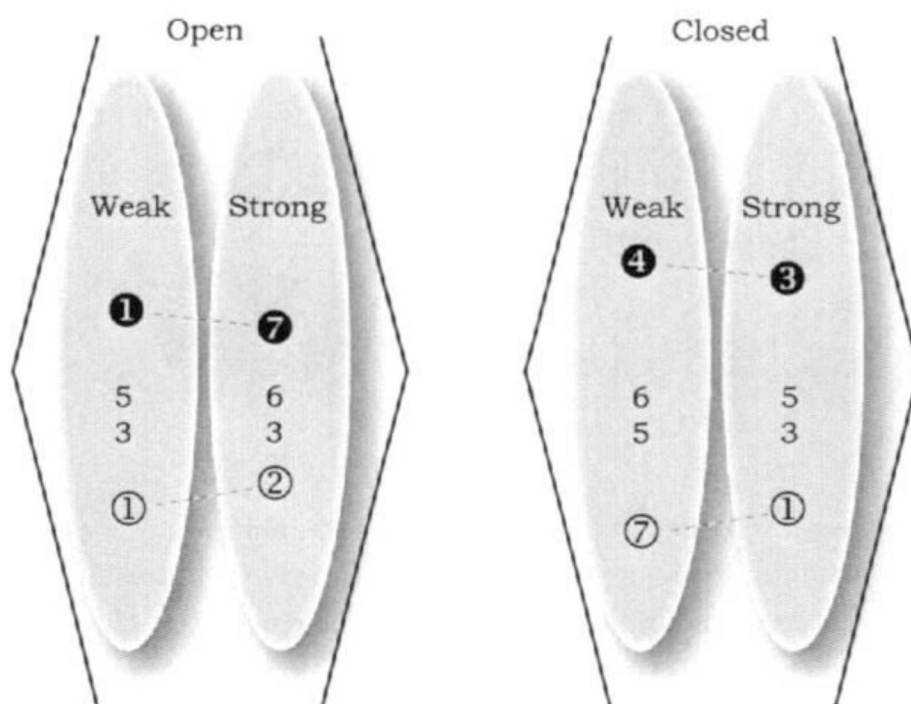
3.4.2.1 Meyer

Ao tratar sobre as construções melódicas da era clássica, Leonard Ratner afirma que melodias estruturais básicas são relativamente poucas, simples e neutras em qualidade expressiva. Já suas elaborações são incontáveis e incorporam tópicos, afetos e nuances expressivas (RATNER, 1980, p.89). Para ilustrar esta afirmativa, Ratner lista algumas melodias estruturais construídas em cima das progressões harmônicas I – IV – V – I e I – V – V – I. Grande parte das *schemata* de abertura utilizadas na música galante

compartilharão destas características, sendo tonalmente estáveis e frequentemente utilizadas para temas importantes (GJERDINGEN, 2007, p.112).

O *schema* apresentado na figura 35 se refere a um protótipo já apresentado neste trabalho, denominado “*changing-note archetype*” (p.44), aquele o qual Gjerdingen atribui sua catalogação ao musicólogo Leonard Meyer, referindo-se a uma melodia estrutural nos graus 1 – 7 – 2 – 1 (ou 1 – 2 – 7 – 1, sua inversão) de forma bipartite (A,A') onde os dois primeiros eventos se manifestam como abertura e os dois últimos como fechamento. Devemos ressaltar que, em homenagem ao seu catalogador, Gjerdingen nomeia este *schema* como “*Meyer*”.

FIGURA 35 - REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA DO MEYER³⁰



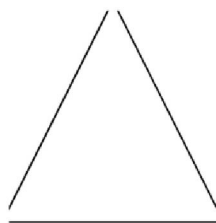
FONTE: GJERDINGEN (2007, p.459)

Gjerdingen (1986, p.26) explica que as *schemata*, seus eventos e muitas das características que as compõe são abstrações normativas, não uma sequência fixa de sons. Desta forma, bem como a figura 36 se assemelha a um triângulo, mesmo que esta, tecnicamente, trate-se de linhas que não formam

³⁰ Neste exemplo, especificamente, utilizo-me do padrão gráfico criado por Gjerdingen para a representação das *schemata*, a título de demonstração.

ângulo algum, muitas frases musicais remetem a um *schema* em particular mesmo que, tecnicamente, algumas de suas características não estejam presentes; portanto, devemos notar que não é a simples presença de características particulares que formam cada evento, mas sim a coordenada movimentação destas características através da frase musical.

FIGURA 36 - FIGURA SEMELHANTE A UM TRIÂNGULO



FONTE: O autor

NOTA: Imagem formada por seguimentos de retas não consecutivas, portanto, não formando ângulo algum; não obstante, remetendo à figura um triângulo, apesar de não o sê-lo. Raciocínio análogo às possíveis manifestações das *schemata*.

Em seus artigos posteriores à definição da “*changing-note schemata*”, Leonard Meyer também se refere a outras estruturas melódicas que compartilhariam das mesmas características daquele primeiro *schema* apresentado, como as sequências 3 – 2 – 4 – 3; 3 – 4 – 2 – 3 e 1 – 7 – 4 – 3 (GJERDINGEN 1988, p.55). Para Gjerdingen (1986, p.31), as complexas convenções que caracterizam as *schemata* não são modelos platônicos que habitavam a mente dos compositores e dos ouvintes, mas sim padrões específicos formados para um propósito artístico, padrões que poderiam ser transformados de acordo com as mudanças artísticas.

A maioria dos acadêmicos presume que a frase em questão é onipresente em um longo recorte temporal na história da música; a suposição, no entanto, é baseada em uma definição essencialista desta frase como um simples padrão harmônico (I-V,V-I). Como Gjerdingen, ao contrário, define o protótipo como uma complexa correlação de características melódicas, harmônicas, contrapontísticas e métricas, o conjunto de frases musicais que atendem a essa definição apresentam grande especificidade histórica (GJERDINGEN, 1991, p.132). Segundo o autor:

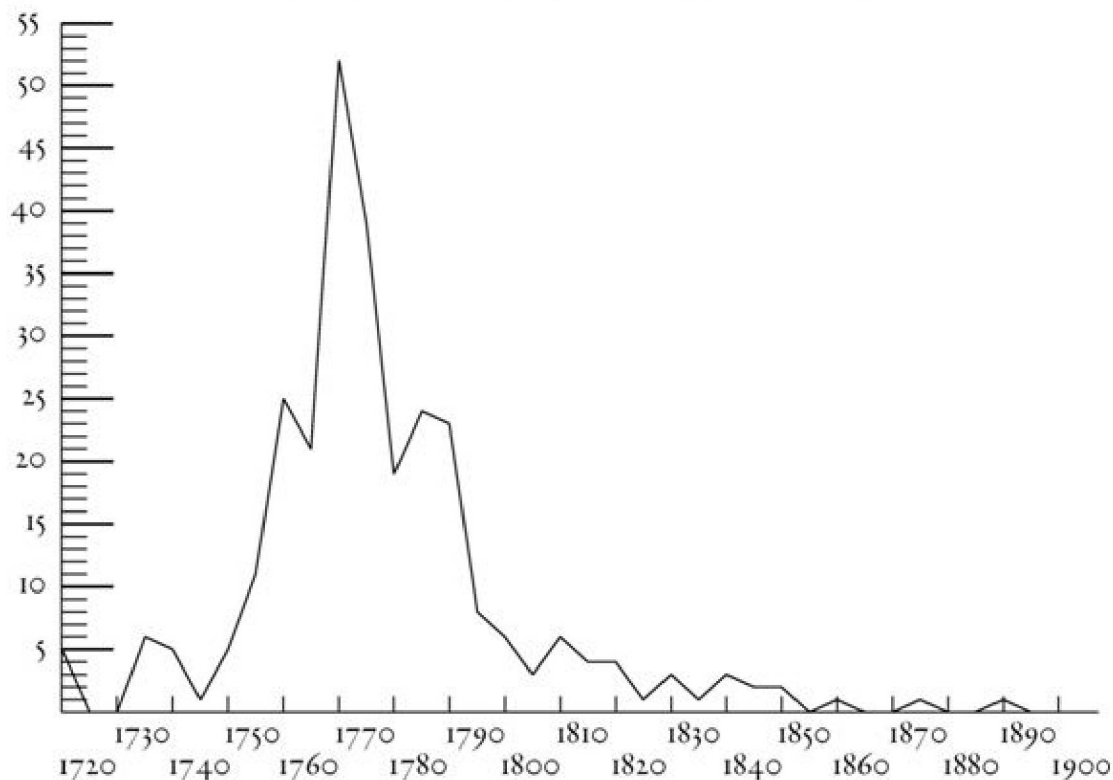
... um *schema* musical de qualquer complexidade real não será encontrado em todos os períodos históricos; por exemplo, este

mesmo tipo de *schema* antecedente-consequente supracitado é pouco usual fora do contexto da música do século XVIII e início do século XIX. Para Monteverdi ou Webern este padrão é impensável, para Corelli ou Bruckner é um padrão improvável, para Vivaldi ou Chopin é uma ocorrência ocasional, e para Haydn ou Mozart é lugar comum. (GJERDINGEN, 1986, p.33, tradução nossa).³¹

Vasili Byros esclarece que as *schemata*, enquanto objetos estéticos e estruturas de conhecimento, são "selos" de seu período e, portanto, inescapavelmente historicizados (BYROS, 2009, p.241). Sobre este fenômeno, Byros cita o próprio Leonard Meyer ao dizer que este autor "viu padrões como o 1-7, 4-3 não apenas como categorias teóricas; ao invés disso, as *schemata* eram consideradas "hábitos arraigados" socialmente, categorias mentais fundamentalmente moldadas pela interação da mente com um ambiente cultural em particular (BYROS, 2012, p.275). Meyer viu nessas formas de estilo a holística convergência entre história, cultura e cognição – documentações dos "comportamentos culturalmente qualificados do ser humano em circunstâncias histórico-culturais específicas" (MEYER, 1989, p.x, apud ibid). O período de vida de Clementi compreende exatamente ao período de maior utilização do *schema* Meyer, segundo o gráfico da figura 37:

³¹ No original: ... a musical schema of any real complexity is not found in all historical periods; for exemplo, the exact type of antecedent-consequent phrase schema discussed thus far is unusual outside of the eighteenth and early nineteenth centuries. For Monteverdi or Webern such a pattern is unthinkable, for Corelli or Bruckner unlikely, for Vivaldi or Chopin an occasional occurrence, and for Haydn and Mozart a commonplace.

FIGURA 37 - O SCHEMA MEYER ATRAVÉS DO TEMPO



FONTE: GJERDINGEN (1986, p.229)

NOTA: Demonstração da quantidade de exemplos encontrados por Gjerdingen do *schema Meyer* desde o ano 1720 até o ano 1900.

Os exemplos a seguir demonstram como Clementi utiliza do *Meyer* como *schema* de abertura, e, por consequência, como material para temas importantes:

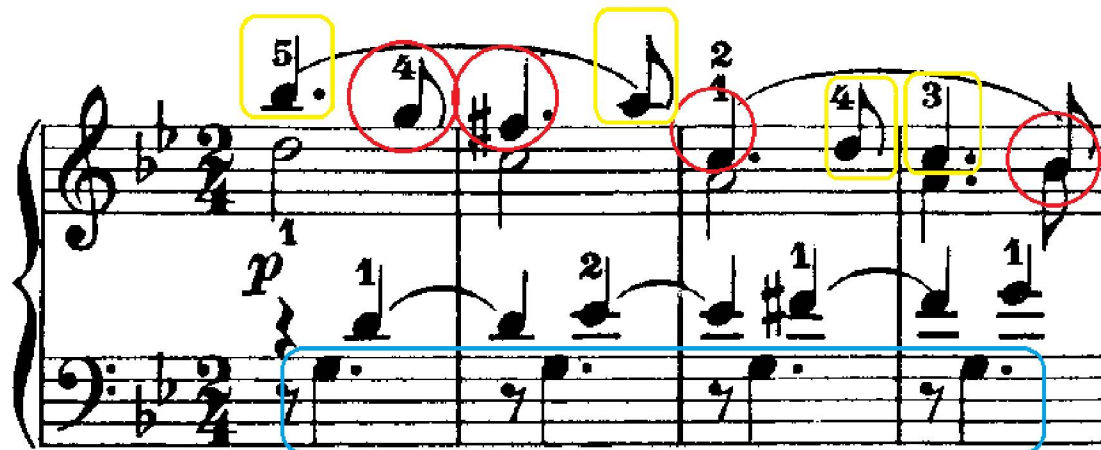
FIGURA 38 - COMPASSOS DO SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA OP.8 Nº1



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: as marcações em vermelho, onde o baixo apresenta o percurso 1-7, 4-3, demonstram o *schema Meyer*.

FIGURA 39 - COMPASSOS INICIAIS DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA OP.7 Nº 3



FONTE: CLEMENTI (1782)

Com relação aos dois exemplos supracitados, o primeiro apresenta o *Meyer* de uma forma mais clara, tendo no baixo a sequência 1 – 7; 4 – 3; o segundo exemplo se trata de uma forma mais elaborada do *schema* onde as notas chave estão marcadas em vermelho e as marcações em amarelo apontam para as notas que possuem características mais ornamentais (escapadas e apojeturas)³². Ambos os exemplos apresentam a harmonia I – V – V – I.

3.4.2.2 Hertz

Recentemente, o amplo léxico de protótipos constituído na pesquisa de Gjerdingen e publicado em seu trabalho de 2007 tem sido ampliado por diversos autores. O musicólogo Daniel Hertz chama a atenção para um evento corriqueiro na música do século XVIII onde a harmonia da subdominante acontece sobre um pedal de tônica. Hertz acredita não ser coincidência o aparecimento deste mesmo modelo em trechos de árias de ópera onde o compositor usa da palavra *core* (coração), alegando que este padrão transmite o afeto da doçura e da ternura dentro da música do estilo galante; este padrão foi, posteriormente, intitulado como *Hertz* por seu aluno John Rice. Contudo, é importante notar que Gjerdingen não compartilha desta relação entre *schema* musical e a teoria dos afetos estabelecida por Hertz,

³² A marcação em azul será explicada adiante

pois não é feita qualquer relação entre estes dois conceitos ao longo de sua obra. Na descrição deste esquema por John Rice, tem-se:

Daniel Heartz destacou algumas passagens na música do século XVIII que apresentam uma harmonia de Subdominante sobre um pedal da Tônica, que implicam em uma doçura e delicadeza características de algumas vertentes do estilo Galante. Estas passagens podem ser descritas como elaborações de um *Schema* de condução de vozes em que a melodia se move do quinto grau da escala para o sexto e retorna, sobre um baixo que sustenta o primeiro grau. Eu chamo este esquema de *Heartz* e demonstro como compositores de Corelli a Mozart o utilizaram como um gesto de abertura ou como resposta em obras instrumentais e vocais. (RICE, 2014, p.1, tradução nossa).³³

FIGURA 40 - ÓPERA ERNELINDA DE LEONARDO VINCI, 1º ATO. “SENTO CHE DICE AL CORE” COMPASSOS 14-16

The musical score for the vocal line and strings is shown. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are 'Sen - to che di - ce al co - re la'. The strings are in treble clef with a key signature of one sharp. The bass line shows a tonic pedal (C3) sustained throughout the passage. The 'HEARTZ' schema is indicated above the vocal line, showing the movement from the 5th degree (G4) to the 6th degree (A4) and back to the 5th degree (G4).

FONTE: RICE (2014, p.9)

Em Clementi, este mesmo *schema* se manifesta na abertura de sua *Sonata Op.8 nº1*:

³³ No original: *Daniel Heartz has called attention to passages in eighteenth-century music with subdominant harmony over a tonic pedal, which convey a sweetness and tenderness characteristic of a certain strain of the galant style. These passages can be described as elaborations of a voice-leading schema in which a melody moves from the fifth scale degree to the sixth and then returns to the fifth, over a bass that sustains the first scale degree. I call this schema the Heartz and demonstrate how composers from Corelli to Mozart used it as an opening gambit and a riposte in vocal and instrumental music.*

FIGURA 41 - COMPASSOS INICIAIS DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA OP.8 Nº1.



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em vermelho mostra o baixo sobre a tônica; a marcação em laranja assinala as notas que geram a harmonia de subdominante.

3.4.2.3 Do-Re-Mi

Um dos gambitos de abertura favoritos dos compositores da era galante foi um *schema* denominado por Gjerdingen como *Do-Re-Mi*. 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 (GJERDINGEN, 2007, p.457). Este *schema* compartilha com o *Meyer* a alternância da sequência harmônica I – V – I, onde o baixo normalmente se movimenta como 1 – 7 – 1 (Do-Si-Do) e a linha melódica, como o próprio nome sugere, segue o percurso 1 – 2 – 3 (Do-Re-Mi).

Clementi utiliza deste mesmo *schema* para a abertura do último movimento de sua sonata *Op.7 nº3*:

FIGURA 42 - COMPASSOS INICIAIS DO TERCEIRO MOVIMENTO DA SONATA OP.7 N°3.

The image displays the initial measures of the third movement of Clementi's Sonata Op. 7 No. 3. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 begins with a forte (f) dynamic. The second system contains measures 4, 5, and 6, starting with a piano (p) dynamic. Orange boxes highlight the melodic line in the right hand, showing a sequence of notes corresponding to the numbers 1, 2, and 3. Red boxes highlight the bass line, showing a sequence of notes corresponding to the numbers 1, 7, and 1. A 'stacc.' (staccato) marking is present in measure 2 of the first system. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 7, and 1. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 6/8.

FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: as marcações em laranja demonstram o percurso melódico 1-2-3; as marcações em vermelho demonstram o percurso 1-7-1 do baixo.

NOTA: a combinação destes elementos forma um típico *Do-Re-Mi*.

3.4.3 Gestos Transitivos

3.4.3.1 Quiescenza

Os outros dois movimentos da sonata *Op.7 n°3* de Clementi compartilham um elemento em comum em seus temas de abertura: ambas possuem um pedal de tônica. Este tipo de frase musical onde é sustentado um baixo em I enquanto ocorrem mudanças harmônicas nas vozes superiores é denominado por Gjerdingen de *Quiescenza* (2007 p.181). O conceito de “ponto

de órgão” descrito por Carl Philip Emanuel Bach em seu ensaio faz a seguinte citação:

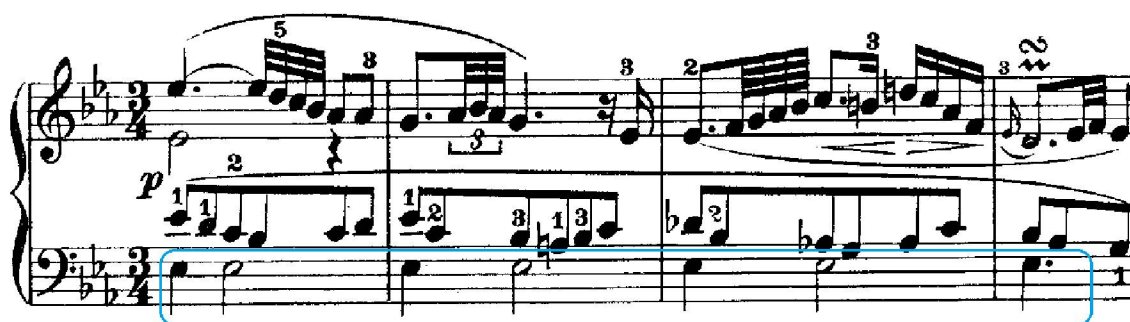
Quando ocorrem sobre baixos longos e sustentados que permanecem na mesma nota mudanças harmônicas que na maioria das vezes costumam consistir de ligaduras, chama-se a isso de ponto de órgão ou *point d'orgue*.

Este último ocorre geralmente em peças elaboradas, especialmente em fugas, no final, sobre a quinta da tonalidade, ou sobre a última nota. Às vezes também é encontrado no meio de uma peça sobre a quinta ou sobre a prima da tonalidade (BACH, 1762, trad. CAZARINI p.321)

Deste modo, podemos notar que uma das duas formas de manifestação do ponto de órgão remete ao *schema Quiescenza*. Podemos, todavia, considerar a *Quiescenza* como um prolongamento da tônica.

A *Quiescenza* possui certa fluidez funcional, manifestando-se também como gesto de abertura, bem como Clementi a utiliza nos dois primeiros movimentos de sua sonata *Op.7 n°3* (figura 39 e figura 43, marcações em azul). Segundo Gjerdingen (2007, p.460) “a *Quiescenza* marca um curto período de quietude que se segue após uma cadência 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”

FIGURA 43 - COMPASSOS INICIAIS DO SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA OP.7 N°3



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em azul demonstra o prolongamento do grau I

3.4.3.2 *Ponte*

Ao analisar a obra de Gjerdingen, podemos notar que a forma como o autor classifica e denomina as *schemata* é bastante semelhante ao modo feito pelo compositor e teórico Joseph Riepel (1709 – 1782), este fato sendo admitido pelo próprio autor:

Sigo os passos de Joseph Riepel, o escritor do século XVIII e mestre de capela em Regensburg, que deu nomes a várias *schemata* importantes. Eu uso os nomes de Riepel e outros nomes conhecidos no século XVIII sempre que possível, mas não hesito em adicionar novos nomes ao cânone. Para alguns esquemas vou escolher uma palavra, geralmente uma palavra italiana, que captura um aspecto de sua função. Esta era a prática de Riepel nos anos de 1750. E para outras *schemata*, vou escolher um nome que homenageia um acadêmico ou professor importante. (GJERDINGEN, 2007, p.20, tradução nossa).³⁴

As próximas três *schemata* apresentadas a seguir são aquelas catalogadas e nomeadas por Riepel e citados por Gjerdingen em sua obra, todas de características transitivas. Para Riepel, segundo Gjerdingen, certas *schemata* tinham uma presença tão palpável a ponto de terem seus próprios nomes. Em seus diálogos fictícios entre aluno e professor (1752-1765), Riepel cria uma conversação onde o professor apresenta a seu aluno três *schemata* - a *Fonte*, o *Monte* e a *Ponte* - que seriam tão importantes ao ponto de pedir ao aluno que “mantenha estes três exemplos em mente enquanto permanecer vivo e saudável”. (GJERDINGEN, 2007, p.61).

Segundo Gjerdingen (2007, p.461) a *Ponte*, como o próprio nome sugere, era uma “ponte” construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da tríade diminuta gerada a partir da sensível. Em minuetos, esta ponte era colocada imediatamente após a barra de repetição e conectava a recém-cadenciada “segunda tonalidade” com o retorno à tônica original. De uma forma mais geral, na segunda metade do século XVIII, a *Ponte* tornou-se

³⁴ No original: *I follow in the footsteps of Joseph Riepel, the eighteenth century writer and chapel master at Regensburg who gave names to several important musical schemata. I use Riepel's names and other names known in the eighteenth century where possible, but I do not hesitate to add new names to the canon. For some schemata I will choose a word, often an Italian word, that captures an aspect of their function. That was Riepel's practice in the 1750's. And for other schemata I will choose a name that honors a significant scholar or teacher.*

parte de diversas estratégias empregadas para incrementar a expectativa que antecedia uma entrada importante ou um retorno.

Concatenando com o trecho supracitado de C.Ph.E. Bach, a outra forma de manifestação do ponto de órgão – aquela onde a nota pedal está no grau V – poderia, então, estar confortavelmente alocada naquilo que Gjerdingen chama de *Ponte*. A utilização deste *schema* na música de Clementi é vasta, estando presente em todos os movimentos de todas as sonatas analisadas neste trabalho.

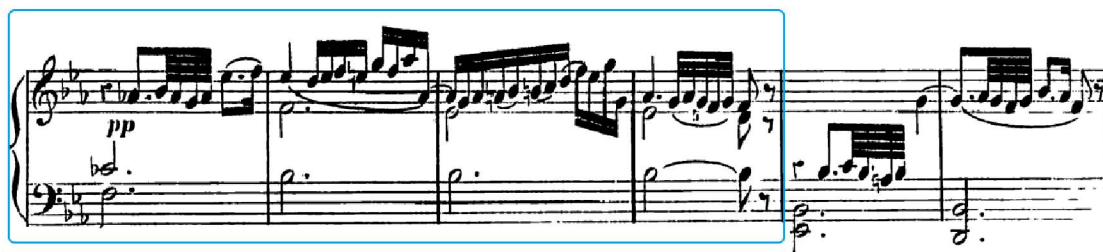
FIGURA 44 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 56-74



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em azul mostra o período onde o grau V é prolongado, caracterizando a *Ponte*. As marcações em vermelho assinalam as cadências.

FIGURA 45 - SONATA OP.8 N°1, 2º MOVIMENTO. COMPASSOS 13-18



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em azul assinala o *schema Ponte*, com o prolongamento de V começando no compasso 14.

3.4.3.3 Fonte

Grande parte da música instrumental da era galante era composta de duas partes, sendo que cada uma delas deveriam ser repetida; separando estas duas partes encontra-se uma barra dupla. Escolher o que seria escrito após a barra dupla – ou seja, como iniciar a segunda parte do movimento – era tão óbvio para os compositores que foi colocado no livro de Riepel de 1755 (GJERDINGEN, 1996, p.374). Uma das maneiras retratadas por Riepel se trata de uma sequência descendente pareada em dois gestos similares, este *schema* ficou conhecido como *Fonte*. Em concertos, arias e outras obras de maior porte, grandes Fontes exerciam a função de episódios de digressão tonal (GJERDINGEN, 2007, p.456).

Antes de inteirar-se sobre os arquétipos catalogados por Riepel, Gjerdingen, em suas primeiras catalogações do *schema Fonte*, nomeia-o como “vi-V”, “ii-I” ou “um passo abaixo” (GJERDINGEN, 1991, p.132). Estes nomes elucidam a natureza fenomenológica deste *schema*: eventos apresentados como dois pares onde a primeira metade se encontra em modo menor e a segunda se apresenta em modo maior um grau abaixo. Clementi utiliza-se da *Fonte* de forma conivente com o roteiro apresentado acima, logo após a barra dupla, iniciando a segunda parte do movimento:

FIGURA 46 - SONATA OP.8 Nº1, 2º MOVIMENTO. COMPASSOS 9-12



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em azul demonstra o *schema Fonte*, onde a marcação em vermelho indica seu primeiro estágio e a marcação em laranja indica seu segundo estágio.

3.4.3.4 Monte

O último dos três arquétipos de Riepel apresentados aqui é o *schema Monte*. Este *schema* pode ser considerado o exato oposto da *Fonte*, ou seja, a repetição de dois eventos de mesmo gesto em uma sequência ascendente. Segundo Gjerdingen, o *Monte* era o esquema preferido para uma sequência ascendente. No início do século XVIII, *Montes* de três ou mais seções podiam alcançar modulações relativamente distantes. Ao final do século XVIII, os *Monti* geralmente tinham apenas duas seções que enfatizavam as funções de subdominante e dominante, muitas vezes precedendo uma importante cadência (GJERDINGEN, 2007, p.458)

Bem como ocorre na *Fonte*, Clementi utiliza-se do *Monte* logo após a barra dupla, iniciando a segunda sessão (sendo em forma sonata, o Desenvolvimento). Ambos os primeiros movimentos das sonatas *Op.7 n°3* e *Op.8 n°1* possuem um *Monte* como primeiro evento após a exposição:

FIGURA 47 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 75-96

FORNE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em vermelho assinala o primeiro evento do *Monte*, a marcação em laranja assinala o segundo estágio.

FIGURA 48 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 76-100

The image shows a musical score for the first movement of Sonata Op. 8 No. 1 by Clementi. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano introduction with a red vertical line at measure 76 and an orange vertical line at measure 84. The score includes dynamic markings like 'f', 'dim.', and 'p'.

FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em vermelho assinala o primeiro evento do *Monte*, a marcação em laranja assinala o segundo estágio.

3.4.3.5 *Indugio*

Se tivéssemos que sintetizar as *schemata Quiescenza* e *Ponte*, poderíamos de uma forma um tanto quanto simplista, definir a primeira como um prolongamento da tônica e a segunda como um prolongamento da dominante. Da mesma forma, o *schema* intitulado *Indugio* pode ser considerado um prolongamento da subdominante (grau IV). O termo *Indugio* vem do Italiano “persistente” e, segundo Gjerdingen (2007, p.464), servia para alongar o evento anterior a uma cadência convergente.

Infrequente na primeira metade do século XVIII, rapidamente tornou-se um clichê 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 do estilo *Sturm und Drang* (ibid). O exemplo a seguir demonstra como este *schema* é usado por Clementi em sua sonata *Op.7 nº3*:

FIGURA 49 - SONATA OP.7 N° 3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 31-37



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: a marcação em vermelho demonstra o evento onde o grau IV é prolongado, sendo esta a principal característica do *Indugio*. Em seguida este grau IV se eleva em meio tom (marcação em laranja) cadenciando no grau V (marcação em roxo), denotando uma cadência convergente.

3.4.3.6 *Prinner*

O gesto transitivo menos utilizado por Clementi nas sonatas analisadas neste trabalho é o *schema* denominado *Prinner*, estando presente em apenas uma ocasião. Esta escassez é compreensível tendo em vista que 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 (GJERDINGEN, 2007, p.455). Este *schema* se apresenta como um movimento descendente do baixo seguindo o percurso 4-3-2-1, em contraponto com a voz superior, a qual realiza o percurso 6-5-4-3. Este protótipo se apresenta, frequentemente, como uma resposta ao *schema Romanesca*.

Consistindo em um *schema* de quatro eventos onde as vozes se movem paralelamente em um intervalo de terças, o *Prinner* pode ser identificado já em uma época bastante posterior à era galante. Quando iniciado a partir da tônica (baixo: 1 – 7 – 6 – 5; voz superior: 3 – 2 – 1 – 7) este *schema* apresenta características modulatórias, induzindo a uma cadência ao grau V. É possível inferir que os padrões fraseológicos encerrados em cadência frigia, tão comuns no século XVI e XVII, pudessem ser qualificados como *Prinner*. O *Prinner* pode ser vinculado ao baixo da *passacaglia* como pode ser visto neste exemplo de Frescobaldi “*Partite sopra passacagli*”:

FIGURA 50 - PARTITE SOPRA PASSACAGLI

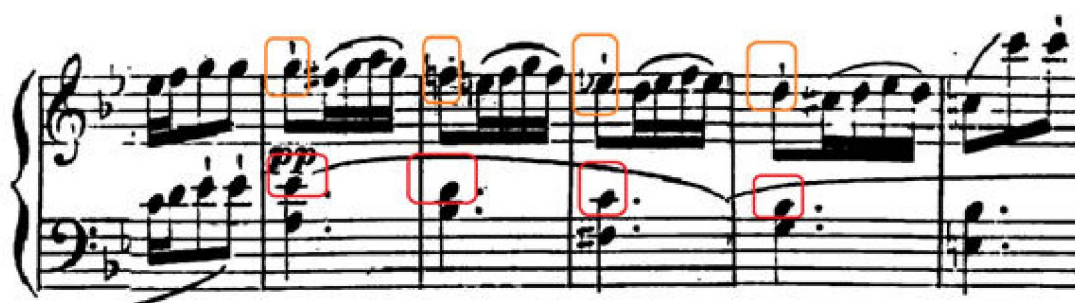


FONTE: FRESCOBALDI (1616)

LEGENDA: o trecho apresenta uma progressão harmônica característica do *schema Prinner*. A marcação em laranja demonstra a progressão 6-5-4-3; a marcação em vermelho demonstra a progressão 4-3-2-1.

Rememorando o *Lamento della ninfa* de Monteverdi apresentada anteriormente (figura 15) podemos inferir que o baixo do lamento (ou baixo da *passacaglia*) poderia ser considerado um *Prinner* modulante em modo menor, assim como o exemplo de Frescobaldi supracitado. Clementi, no terceiro movimento de sua sonata *Op.8 nº1*, utiliza-se de um *Prinner* não-modulante, ou seja, tendo no tenor o percurso 4 – 3 – 2 – 1 e no soprano 6 – 5 – 4 – 3, aos moldes do que era corriqueiro dentro do estilo galante:

FIGURA 51 - SONATA OP.8 Nº1, 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 72-77



FONTE: CLEMENTI (1782)

Legenda: a marcação em laranja demonstra a progressão 6-5-4-3; a marcação em vermelho demonstra a progressão 4-3-2-1, caracterizando o *schema Prinner*.

4 DISCUSSÃO

As experiências adquiridas por Clementi após duas incursões no continente europeu experimentando os *fortepiano* materializam-se em uma notável mudança de estilo em sua música, como pode ser observado, particularmente, a partir das sonatas *Opp. 7 e 8* de 1782. Nestas obras, Clementi emprega, pela primeira vez, as tonalidades menores, sugerindo um radicalismo técnico e expressivo raramente presentes em sua música até então. Essa nova perspectiva é aprofundada nos *opp.* seguintes (*opp. 12-25*), com especial destaque para as Sonatas *Op. 13 n° 6* em Fá menor e a *Op. 25 n° 5* em Fá# menor.

Nessas obras, Clementi realiza uma síntese do estilo italiano de escrita a duas vozes derivado de seus estudos (principalmente de Scarlatti) com uma escrita polifônica imitativa cromática, mais sofisticada e impregnada de recursos técnicos então modernos (escalas e progressões em terças paralelas). Aliado a isso, há um nítido interesse do compositor no aspecto formal, pois diversas destas obras (em particular as sonatas em modo menor) apresentam artifícios inusitados, como falsas reexposições (*Op. 25 n° 5* Fá# menor, 1º movimento) e reexposições fundidas com episódios (*Op. 7 n° 3* em Sol menor, 1º movimento³⁵). Reunidos, todos esses elementos compõem um quadro que as projeta a um novo patamar expressivo, sempre auxiliados por uma alternância entre, essencialmente, três estilos contrastantes entre si (brilhante³⁶, sensível³⁷ e *cantabile*³⁸), alternância essa que, mesmo comum em outros mestres contemporâneos, foi capaz de chamar a atenção de Beethoven, posto que ele declarava que as sonatas de Clementi eram excelentes exemplos deste gênero.

³⁵ A qual será discutida mais adiante

³⁶ O termo brilhante, usado por Daube, (1797), Türk, (1789) e Koch, (1802), refere-se ao uso de passagens rápidas para exibição virtuosística ou de intenso sentimento. Os compositores italianos – Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli e Antonio Vivaldi – codificaram o estilo brilhante por meio de repetições e sequências sistemáticas (RATNER, 1980, p.19).

³⁷ Aplica-se ao estilo íntimo e pessoal, geralmente de caráter sentimental. C. Ph. E. Bach foi o principal representante deste estilo. Sua música, em geral, apresenta rápidas mudanças de caráter, figuras e continuidade interrompidas, ornamentação elaborada, incertezas e, geralmente, harmonias dissonantes – todas qualidades que sugerem envolvimento pessoal intenso, antecedentes da expressão romântica e diretamente opostas à estatutária unidade da música barroca (RATNER, 1980, p.20)

³⁸ Ratner define esse estilo como uma música com uma veia lírica em um tempo moderado, a linha melódica tendo a predominância de notas relativamente longas e uma tessitura discreta (RATNER, 1980, p.20)

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

No primeiro movimento da *sonata Op. 8 nº 1* a técnica é distinta, mas o resultado é o mesmo: a quebra da simetria. Neste caso, a segunda cadência é expandida através do emprego de uma breve *Ponte* que converge à dominante (precedida de 6ª aumentada), totalizando 22 compassos. Há menos movimentação do baixo na cadência, e a função propositiva (compassos 1-4) igualmente se mantém sobre um pedal de I. Aqui, distintamente da *sonata Op. 7 nº 3*, Clementi volta a explorar o contraste de estilos, alternando entre *cantabile*/sensível x brilhante (na Antecedente) e *cantabile* x *stricto* com escrita a quatro vozes e síncope na cadência da Consequente. Ainda, outra característica notável na construção do tema da *sonata Op. 7 nº 3* é a concentração motílica, com a repetição da figura longa-curta (iâmbica), cuja inspiração pode perfeitamente ter advindo do finale da *sonata K310* em Lá menor para piano de Mozart composta quatro anos antes (1778). A figura 52 ilustra as duas obras para comparação, e a figura 53 reproduz a área temática I da Sonata Op.8 nº1.

FIGURA 52 - COMPARAÇÃO MOZART X CLEMENTI

Presto.

Allegro con spirito.

FONTE: MOZART (1778); CLEMENTI (1782)

NOTA: compassos 1 - 19 da Sonata K310 em Lá menor para piano de W. A. Mozart - 1778 (3º movimento) em comparação com os compassos 1 - 12 da Sonata Op. 7 n°3 em Sol menor para piano de Clementi - 1782 (1º movimento).

FIGURA 53 - SONATA OP.8 Nº1 DE CLEMENTI. 1º MOVIMENTO

Allegro con molto spirito.

FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: em azul, proposta estilo *cantabile*/sensível; em vermelho, cadência da Antecedente – estilo brilhante; em verde, cadência da Consequente – estilo *stricto*.

O emprego de *schemata* de mesma função e que sejam intercambiáveis – tal qual ocorre nestas duas obras – já foi objeto de discussão em Hartmann, Pereira e Guerra (2020). Gjerdingen (1986, p.29) afirma que as *schemata* de diferentes categorias podem livremente se sobrepor ou serem incorporadas umas às outras, como pode ser percebido no exemplo da Figura 39, onde a marcação em azul indica o uso do *schema Quiescenza* em concomitância com o *Meyer* apresentado na clave de Sol (marcação em vermelho); o autor ainda ressalta que o emprego simultâneo de múltiplas *schemata* em uma mesma frase alcançou seus níveis mais altos de desenvolvimento nos trabalhos finais de Haydn e Mozart (Ibid).

A figura 54 emprega uma curiosa e sofisticada sobreposição de *schemata*, onde estão contidos nos compassos iniciais de cada um dos estágios do *Monte* outros dois esquemas: na voz superior (marcação em azul) encontra-se um pedal de V, caracterizando uma *Ponte*; na voz inferior (marcação em roxo) um percurso de baixo 1 – 2 – 7 – 1 (inferindo a progressão harmônica I – V – V – I), caracterizando um *Meyer*, amontoando, assim, um acumulado de três *schemata* em um único trecho.

FIGURA 54 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 75-96

The image displays a musical score for the first movement of Sonata Op. 7 N°3, measures 75-96. The score is presented in three systems. The first system, labeled 'MONTE (1º ESTÁGIO)', shows measures 75-84 in a red box and measures 85-96 in a blue box. The second system, labeled 'MONTE (2º ESTÁGIO)', shows measures 85-96 in a red box and measures 97-104 in a blue box. The third system, labeled 'MONTE (3º ESTÁGIO)', shows measures 105-112 in a red box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'smorz.'

FONTE: CLEMENTI (1782)

A inteiração entre diferentes *schemata* em um mesmo trecho musical, além de demonstrar a inventividade dos compositores, promove, paralelamente, certa ambiguidade ao classificá-los. Vejamos: a figura 55 demonstra o *schema Hertz*, onde a harmonia da subdominante ocorre sobre um pedal de tônica; ora, a persistência em um pedal de tônica não seria suficiente para qualificar uma *Quienezza*? Ao qualificar o *schema Hertz*, Rice faz a associação deste *schema* com o afeto da ternura; no entanto, uma ambigüidade é gerada quando é exigida uma análise baseada em uma perspectiva puramente harmônica, onde a inexistência de um texto ou de uma cena – elementos que corroborariam para a classificação do *Hertz* – comprometeria a sua identificação, como é o caso na música instrumental.

FIGURA 55 - SONATA OP.8 Nº1, 1º MOVIMENTO



FONTE: CLEMENTI (1782)

A figura 56 demonstra outra ambivalência: no referido trecho poder-se-ia identificar a presença de ambas as *schemata* – *Do-Re-Mi* e *Meyer* – onde ambas as classificações se mostram plausíveis, tendo em vista a existência de elementos que justificam a presença de ambos os protótipos.

FIGURA 56 - SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 11 – 30

The musical score for Clementi's Sonata Op. 7 No. 3, first movement, measures 11-30, is presented in three systems. The first system shows measures 11-14, with dynamics *f*, *p*, *ff*, and *pp*. The second system shows measures 15-18, with dynamics *p*, *f*, *ff*, and *pp*. The third system shows measures 19-22, with dynamics *p*, *f*, *ff*, and *pp*. The notes are marked with 'Do', 'Re', and 'Mi' in red. The notes are also marked with 'I', 'V', and 'I' in blue and green boxes. The notes are also marked with 'changing-note schemata (Meyer)' in pink boxes. The notes are also marked with 'Apojatura' in yellow boxes. The notes are also marked with '3' in blue boxes. The notes are also marked with '2' in green boxes. The notes are also marked with '1' in pink boxes. The notes are also marked with '4' in yellow boxes.

FONTE: CLEMENTI (1782)

NOTA: acima, a possibilidade da manifestação do *Do-Re-Mi*; abaixo, é assinalado o mesmo trecho, porém com a possibilidade do *Meyer*

A sobreposição de diferentes *schemata* se mostra um curioso artifício utilizado por Clementi para realizar uma variação de um tema já apresentado. Na figura 39 notamos que o tema inicial do primeiro movimento da *sonata op. 7 nº3*, cujo material esquemático é um *Meyer* sobre uma *Quiescenza*, agora reaparece sobre um pedal de dominante (figura 57), dando a ele características do *schema Ponte*, substituindo a *Quiescenza*. Portanto, notamos que a manipulação destes esquemas híbridos – *Meyer/Quiescenza* e sua transformação em *Meyer/Ponte* – é mais um exemplo que demonstra a possibilidade de diferentes *schemata* coexistirem em um mesmo trecho, o que evidencia a engenhosidade de Clementi ao operá-las.

FIGURA 57 - SONATA OP.7 N°3, 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 177 – 180.

PONTE / MEYER

FONTE: CLEMENTI (1782)

4.1 ANÁLISES ³⁹

Sonata Op.7 nº3: 1º movimento – Allegro com spirito

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, ff, pp, fs, cresc., dimin.), articulation (accents), and fingerings (numbers 1-5). Above the score, several labels in Portuguese identify specific musical features:

- MEYER**: Labels the first and third systems.
- CADÊNCIA CONVERGENTE**: Labels the second system.
- CADÊNCIA FINTA V - VI**: Labels the fourth system.
- CLAUSULA VERA**: Labels the fifth system.
- DO - RE - MI**: Labels the sixth system.
- INDUGIO / CADÊNCIA CONVERGENTE**: Labels the seventh system.
- COMMA** and **PASSO INDIETRO**: Labels the eighth system.
- BERGAMASCA / CAD.COMPOSTA**: Labels the ninth system.

³⁹ Visando maior inteligibilidade e clareza na leitura não serão assinalados todos os eventos nas partituras, estando estes integralmente apresentados nas tabelas que as seguem.

CAD.COMPOSTA

PONTE

PONTE

CAD.COMPOSTA

CADÊNCIA PLAGAL

MONTE (1º ESTÁGIO)

MONTE (2º ESTÁGIO)

PASSO INDIETRO (INCOMPLETO)

TENORIZANS

Reexposição / Episódio - sobre pedal de Tônica

MONTE

— PONTE —

...PONTE

BERGAMASCA - CAD.COMPOSTA

BERGAMASCA - CAD.EVADIDA

MONTE — MEYER —

6ª AUMENTADA

CAD.CONVERGENTE — PONTE / MEYER —

— CADÊNCIA PERFEITA — PONTE

— CAD. PERFEITA —

— CAD. PERFEITA — BERGAMASCA —

— BERGAMASCA — CAD. PLAGAL

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system is divided into sections by brackets and labels above the staff.

- System 1:**
 - CADÊNCIA PERFEITA:** Measures 1-4. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *f* (measure 1), *p* (measure 2).
 - PONTE:** Measures 5-8. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *mf* (measure 6).
- System 2:**
 - CAD. PERFEITA:** Measures 9-16. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *cresc.* (measure 10), *f* (measure 12), *ff* (measure 16).
- System 3:**
 - CAD. PERFEITA:** Measures 17-22. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *p* (measure 17), *f* (measure 19), *ff* (measure 22).
 - BERGAMASCA:** Measures 23-28. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *fz* (measure 25), *p* (measure 28).
- System 4:**
 - BERGAMASCA:** Measures 29-34. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *fz* (measure 29), *p* (measure 32), *mf* (measure 34).
 - CAD. PLAGAL:** Measures 35-40. Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *dimin.* (measure 36), *p* (measure 38), *pp* (measure 40).

The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, and *ff*. Fingerings and articulation marks are also present throughout the piece.

EXPOSIÇÃO (1-80)	Estrutura Expositiva (Tema I em I) – (1-20)	Período com motivos x,y e z com duas Cadências finais	Meyer / Quiescenza (1-4)	
			Cadência Convergente (5-8)	
			Meyer / Quiescenza (9-12)	
			Cadência Finta (V-VI) (13-16)	
			Cadência Perfeita (Clausula Vera) (17-20)	
	Estrutura Transitiva (21-42)	Transitivo	Dó-Ré-Mi (21-28)	
		Queda	Indugio/Convergente (32-36)	
	Estrutura Expositiva (Tema II em III - Relativo) (43-58)	Período com motivos x,y e z	Comma/Passo Indietro (38-42)	
			Bergamasca/Cad. Composta (47-50)	
Estrutura Conclusiva (59-80)		Cad. Composta (56-58)		
		Ponte/Cad. Composta (59-74)		
		Cad. Plagal (74-80)		
DESENVOLVIMENTO (81-141)	S1 (81-96)		Monte (81-96)	Meyer/Ponte (81-84)
				Escala Ascendente em Uníssonos (Si ^b -Sol) (85-88)
				Meyer/Ponte (89-92)
				Escala Ascendente em Uníssonos (Dó-Lá) (93-96)
	Ligação (97-100)		Passo Indietro (incompleto) (97-98) /Tenorizans (99-100)	
	Episódio	Período de duas frases iguais	Aumentação do Tema I (102-117)	
	Retransição		Monte (incompleto) (117-123)	
Ponte (124-141)				
REEXPOSIÇÃO INVERTIDA (143-184)	Estrutura Expositiva (Tema II – em VI)	Período com motivos x,y e z	Bergamasca/Cad. Composta (147-150)	
			Bergamasca/Cad. Evadida (157-158)	
	Estrutura Transitiva		Monte (158-167)	
	Estrutura Expositiva (Tema I em I)	Período com duas Cadências, - Convergente e Perfeita	Meyer (169-172)	
			Cadência Convergente (173-176)	
			Ponte/Meyer (177-180)	
Cadência Perfeita (181-184)				
CODA (185-220)		Motivo x em cromatismo	Ponte + Cad.Perfeitas (185-205)	
			Bergamascas (207-210/211-214)	
			Plagal (214-220)	

2º movimento – Cantabile e lento

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a variety of musical sections and dynamics. The notation includes treble and bass staves with complex fingerings and articulations.

Sections and Dynamics:

- QUIESCENZA:** The first section, marked *p* (piano), featuring a melodic line with a 5-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- PONTE:** The second section, marked *f* (forte), featuring a melodic line with a 5-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- CAD. CONVERGENTE:** The third section, marked *ff* (fortissimo), featuring a melodic line with a 4-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- PONTE / CAD. FINTA:** The fourth section, marked *p* (piano), featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- CAD. CONVERGENTE:** The fifth section, marked *f* (forte), featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- BERGAMASCA:** The sixth section, marked *f* (forte), featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- COMMA:** The seventh section, marked *ff* (fortissimo), featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- BERGAMASCA / CAD. PERFEITA:** The eighth section, marked *ff* (fortissimo), featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.
- QUIESCENZA:** The ninth section, marked *p* (piano), featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest.

The musical score is written for piano and consists of four staves. The key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into several sections, each labeled with a bracket and a name:

- STAFF 1:**
 - Section 1: Labeled "PONTE". It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4. The bass line starts with a half note G3, followed by a half note F3. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).
 - Section 2: Labeled "PONTE". It continues the melody and bass line with various intervals and dynamics.
- STAFF 2:**
 - Section 3: Labeled "BERGAMASCA". It features a more complex melody with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *ff*.
 - Section 4: Labeled "PONTE". It continues the melody and bass line with various intervals and dynamics.
- STAFF 3:**
 - Section 5: Labeled "CAD. CONVERGENTE". It features a melody that converges towards a final note. Dynamics include *p* and *pp* (pianissimo).
 - Section 6: Labeled "COMMA". It features a melody with a comma (a small pause or breath mark). Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f*.
- STAFF 4:**
 - Section 7: Labeled "COMMA". It features a melody with a comma. Dynamics include *f* and *p*.
 - Section 8: Labeled "BERGAMASCA". It features a melody with a comma. Dynamics include *p* and *dimin.* (diminuendo).

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The overall structure is a sequence of short, rhythmic passages.

Exposição	Estrutura Expositiva (Tema I)	Frase Única	Quiescenza (1-4)
	Transição	Afirmativo	Ponte (V de Mi ^b) (5-6)
		Transitivo	Convergente (7-8)
		Queda	Ponte (V de Si ^b) (9-10)
			Cad. Finta (V-VI) (10)
			Convergente (11-12)
	Estrutura Expositiva (Tema II) - Período	Antecedente	Tríade (13)
			Comma (14-15)
			Bergamasca – V (15-16)
		Consequente	Tríade (+V do II) (17)
			Comma (18)
			Bergamasca (Perfeita Cantizans) (19-20)
Retransição			Acorde V ^{b9} (20)
Reexposição	Estrutura Expositiva (Tema I)	Frase Única	Quiescenza (21-24)
	Transição	Afirmativo	Ponte (V de Dó menor) (25-26)
		Transitivo	Dominantes Cromáticas (27-29)
			Ponte (La ^b) (29-30)
			Bergamasca (31-32)
			Ponte (La ^b) (33-34)
			V de V (preparação para Fonte) ((35)
			Fonte* (36-37)
		Queda	Convergente (37-38)
	Estrutura Expositiva (Tema II)	Antecedente	Tríade (39)
			Comma (40-41)
			Bergamasca – V (41-42)
		Consequente	Tríade (+V do II) (43)
			Comma (44)
			Bergamasca (Perfeita Cantizans) (45-46)
Coda			Prolongamento de I (47-48)

3º movimento – *Presto*

The musical score is written for piano and organ, featuring a variety of musical notations and dynamics. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 8/8.

System 1: The piano part begins with a *stacc.* (staccato) marking. The organ part features a *DO-RE-MI* melodic line. The system concludes with a *CAD. IMPERFEITA* (imperfect cadence) and a *DO-RE-MI* melodic line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

System 2: The organ part features a *CAD. IMPERFEITA* and a *BERGAMASCA* section. The piano part features a *SOL-FA-MI* melodic line. Dynamics include *p*, *fz* (forzando), *p*, *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo).

System 3: The piano part features a *stacc.* marking. The organ part features a *DO-RE-MI* melodic line. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p*.

System 4: The organ part features a *DO-RE-MI* melodic line and a *BERGAMASCA* section. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

System 5: The organ part features a *COMMA* section. The piano part features a *BERGAMASCA* section. Dynamics include *p*, *mf* (mezzo-forte), and *cresc.*.

System 6: The organ part features a *DO-RE-MI* melodic line and a *BERGAMASCA* section. Dynamics include *ff* and *mf*.

System 7: The organ part features a *CLAUSULA* section. The piano part features a *QUIESCENZA* section. Dynamics include *p*, *pp*, and *smorz.* (smorzando).

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** Features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Dynamics include *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. There are fingerings (4, 5, 4, 3, 5, 4) and a 4/3 time signature.
- System 2:** Continues the key signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *ff*. A section labeled "DO-RE-MI" is indicated with a bracket. A *stacc.* marking is present.
- System 3:** Changes to a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *pp* and *f*. A section labeled "DO-RE-MI" is indicated with a bracket. Fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 4) are shown.
- System 4:** Continues the key signature of three sharps. A section labeled "PONTE - V de Lá menor" is indicated with a bracket. Dynamics include *dimin.*, *pp*, and *cresc.*.
- System 5:** Continues the key signature of three sharps. Two sections labeled "PONTE - V de Ré menor" are indicated with brackets. Dynamics include *ff* and *mf*.
- System 6:** Continues the key signature of three sharps. A section labeled "PONTE - V de Sol menor" is indicated with a bracket, followed by a section labeled "CLAUSULA ALTIZANS". Dynamics include *fz*, *stacc.*, *cresc.*, and *ff*. A 4/2 time signature appears at the end.

CADÊNCIA FRÍGIA

COMMA

DO-RE-MI

BERGAMASCA

COMMA

DO-RE-MI

BERGAMASCA

QUIESCENZA

Exposição	Estrutura Expositiva (Tema I)	Antecedente	Dó-Ré-Mi (1-3)
			Cadência Imperfeita (Cantizans no Baixo) (4-5)
		Consequente	Dó-Ré-Mi (5-7)
			Cadência Imperfeita (Cantizans no Baixo) (8-9)
	Transição	Afirmativo/Transitivo	V-I Sol Menor – V Sol – V Dó Menor (9-12)
		Transitivo/Queda	Bergamasca (13-16)
	Estrutura Expositiva (Tema II)	B ¹	Sol-Fá-Mi (16-20)
		B ²	Dó-Ré-Mi (20-22)
			Bergamasca (23-24)
			Comma (24-30)
			Dó_Ré-Mi (31-32)
			Bergamasca (33-34)
	Estrutura Conclusiva		Quiescenza (34-38)
			Clausula Cantizans/TenORIZANS (38-40)
Desenvolvimento	Transição Modulante	Sequência Modulante	Bb menor – Eb menor (41-49)
	Episódio		Dó-Ré-Mi em Sol [#] menor (50-57)
	Transição		Dominantes Encadeadas – Baixo Cromático -Sol [#] -Fá [#] - Fá-Mi (58-61)
	S1	Sequência Modulante	Ponte (V Lá menor) (61-63)
			Ponte (V Ré menor) (64-67)
			Ponte (V Ré menor) (67-71)
	Retransição		Ponte (V Sol Menor) (71-76)/Clausula Altizans (76)
			Cadência Frígia (6 ^a Aumentada) (76-80)
Reexposição	Estrutura Expositiva (Tema II)	B ²	Comma (80-86)
			Dó_Ré-Mi (86-88)
			Bergamasca (89-90)
			Comma (90-96)
			Dó_Ré-Mi (96-98)
	Estrutura Conclusiva		Bergamasca (99-100)
			V-I (100-104)
			Quiescenza (104-106)

Análise da Sonata Op.8 nº1: 1º movimento – Allegro

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 8 No. 1, marked 'Allegro'. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It is divided into several sections, each labeled with a bracket and a title above it:

- HEARTZ**: The first section, starting with the tempo marking *con molto spirito*.
- CAD. CONVERGENTE**: A section labeled below the first system.
- HEARTZ**: A second section labeled below the first system.
- DO-RE-MI**: A section labeled below the first system.
- PONTE / 6ª AUM**: A section labeled above the second system.
- PONTE**: A section labeled above the third system.
- DO-RE-MI**: A section labeled below the third system.
- INDUGIO**: A section labeled above the fourth system.

The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *cres.* (crescendo). The overall structure is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of the early Classical period.

— PONTE —



BERGAMASCA / CAD.FINTA — PONTE



BERGAMASCA / CAD.COMPOSTA



— CAD.FRÍGIA / CLAUSULA ALTIZANS



— CAD.FRÍGIA / CLAUSULA ALTIZANS — MI-FA-SOL



— CAD.FRÍGIA / CLAUSULA ALTIZANS



— CAD.FRÍGIA / CLAUSULA ALTIZANS



— PONTE / 6ª AUMENTADA — DO-RE-MI —

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is labeled 'PONTE / 6ª AUMENTADA' and 'DO-RE-MI'. The second system is labeled 'PONTE'. The third system is labeled 'PONTE' and includes dynamic markings like *ten.*, *f*, *p*, and *f*. The fourth system is labeled 'CLAUDIA BASSIZANS' and includes dynamic markings like *ten.*, *f*, *p*, *cres.*, *ff*, and *dim.*. The fifth system is labeled 'PONTE' and includes dynamic markings like *ff* and *p*. The sixth system is labeled 'PONTE' and includes dynamic markings like *p*.

— PONTE —

— CLAUDIA BASSIZANS —

— PONTE —

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a complex melodic line with dynamic markings *pp*, *sf*, and *ff*. The second system includes a label 'CROM./CAD.PERFEITA' above a specific phrase. The third system features a 'CAD.FINTA' label. The fourth system also has a 'CAD.FINTA' label. The fifth system is labeled 'BERGAMASCA / CAD.PERFEITA' and concludes the piece with a final cadence. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

EXPOSIÇÃO (1-80)	Estrutura Expositiva (Tema I) (1-22)	Período Binário assimétrico (expansão da segunda frase)	Heartz/Quiescenza (1-4)
			Convergente (7-8)
			Heartz/Quiescenza (9-12)
			Dó-Ré-Mi (Si ^b) (13-15)
			Ponte/6 ^a Aumentada (16-22)
	Transição (23-33)	Afirmativo/Transitivo	Triade (23-26)
		Queda	Ponte (26-33)
	Estrutura Expositiva (Tema II – Relativo III) (34-76)	Proposta – Resposta – Ponte Duas Cadências, uma V-VI, outra V-I (próximo do Arquétipo de Sentença)	Dó-Ré-Mi/Triade (34-44)
			Indugio (45-48)
			Ponte (49-59)
			Bergamasca – Cadência Finta V-VI (60-65)
			Ponte (66-71)
			Bergamasca – Cadência Perfeita Composta (72-76)

	Estrutura Conclusiva (76-80)		Prolongamento de I (Si ^b maior) (76-80)		
DESENVOLVIMENTO (81-107)	S1 (81-99)		Monte (81-96)	Estrutura Si ^b maior – Dó Menor com síntese do arpejo de conclusão + Tema I	Frígia Alterada + V-I Altizans (81-88)
				Estrutura Dó Menor – Ré Menor com síntese do arpejo de conclusão + Tema I	Frígia Alterada + V-I Altizans (89-96)
	Retransição (97-107)			Mi-Fá-Sol (em Ré Menor) (97-99)	
				Ponte com 6ª Aumentada (V de Ré Menor) (100-107)	
REEXPOSIÇÃO INVERTIDA (108-168)	Estrutura Expositiva (Tema II – $\forall H$ – Fá maior) (108 – 120)	Proposta e Resposta	Dó-Ré-Mi/Tríade (108-116)		
		Elaboração	Fá-Si ^b -(Mi ^b) Dó menor – Progressão por 4ªs Ascendentes (114-120)		
	Transição/Queda (120-151)		Ponte (120-135)		
			Clausula Bassizans (135-136)		
			Prolongamento de I (Dó menor) (136-139)		
			Ponte (140-151)		
	Estrutura Expositiva (Tema I) (157-168)	Período Binário Simétrico com segunda frase suspensiva	Heartz/Quiescenza(153-156)		
			Cadência Perfeita (Bergamasca cromática/ Bassizans em Unísono) (157-160)		
			Heartz/Quiescenza (161-164)		
			Cadência Perfeita (Bergamasca cromática/ Cadência Finta V-VI) (165-168)		
CODA (168-186)			Bergamasca 6 V-I (168-173)		
			Bergamasca – Cadência Finta V-VI (174-176)		
			Bergamasca 6 V-I (176-181)		
			Bergamasca V-I (182-184)		
			Bergamasca V-I (184-186)		

2º movimento – Andante cantabile

The musical score is divided into four systems, each with a piano (p) and vocal (v) staff. The tempo is Andante cantabile. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4.

- System 1:** Labeled "MEYER" and "INDUGIO / CAD.PERFEITA". The piano part starts with a *tenuto* marking. The vocal part has a melodic line with a slur.
- System 2:** Labeled "FONTE". The piano part has a *pp* marking. The vocal part has a melodic line with a slur.
- System 3:** Labeled "PONTE" and "MEYER". The piano part has a *pp* marking. The vocal part has a melodic line with a slur.
- System 4:** Labeled "PASSO INDIETRO / BERGAMASCA / CAD.PERFEITA". The piano part has a *dim.* marking. The vocal part has a melodic line with a slur.

A (1-8)	Estrutura Expositiva	Meyer (1-4)
		Indugio – Cadência Perfeita (5-8)
B (9-16)	Elaboração	Fonte (9-12)
	Retransição	Ponte (Tristão) (13-16)
A' (17-24)	Estrutura Expositiva	Meyer (17-20)
		Passo Indietro/Bergamasca – Cadência Perfeita (21-24)

3º movimento – Presto

The musical score is written for piano and organ. It consists of six systems of music. The first system is labeled 'CAD. IMPERFEITA' and features a piano melody with a complex, rhythmic pattern. The second system is labeled 'CAD. IMPERFEITA' and 'CAD. PERFEITA', showing a continuation of the piano melody. The third system is labeled '/ ALTIZANS' and 'MONTE', featuring a piano melody with a complex, rhythmic pattern. The fourth system is labeled 'PONTE' and features a piano melody with a complex, rhythmic pattern. The fifth system is labeled 'BERGAMASCA' and 'PONTE', featuring a piano melody with a complex, rhythmic pattern. The sixth system is labeled 'BERGAMASCA' and features a piano melody with a complex, rhythmic pattern. The score includes various musical markings such as 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), 'ten.' (tension), and 'mez.' (mezzo). The organ part is written in the right hand of the piano part, featuring a complex, rhythmic pattern.

CAD. IMPERFEITA

CAD. IMPERFEITA CAD. PERFEITA

/ ALTIZANS MONTE

PONTE

BERGAMASCA PONTE

BERGAMASCA

p *pp* *f* *ten.* *mez.*



PRINNER / ROMANESCA



PASSO INDIETRO — BERGAMASCA



PRINNER / ROMANESCA

PASSO INDIETRO

BERGAMASCA



CAD. IMPERFEITA



The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The systems are labeled with structural elements and dynamics:

- System 1:** Labeled "CAD.IMPERFEITA" and "CAD.PERFEITA". Dynamics include *p* (piano).
- System 2:** Labeled "ALTZANS" and "MONTE". Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- System 3:** Labeled "PONTE". Dynamics include *ten.* (tension) and *f* (forte).
- System 4:** Labeled "BERGAMASCA" and "PONTE". Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).
- System 5:** Labeled "BERGAMASCA". Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), *mezzo* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo).

EXPOSIÇÃO (1-46)	Estrutura Expositiva (Tema I)		Triáde (1-3)
			Bergamasca – Cadência Imperfeita 2-3 (4-6)
			Ligação melódica cromática (6-8)
	Transição		Triáde (9-11)
			Bergamasca – Cadência Imperfeita 2-4(ap)-3 (12-14)
			Cadência Perfeita – Altizans (2x) (15-18)
	Afirmativo		

		Transitivo	Monte (19-22)
		Queda	Ligação melódica Diatônica (22-24)
	Estrutura Expositiva (Tema II – Vm)		Ponte (25-31)
			Bergamasca (IV) – Cadência Perfeita Composta (32-34)
			Ponte (35-39)
			Bergamasca (IV) – Cadência Perfeita Composta (40-42)
DESENVOLVIMENTO (47-94)	Estrutura Conclusiva		VII-I sobre I (43-46)
	S1		Progressão em Quartas Ascendentes com última evadida para 3ª (47-61)
	S2		Prolongamento da Tríade Si ^b maior (62-70)
	Retransição		Escala Ascendente em Unísono (70-72)
			Prinner-Romanesca (73-76)
			Passo Indietro (78-80)
			Bergamasca – Cadência Perfeita em Si ^b maior (81-82)
			Escala Ascendente em Unísono (82-84)
			Prinner-Romanesca (85-88)
			Passo Indietro (90-92)
			Bergamasca – Cadência Perfeita em Si ^b maior (93-94)
REEXPOSIÇÃO (95-144)	Estrutura Expositiva (Tema I)		Tríade (95-97)
			Bergamasca – Cadência Imperfeita 2-3 (98-100)
			Ligação melódica cromática (100-102)
			Tríade (103-105)
			Bergamasca – Cadência Imperfeita 2-4(ap)-3 (106-108)
	Transição	Afirmativo	Cadência Perfeita – Altizans (2x) (109-112)
		Transitivo	Monte (113-116)
		Queda	Ponte (116 -124)
	Estrutura Expositiva (Tema II – Im)		Ponte (125-129)
			Bergamasca (IV) – Cadência Perfeita Composta (130-132)
			Ponte (133-137)
			Bergamasca (IV) – Cadência Perfeita Composta (138-140)
	Estrutura Conclusiva		VII-I sobre I (141-144)

4.2 LEGADO E INFLUÊNCIA

Durante a segunda metade do século XVIII, vários fabricantes de instrumentos de teclado originários de vários países da Europa migraram para Londres, transformando a cidade em um pólo de fabricação dos pianos mais modernos desta época, produzindo desde *Square pianos* (pianos de mesa, apropriados para a música doméstica), até os *Grand pianos*. A mecânica dos pianos desenvolvidos por este grupo de fabricantes diferenciava-se da mecânica dos pianos vieneses – de sonoridade mais límpida e menos potente, descendente direta da mecânica criada por Bartolomeo Cristofori. Este novo mecanismo, denominado “mecanismo inglês”, possuía um teclado mais pesado, além de maior quantidade de cordas para cada nota e tábua harmônica mais densa, gerando uma sonoridade mais rica e cheia. Os pianos ingleses encorajaram compositores e pianistas a explorar as novas possibilidades do novo instrumento, ao passo que, por sua vez, os pianistas da época inspiravam os fabricantes de piano a desenvolver ainda mais as possibilidades do instrumento. Esta sinérgica interação entre fabricantes e pianistas gerou o que pode ser chamado de “Escola londrina de pianoforte”. Este termo não se refere a uma instituição, mas sim a um grupo de pianistas-compositores atuantes em Londres durante as décadas de 1780 e 1790. “Se existe alguém que pode ser considerado o fundador ou líder desta ‘Escola londrina de pianoforte’, este é Muzio Clementi” (RICE, 2013, p.247).

Devemos notar que Clementi pode ser considerado um precursor dos pianistas e dos compositores para piano do início do século XIX. As sonatas escritas entre as décadas de 1780 e 1790 podem ter servido de modelo para Beethoven e seus seguidores, e estes certamente ajudaram a propagar a idéia de que Clementi era o criador da moderna sonata para piano, agora mais extensas e harmonicamente avançadas. Dentre os compositores/pianistas que utilizaram a obra de Clementi como modelo, podemos destacar J.B.Cramer (1771 – 1858), um de seus alunos. Em seu catálogo de obras encontra-se um compêndio didático intitulado *Instruções para o Pianoforte*; esta obra, publicada em 1812, apresenta enorme semelhança com o compêndio didático de Clementi *Introdução à arte de tocar o Pianoforte* de 1801. Vejamos:

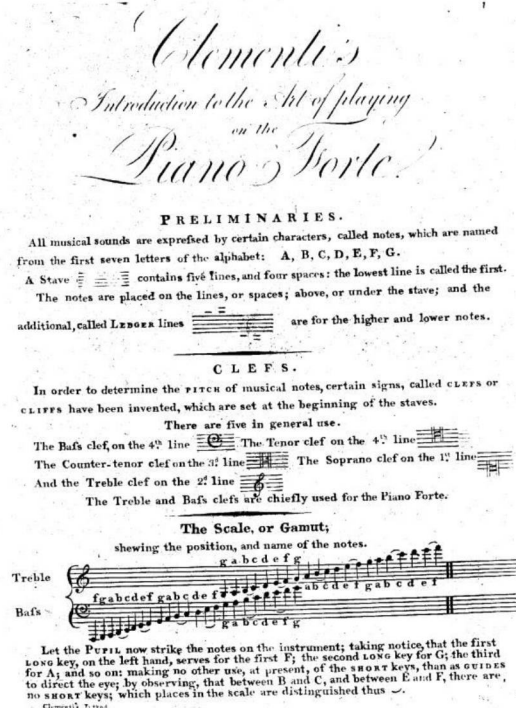
FIGURA 58 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (1)



FONTE: CRAMER (1812); CLEMENTI (1801)

NOTA: Capa dos métodos de Cramer (esq.) e Clementi (dir.). Ambos anunciando o mesmo conteúdo: um método para instruções preliminares ao piano, contendo exercícios para dedilhados e obras de outros renomados compositores, nas escalas maiores e menores.

FIGURA 59 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (2)



NOTA: Comparação entre as primeiras páginas dos métodos de Cramer (esq.) e Clementi (dir.). Ambos contendo informações preliminares sobre a pauta musical e as claves.

FIGURA 60 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (3)

ON THE NAMES OF THE NOTES.

According to their position on the lines and spaces of the Staff, the Notes receive their names

Notes on the lines. In the spaces.

TREBLE: G B D F A C E

Notes in Alt and Altissimo: A C E G B D F A C

Additional Lines and Spaces: C E G B D F A C

EXERCISE on the Treble notes

BASS: G B D F A C E

Additional Lines and Spaces: C E G B D F A C

EXERCISE on the Bass notes

OF THE SCALE OR GAMUT.

The seven Notes of Music placed in a series ascending or descending, form what is termed the Gamut or Scale.

The Scale may be Diatonic or Chromatic. *

The Diatonic Scale, which is the natural Scale, consists of five tones and two semitones** which according as the Scale is Major, or Minor, are differently placed.

In the Diatonic major Scale, the first semitone is from the 3^d to the 4th note, the second Semitone is between the 7th and 8th the remainder of the notes are a tone distant from each other.

Ascending: C D E F G A B C

Descending: C B A G F E D C

Diatonic Major Scale of C: 1st degree, 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th, 7th, 8th, 9th, 10th, 11th, 12th

This Scale may be repeated several times in positions more grave or acute; but always similar, with respect to the places of the tones and semitones: see the following page, which shows the names of all the notes and their position on the Key-board.

* The Chromatic Scale is Explained page 17

** A Semitone is the progression from one key to the next, as from C to C[♯], or D[♭].* A Tone contains two adjoining semitones C, C[♯], D, form a tone, E[♭], E[♮], F[♮], another.

† The Minor Scale is Explained page 15.

Remark on the foregoing Scale.

The first EIGHT NOTES in the treble-staff from G to G, are the SAME as the corresponding EIGHT NOTES, perpendicularly under them in the bass-staff, both in NAME and SOUND; they are played, therefore, on the SAME KEYS.

As a help to memory; let the Pupil contemplate the notes, SEPARATELY, on the lines, and spaces; beginning by the FIVE lines.

Exercise for treble notes:

Exercise for bass notes:

N.B. Let the Pupil first be familiarized with the notes, by READING naming them; and then find them out as READILY on the instrument.

Intervals:

An INTERVAL is the distance, or difference between two sounds in point of GRAVITY or ACUTENESS.

The least of our INTERVALS is called a semitone, or half-tone; it is the INTERVAL, in the NATURAL scale, between E and F, and between B and C. Ex:

The REGULAR progression of the OTHER notes in the NATURAL, which is also called DIATONIC scale, is by an INTERVAL of two semitones or a whole tone.

Example of the NATURAL* or DIATONIC scale.

The INTERVAL between C and D, between D and E, or between any two CONTIGUOUS notes in the scale, is called a SECOND; the INTERVAL between C and E, or between D and F, &c; is called a THIRD; and so on.

* NATURAL SCALE FACILITY with which it is composed, and DIATONIC, as it proceeds chiefly by TONES.

NOTA: Comparação entre as páginas dedicadas ao ensino das notas musicais e sua localização na pauta de acordo com a clave utilizada, seguido de instruções sobre intervalos. Cramer (esq.) / Clementi (dir.)

FIGURA 61 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (4)

THE FINGERING OF THE SCALES EXEMPLIFIED.

The Author strongly recommends a constant practice of the Scale, as the best mode of attaining a neat and rapid execution.

Students should at first practise each hand separately, when they can play all the Scales with one hand, they must practise them with both hands together.

Observe. In the Scales of C, G, D, A, E and B, Major and Minor, the Thumb of the Right hand is always used on the key note, or 1st degree, and on the 4th degree of the scale, in ascending and descending; the Thumb of the Left hand is placed on the key note, and on the 5th degree.

MAJOR SCALES **MINOR SCALES***

C major, C minor, G major, G minor, D major, D minor, A major, A minor

* The Scale is in the Minor mode, when from the Tonic or 1st degree, to the 3rd degree above, there is only an interval of a Minor third, which consists of three Semitones, thus: 1 - 2 - 3

The Minor Scale has a peculiarity, in ascending the 6th and 7th notes are made Sharps conform to the laws of Harmony and modulation: In descending the Sharps are left off, and the 6th and 7th notes are Minor, as well as the 3rd which gives the Minor Scale a melancholy cast.

the fingers in, more or less in proportion to their length. All unnecessary motion must be avoided.

Let the pupil now begin to practise, SLOWLY at first, the following passage; observing to keep down the first key 'till the second has been struck, and so on.

The + is for the thumb, and 1, 2, 3, 4, for the succeeding fingers.

Right Hand:

Left Hand:

N.B. Let every note be played even, in regard to time; and with equal strength.

Scales in all the MAJOR keys, with their relative MINORS; which ought to be practised daily.

Right Hand:

Left Hand:

C, major, A, min. R. Hd, G, min, E, min, D, maj, B, min, A, maj, F, min

NOTA: Comparação entre as páginas dedicadas ao ensino das escalas maiores e menores e seus respectivos dedilhados. Cramer (esq.) / Clementi (dir.)

FIGURA 62 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (5)

12

EXAMPLES ON FINGERING.

1. A Diatonic succession of three Notes

2. D^o of four Notes

3. Changing fingers

4. D^o of three Notes

5. D^o of four Notes

6. Apposition of three Notes, Inverted

7. D^o of four Notes

8. D^o of four Notes

9. D^o

10. Contractions

11. D^o with Flats

12. D^o with Sharps

13. Extensions

The shakes should be practiced with every finger, not excluding the thumb; and upon the short as well as long keys.

Examples of Fingering

But when the notes repeat too quickly for the same fingering, it is then necessary to change.

Introduç.

NOTA: Páginas onde os autores sugerem exemplos de dedilhados para figurações recorrentes na música para piano. Cramer (esq.) / Clementi (dir.).

FIGURA 63 - MÉTODOS DE CRAMER X CLEMENTI (6)

19

PRELUDE IN THE KEY OF C MAJOR.

N^o 1.

MODERATO

N^o 2.

MODERATO

(A) A circular stroke — over two notes on the same line or space is called a BIND, it unites the two notes into one, therefore the first only must be played, and kept down the whole length of the two.

When a Bind is over two similar chords, the first only is struck.

(B) Every piece of Music is divided into small quantities, called Bars, by lines drawn perpendicularly through the Staff; each Bar is of equal duration, and contains a certain number of notes, determined by the figures placed at the beginning of the piece, after the Clef.

(C) A Double Bar across the Staff, divides a piece of Music into two or more parts, called Strains; when dotted on both sides — the preceding and the following strains are repeated, but when the dots are only on one side, the strain only on the side of the dotted bar must be repeated.

20

To preserve the order of keys, some of the difficult are intermixed with the easy Lessons, but the Pupil must practise the easiest first. See N^{os} 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

PRELUDE

In C. major

Moderato

LESSON I.

Away with melancholy: by MOZART.

LESSON II.

Aria.

LESSON III.

Air, in ATALANTA by HANDEL.

N.B. The shakes at the end of the 1st and 2nd part

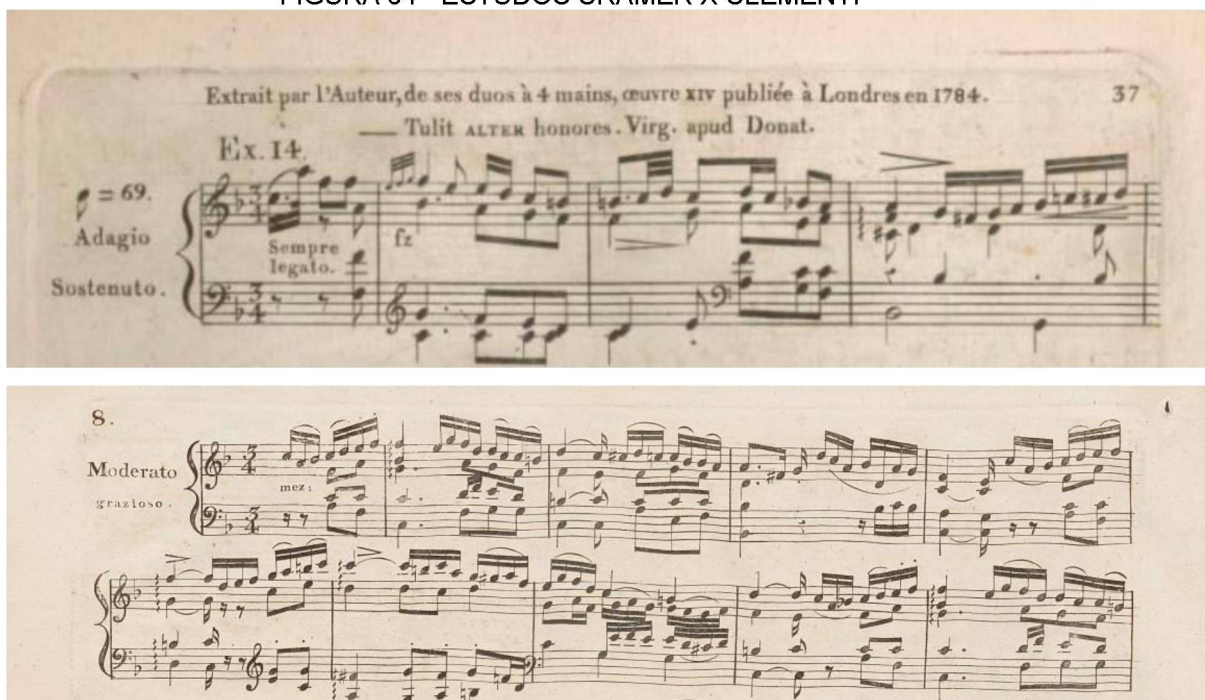
Clementi's Intro:

NOTA: Primeira página de ambos os métodos após as instruções preliminares, onde se iniciam a apresentação de prelúdios (compostos pelos próprios autores) seguidos de peças de

outros autores. É notório que Cramer (esq.) segue exatamente o esquema feito por Clementi (dir.).

A influência de Clementi sobre Cramer é tamanha que se chega a cogitar a possibilidade de plágios por parte do compositor alemão; o que de fato ocorreu: Em sua coleção de estudos para piano *Gradus ad Parnassum*, Clementi cita na introdução do estudo nº14 o ditado latino “tulit alter honoris” (“outro teve as honras”, queixa do poeta romano Virgílio por ver outros colherem os frutos do seu trabalho). Nesta citação, Clementi se refere à segunda peça da coleção intitulada *Dulce et Utile* (publicada em 1815) de Cramer, onde o plágio é evidente (figura 64). Além da citação, Clementi ainda explica que seu estudo nº14 é uma adaptação de um de seus duetos publicados em 1781. Esta citação esteve presente nas primeiras edições de *Gradus ad Parnassum*:

FIGURA 64 - ESTUDOS CRAMER X CLEMENTI



FONTE: CLEMENTI (1817); CRAMER (1815)

NOTA: Comparação entre o estudo nº 14 do álbum *Gradus ad Parnassum* de Clementi (acima) com a segunda peça do álbum *Dulce et Utile* de Cramer (abaixo); onde o segundo se apresenta praticamente como uma variação do primeiro.

FIGURA 65 - SEQUÊNCIA HARMÔNICA UTILIZADA EM AMBAS AS PEÇAS SUPRACITADAS



FONTE: Do autor

O compositor, pianista e pedagogo Carl Czerny (1791 – 1857), pertencente à geração seguinte à de Cramer, também apresenta em sua obra uma forte influência da música de Clementi, principalmente em suas obras didáticas. Bem como Cramer, Czerny foi um ávido escritor de estudos para piano, e em vários dos estudos de Czerny podemos observar grandes semelhanças com os estudos do *Opus 44 (Gradus ad Parnassum)* de Clementi:

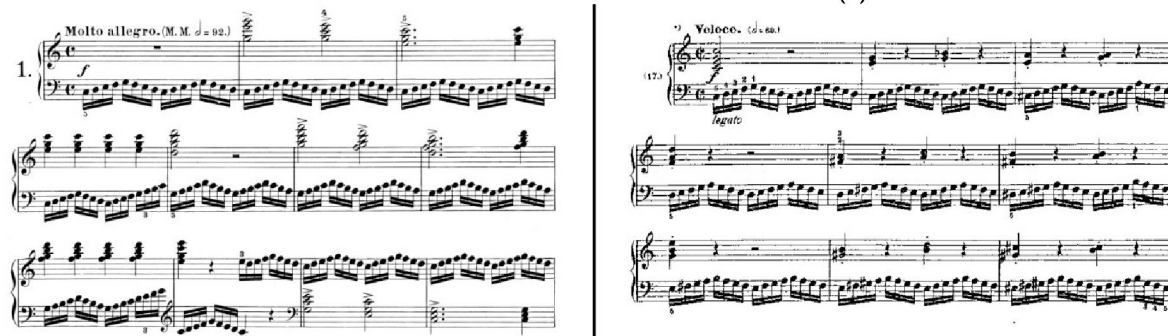
FIGURA 66 - ESTUDOS CZERNY X CLEMENTI (1)

FONTE: CZERNY (1833); CLEMENTI (1817)

NOTA: *Estudo nº9* do Op. 299 de Czerny (esq.) e *Estudo nº16* do Op. 44 de Clementi (dir.).

Ambos se apresentam como estudos para a digitação dos cinco dedos da mão direita em movimentos ascendentes e descendentes em graus conjuntos com acompanhamento de acordes breves.

FIGURA 67 - ESTUDOS CZERNY X CLEMENTI (2)

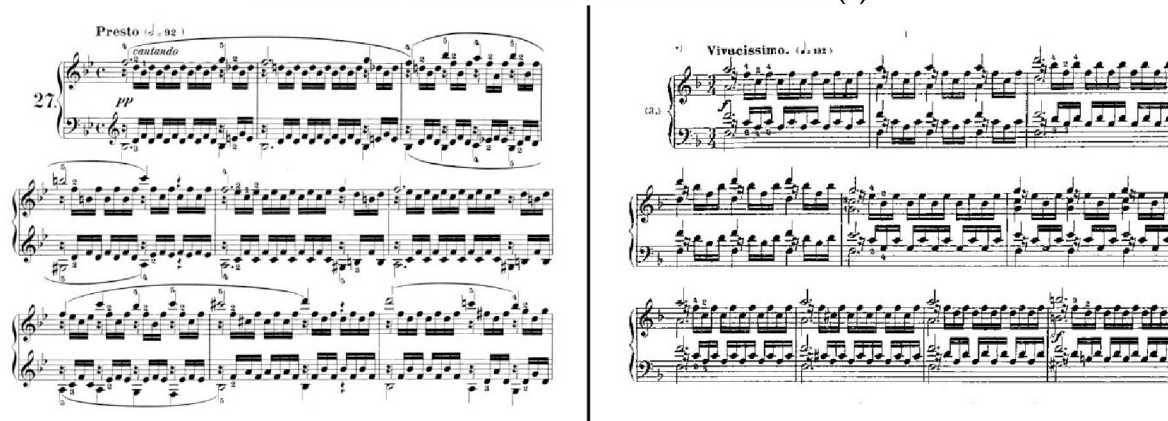


FONTE: CZERNY (1844); CLEMENTI (1817)

NOTA: *Estudo nº1* do Op.740 de Czerny (esq.) e *Estudo nº17* do Op.44 de Clementi (dir.).

Assemelham-se aos estudos supracitados, porém invertendo-se as funções para cada mão.

FIGURA 68 - ESTUDOS CZERNY X CLEMENTI (3)



FONTE: CZERNY (1833); CLEMENTI (1817)

NOTA: *Estudo nº27* do Op.299 de Czerny (esq.) e *Estudo nº3* do Op.44 de Clementi (dir.).

Estudos que trabalham (em ambas as mãos) o controle de voz realizado pelo quinto dedo enquanto os outros dedos realizam uma figuração de acompanhamento de duas notas em semicolcheias.

É possível notar que, para além da escrita instrumental, a geração de Czerny também absorveu grande parte dos processos composicionais da música galante através de Clementi e de todos aqueles seus contemporâneos que ajudaram a perpetuar este vocabulário musical e sua retórica. Em uma breve análise do estudo Op.740 nº14 de Czerny (publicado em 1844) percebemos claramente a utilização das *schemata* de forma sistemática, ainda reproduzindo aqueles arquétipos musicais os quais foram concebidos a mais de um século antes da publicação da obra de Czerny.

FIGURA 69 - CZERNY, ESTUDO OP.740 Nº14 (1)

The image displays a musical score for Czerny's Study Op. 740 No. 14, consisting of three systems of piano music. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 2/4. The score includes various fingerings and dynamic markings such as *f* and *ff*. Red boxes highlight 'schema Meyer' patterns, and green boxes highlight 'converging cadences'. Red numbers 1, 3, 4, 7 are next to red boxes; green numbers #4, 5 are next to green boxes. A red bracket connects the first and second systems, and a green bracket connects the second and third systems.

FONTE: CZERNY (1844)

LEGENDA: o trecho apresenta o *schema Meyer* (marcação em vermelho) seguido de uma cadência convergente (marcação em verde).

O início deste estudo Sol menor (mesma tonalidade das obras de Clementi analisadas neste trabalho) já apresenta como gesto de abertura o *schema Meyer* seguido de um gesto cadencial em cadência convergente. Esta é a mesma sequência de *schemata* usada na abertura da sonata *Op.7 nº3* de Clementi (figura 70)

FIGURA 70 - CLEMENTI, SONATA OP.7 Nº3, 1º MOVIMENTO

MEYER

CADÊNCIA CONVERGENTE

FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: bem como o trecho apresentado anteriormente, as marcações demonstram o *schema Meyer* (marcação em vermelho) seguido de uma cadência convergente (marcação em verde).

Ainda no mesmo estudo de Czerny identificamos o uso outras *schemata*, como demonstrado na figura 71, onde o manifesta-se o *schema* denominado *Monte Romanesca*, o qual, como o próprio nome sugere, atrela as características de ambas as *schemata Monte* e *Romanesca*. A marcação em azul claro demonstra o primeiro evento do *Monte*, a marcação em azul escuro demonstra o segundo evento. Um terceiro evento (em roxo) é iniciado, porém é interrompido pela cadência, a qual segue a norma da típica cadência galante (3 – 4 – 5 – 1, marcação em laranja) onde o grau V é prolongado gerando o percurso de “dominante apogiatura” (V6/4 -> V5/3 -> I), denotando uma cadência composta.

FIGURA 71 - CZERNY, ESTUDO OP.740 Nº14, COMPASSOS 16-24

The musical score for Czerny's Study Op. 740 No. 14, measures 16-24, is presented in three systems. The first system (measures 16-18) is highlighted with a blue box. The second system (measures 19-21) is highlighted with a purple box. The third system (measures 22-24) is highlighted with a green box. The left-hand accompaniment in the third system has five measures highlighted with orange boxes. The score includes dynamic markings 'dim.' and 'p dolce.' and fingering numbers.

FONTE: CZERNY (1844)

LEGENDA: as marcações em azul claro, azul marinho e roxo demonstram, respectivamente, o primeiro, segundo e terceiro estágios do *Monte Romanesca*. As marcações em laranja assinalam o movimento que gera uma cadência composta.

A figura 72 exibe o *schema Monte* antes da retomada do tema inicial do estudo. As marcações em verde claro e verde escuro indicam o primeiro e o segundo evento do *Monte*, respectivamente.

FIGURA 72 - CZERNY, ESTUDO OP.740 Nº14, COMPASSOS 28-33

FONTE: CZERNY (1844)

LEGENDA: as marcações em verde claro e verde escuro demonstram, respectivamente, o primeiro e o segundo estágios do *Monte*.

Quanto aos aspectos formais, notamos que a reexposição do primeiro movimento da *sonata Op. 7 nº3* se apresenta como um episódio, onde Clementi utiliza do tema inicial da sonata, agora em modo maior e modificado por aumento (técnica composicional onde as figuras rítmicas de uma melodia são substituídas, proporcionalmente, por figuras mais longas). Este tipo de reexposição “fundida” a um episódio será encontrada apenas em obras de compositores bem mais modernos, como pode ser visto na *Abertura Trágica* de Brahms.

FIGURA 73 - CLEMENTI, SONATA OP.7 N°3. 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 93-112



FONTE: CLEMENTI (1782)

LEGENDA: Neste exemplo é possível notar que o trecho marcado em verde se trata de uma
aumentação sofrida pelo tema inicial desta sonata.

FIGURA 74 - BRAHMS, ABERTURA TRÁGICA OP.81 (REDUÇÃO PARA PIANO)

Allegro ma non troppo.

FONTE: BRAHMS / KELLER (1881)

LEGENDA: Acima (compassos 1 - 11): A marcação em vermelho mostra o tema; Abaixo (compassos 286 - 301): a marcação em vermelho mostra o retorno do tema em uma reexposição invertida, também por aumento.

Um artifício amplamente empregado por Clementi em suas sonatas é a utilização de *Pontes* alongadas, evento o qual acarreta no prolongamento da função de dominante de uma forma ainda mais ampliada do que normalmente é apresentado em uma *Ponte* usual, gerando um efeito de maior suspensão e maior acúmulo de tensão harmônica, que, bem como ocorre no prolongamento das cadências (cadência longa), induz a uma expectativa ainda maior para o cadenciamento na tônica. Este artifício é especialmente notável nas obras de Beethoven, o que não é de se espantar, tendo em vista a grande admiração que o compositor alemão dispunha sobre a obra de Clementi.

FIGURA 75 - SONATA CLEMENTI X BEETHOVEN

SONATA CLEMENTI X BEETHOVEN

PONTE

...PONTE

142

145

148

151

154

157

160

163

166

169

172

175

178

181

184

187

190

193

196

199

202

205

208

211

214

217

220

223

226

229

232

235

238

241

244

247

250

253

256

259

262

265

268

271

274

277

280

283

286

289

292

295

298

301

304

307

310

313

316

319

322

325

328

331

334

337

340

343

346

349

352

355

358

361

364

367

370

373

376

379

382

385

388

391

394

397

400

403

406

409

412

415

418

421

424

427

430

433

436

439

442

445

448

451

454

457

460

463

466

469

472

475

478

481

484

487

490

493

496

499

502

505

508

511

514

517

520

523

526

529

532

535

538

541

544

547

550

553

556

559

562

565

568

571

574

577

580

583

586

589

592

595

598

601

604

607

610

613

616

619

622

625

628

631

634

637

640

643

646

649

652

655

658

661

664

667

670

673

676

679

682

685

688

691

694

697

700

703

706

709

712

715

718

721

724

727

730

733

736

739

742

745

748

751

754

757

760

763

766

769

772

775

778

781

784

787

790

793

796

799

802

805

808

811

814

817

820

823

826

829

832

835

838

841

844

847

850

853

856

859

862

865

868

871

874

877

880

883

886

889

892

895

898

901

904

907

910

913

916

919

922

925

928

931

934

937

940

943

946

949

952

955

958

961

964

967

970

973

976

979

982

985

988

991

994

997

1000

FONTE: CLEMENTI (1782); BEETHOVEN (1803. Ed.1971)

NOTA: Ambos os trechos mostram uma *Ponte* alongada. Na sonata de Beethoven, esta se encontra entre as marcações em vermelho

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todas as terminologias musicais inapropriadas, aquela que este autor considera uma das mais impertinentes é o termo “Pré-Clássico” em referência à música escrita a partir da época próxima à morte de J.S.Bach em 1750 até as primeiras sinfonias de Mozart. Não há termo mais depreciativo para definir o rico repertório desta época; Em nosso idioma temos no prefixo “pré-” uma referência a um pequeno evento preparatório para um posterior evento principal, onde o objetivo é a mera preparação. Desta forma, somos induzidos a pensar que compositores absolutamente importantes da era galante estariam apenas “preparando o terreno” para aqueles compositores que viriam mais tarde, onde, estes sim, seriam considerados responsáveis por eventos relevantes.

A imagem do compositor Muzio Clementi padece do mesmo mal, onde seus procedimentos formais de escrita musical seriam caracterizados como um estilo “proto-romântico”, o qual seria maturado por personalidades posteriores. Este ponto de vista sobre o compositor romano pode ser notado a partir de artigos mais antigos que tratam da relação entre a música de Clementi com a de seus sucessores, como pode ser observado nas palavras de Saint-Foix ao usar o termo “pré-Beethovenismo” ao caracterizar a música de Clementi (SAINT-FOIX, 1931, p.84). A despeito disso, parece-me que a música dos compositores da era galante (incluindo, estilisticamente, a primeira fase de Clementi) não seria “pré-” qualquer coisa, tampouco “clássica”, pois o termo “pré-clássico” não teria mais do que uma aplicação cronológica, e certamente nenhuma aplicação musical, estilística ou filosófica.

O estereótipo atrelado a Clementi como um compositor de exercícios técnicos é citado por Steward Mac-Donald em sua reavaliação sobre a reputação do mesmo, apresentado a alcunha dada ao compositor como *Bête Noire*⁴⁰ dos jovens aspirantes a pianista (STEWARD-MACDONALD, 2006, p.1). Epítetos assim encobrem as qualidades artísticas de Clementi bem como os processos composicionais usados pelo compositor, processos estes que fazem referência direta às premissas e ao decoro da era galante.

⁴⁰ “Besta negra”

Gjerdingen (2007) nos apresenta os moldes utilizados na música galante e, diante da pesquisa apresentada, é possível notar a adesão de Clementi a esses modelos, entranhados em uma escrita instrumental inovadora para a época, sem abrir mão do léxico esquemático estabelecido pelas gerações anteriores. Após as análises, conclui-se que as *schemata* utilizadas por Clementi desempenham um papel primordial na construção de suas sonatas *Opp.7 n°3* e *8 n°1*, obras estas associadas ao gesto expressivo beethoveniano e consideradas como manifestações primárias do *pathos* romântico, porém nunca vinculadas aos padrões composicionais da era galante, premissas estas que se mostram inverídicas através do escopo desta pesquisa.

Neste trabalho busquei demonstrar a forma como o compositor sofisticadamente empregou os recursos da linguagem galante disponíveis em seu tempo e dos quais possuía amplo repertório e total domínio. Ao utilizar os conceitos e nomenclaturas propostas por Gjerdingen, Meyer, Rice, etc., a análise revelou esta aderência aos princípios do estilo galante por Clementi, inclusive demonstrando criatividade e inventividade para alterá-los.

Servindo como uma ponte entre o passado e o futuro graças à sua longa vida, Clementi curiosamente se mostra como um dos raros exemplos de artistas responsáveis pela evolução de um estilo, paradoxalmente, sem romper com os cânones estruturais que servem de alicerce para a construção de um discurso musical arquitetonicamente sólido. Sendo Clementi um grande conhecedor da música de seu tempo, o resultado não poderia ser diferente, tendo em vista que a repetição de padrões, como no caso do *schema* musical, é vinculada a categorias mentais historicamente e culturalmente determinadas.

REFERÊNCIAS

- ABERT, Hermann. **W.A.Mozart**. trad. Steward Spencer. Londres, Yale University Press, 2007
- ANDERSON, Richard C.; SPIRO, Rand J.; ANDERSON, Mark C. **Schemata as scaffolding for the representation of information in connected discourse**. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977
- BACH, Carl Philip Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado, 1753 – 1762**, trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora da unicamp, 2009.
- BEETHOVEN, Ludvig van. **Klaviersonaten, band I**. Munique: G. Henle Verlag, 1971.
- BEETHOVEN, Ludvig van. **Klaviersonaten, band II**. Munique: G. Henle Verlag, 1971.
- BIBA, Otto. Clementi's viennese sonatas. In: BÖSEL, Richard; SALA, Massimiliano. **Muzio Clementi cosmopolita della musica**. Bologna: Ut Orpheus, 2004
- BRAHMS, Johannes. **Tragiche ouverture**. Arranjador: KELLER, Robert. Berlin: N.Simrock, 1881. Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/Tragic_Overture,_Op.81_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Tragic_Overture,_Op.81_(Brahms,_Johannes))
- BRODER, Nathan. **Mozart and the clavier**. The Musical quarterly XXVII, 1941, p.422-432
- BURKE, Peter. **The fortunes of the courtier: the european reception of Castiglione's cortegiano**. Pennsylvania: Penn State University Press, 1996
- BYROS, Vasili. Meyer's anvil: revisiting the schema concept. **Music analysis**, vol 31, nº3. Outubro, 2012.

BYROS, Vasili. Topics and harmonic schemata. In: MIRKA, Danuta. **The Oxford handbook of topic theory**. Nova York: Oxford University Press, 2014

BYROS, Vasili. Towards an “archeology” of hearing: schemata and eighteenth century consciousness. **Musica humana**, vol.1 nº2. Outono, 2009

CAPLIN, William. **Analyzing classical form: an approach for the classroom**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

CASTIGLIONE, Baldassare. **Il libro del cortegiano**, Turim: Ed. Giulio Preti, 1965.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la tecnica pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CLEMENTI, Muzio. **3 Sonate Op. 2 Nn. 2, 4, 6 per pianoforte o clavicembalo**. Bologna: Ut Orpheus, 2000.

CLEMENTI, Muzio. **3 Sonate Op.7**. Viena: Artaria, 1782. Sammlung berühmter Sonaten, vol.1. Leipzig: C.F. Peters, 1909. Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.7_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.7_(Clementi%2C_Muzio))

CLEMENTI, Muzio. **3 Sonate Op.8**. Lyon: Castaud, 1782. Paris: Richault, 1862. Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.8_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.8_(Clementi%2C_Muzio))

CLEMENTI, Muzio. **6 Sonate Op. 1 per clavicembalo o pianoforte**. Bologna: Ut Orpheus, 2000.

CLEMENTI, Muzio. **Gradus ad parnassum Op.44**. Paris: Mlles Erard, 1817. Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum%2C_Op.44_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum%2C_Op.44_(Clementi%2C_Muzio))

CLEMENTI, Muzio. **Introduction to the art of playing the pianoforte Op.42**. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/Introduction_to_the_Art_of_Playing_the_Pianoforte%2C_Op.42_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/Introduction_to_the_Art_of_Playing_the_Pianoforte%2C_Op.42_(Clementi%2C_Muzio))

CLEMENTI, Muzio. **Sonaten fur das pianoforte**. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, ca.1800. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/6_Piano_Sonatas%2C_Op.13_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/6_Piano_Sonatas%2C_Op.13_(Clementi%2C_Muzio))

COTGRAVE, Randle. **Dictionarie of the french and english tongues**.

Londres: 1611

CRAMER. Johann Baptist. **Dulce et utile Op.55**. Bona: N. Simrock, (1815).

Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/Dulce_et_utile%2C_Op.55_\(Cramer%2C_Johann_Baptist\)](https://imslp.org/wiki/Dulce_et_utile%2C_Op.55_(Cramer%2C_Johann_Baptist))

CRAMER. Johann Baptist. **Instructions for the pianoforte**, Londres: Chappell & Co. 1812.

CZERNY, Carl. **The art of finger dexterity** (1844). Lípsia: Edition Peters, 1888.

Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Finger_Dexterity,_Op.740_\(Czerny,_Carl\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Finger_Dexterity,_Op.740_(Czerny,_Carl))

CZERNY, Carl. **The school of velocity** (1833). Nova York: G. Schirmer, 1893.

Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/The_School_of_Velocity,_Op.299_\(Czerny,_Carl\)](https://imslp.org/wiki/The_School_of_Velocity,_Op.299_(Czerny,_Carl))

ELIAS, Norbert. **The court society**, trad. Edmund Jephcott. Nova York:

Pantheon Books, 1983

FERGUSON, Howard. **La interpretación de los instrumentos de teclado desde el siglo XIV al XIX**. Madrid: Alianza Editorial, 2003

FRESCOBALDI, Girolamo. **Così mi disprezzate**, 1630. Dallas: Hawthorne Early Music, 2013

FRESCOBALDI, Girolamo. **Toccate e partite d'intavolature, Libro1**, 1616.

Disponível em: [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite,_Libro_1.pdf)

[PMLP87285-Frescobaldi - Toccate e Partite, Libro 1.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite,_Libro_1.pdf)

FUX, Johann Joseph. **Gradus ad parnassum**, 1725, trad. Alfred Mann. Nova York: W.W.Norton & Company, 1965

GALEAZZI, Francesco. **Elementi teorico-pratici di musica pt. 3 – 4**, 1796, trad. Debora Burton; Gregory W. Harwood. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2012

GJERDINGEN, Robert O. **A classic turn of phrase: music and the psychology of convention**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988

GJERDINGEN, Robert O. Courtely behaviors. **Music perception vol.13 nº3**. Primavera, 1996.

GJERDINGEN, Robert O. Defining a prototypical utterance. **Psichomusicology, Vol.10 nº2**. Outono , 1991

GJERDINGEN, Robert O. **Music in the galant style**. Nova York: Oxford University Press, 2007

GJERDINGEN, Robert O. The formation and deformation of classic/romantic phrase schemata: a theoretical model and historical study. **Music theory spectrum vol.8 nº1**. Primavera, 1986

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Trad. Marcelo Fagerland. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998

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

HARTMANN, Ernesto; PEREIRA, Aline Mendonça; GUERRA, Gabriel Azevedo. Intercambialidade e interfuncionalidade das schemata nos temas com

variações das sonatas para piano e violino de mozart. **Mirabilia Ars Journal**, Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, v. 13, 2020

IVANOVITCH, Roman. The brilliant style. In: MIRKA, Danuta (ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Nova York: Oxford University Press, 2014

MONTEVERDI, Claudio. **Tutte le opere di Claudio Monteverdi, Vol.8** Vienna: Universal Edition, 1929.

NEUWIRTH, Markus. Fuggir la cadenza, or the art of avoiding cadential closure. In: NEUWIRTH, Markus; BERGÉ, Pieter. **What is a cadence?** Leuven: Leuven University Press, 2015

NEWMAN, William S. **The sonata in the classic era**. Nova York: W.W.Norton & Company, 1972

ORTIZ, Diego. **Trattado de glosas**, 1553. Disponível em: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf>

PLANTINGA, Leon. Clementi et ses trois styles. In: BÖSEL, Richard; SALA, Massimiliano. **Muzio Clementi cosmopolita della musica**. Bologna: Ut Orpheus, 2004

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

PLANTINGA, Leon. Clementi: the metamorphoses of a musician. In: ILLIANO, Roberto; SALA, Luca; SALA, Massimiliano. **Muzio Clementi studies and prospects**. Bologna: Ut Orpheus, 2002

RATNER, Leonard G. **Classic music: expression form and style**. Nova York: Schirmer books, 1980

RICE, John A. **Music in the eighteenth century**. Nova York: W.W.Norton & Company, 2013.

RICE, John A. The Heartz: A galant schema from Corelli to Mozart. **Music Theory Spectrum** n. 37, 2014. Disponível em:

<http://mts.oxfordjournals.org/content/early/2014/09/24/mts.mtu016>

RIEMANN, Hugo. **History of music theory, books I and II**, 1904-1905, trad. Raymond Haggh. Lincoln, University of Nebraska Press, 1962.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. Nova York: W.W.Norton & Company, 1997

RUMELHART, David. **Schemata: the building blocks of cognition**. Ed: SPIRO, Rand; BRUCE, Bertram; BREWER, William. Hillsdale, Nova Jersey: Lawrence Erlbaum. 1980

RUSSEAU, Jean Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Chez la veuve duchesne, 1768

SADIE, Stanley (Ed.). **The new grove dictionary of music and musicians**. Londres: Macmillian, 2001.

SAINT-FOIX, Georges de. Clementi, forerunner of Beethoven. **The Musical Quarterly** XVII. Oxford University Press, 1931. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/738641>

SAMUELS, S. J. Toward a theory of automatic information processing in reading. In: R. B. Ruddell, M. R. Ruddell, & H. Singer (Eds.). **Theoretical models and processes of reading**. International Reading Association, 1994

SANGUINETTI, Giorgio. **The art of partimento: history, theory, and practice**. Nova York: Oxford University Press, 2012

SCARLATTI, Domenico. **Sonates, vol. 3**. Paris: Heugel, 1978. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_E_major%2C_K.135_\(Scarlatti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_E_major%2C_K.135_(Scarlatti%2C_Domenico))

SCHUBERT, Peter. **Modal counterpoint: renaissance style**. Nova York: Oxford University Press, 2008

STEWART-MACDONALD, Rohan H. **New perspectives on the keyboard sonatas of Muzio Clementi**. Bologna: Ut orpheus, 2006

SUPICIC, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVIII. In: MASSIN, Jean & Brigitte. **História da música ocidental**. trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

SUTCLIFFE, W. Dean. Topics in chamber music. In: MIRKA, Danuta (ed.). **The Oxford handbook of topic theory**. Nova York: Oxford University Press, 2014.

TARUSKIN, Richard. **Text and act: essays on music and performance**. Nova York: Oxford University Press, 1995