

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATHEUS MARTINS PEREIRA

ESTRUTURAÇÃO E SCHEMATA NA MÚSICA DO SÉCULO XIX: O QUINTETO OP.
44 DE ROBERT SCHUMANN E O TRIO OP. POSTH. DE JOHANNES BRAHMS

CURITIBA

2023

MATHEUS MARTINS PEREIRA

ESTRUTURAÇÃO E SCHEMATA NA MÚSICA DO SÉCULO XIX: O QUINTETO OP.
44 DE ROBERT SCHUMANN E O TRIO OP. POSTH. DE JOHANNES BRAHMS

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

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann
Sobrinho

CURITIBA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

P436 Pereira, Matheus Martins
Estruturação e Schemata na música do século XIX: o Quinteto OP. 44 de Robert Schumann e o Trio OP. Posth. de Johannes Brahms. / Matheus Martins Pereira. – 2023.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.
Inclui referências.

1. Música. 2. Schemata. 3. Romantismo. 4. Cânone musical. I. Hartmann Sobrinho, Ernesto Frederico. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2

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 **MATHEUS MARTINS PEREIRA** intitulada: **ESTRUTURACAO E SCHEMATA NA MUSICA DO SECULO XIX: O QUINTETO OP. 44 DE ROBERT SCHUMANN E O TRIO OP. POSTH. DE JOHANNES BRAHMS**, 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, 14 de Dezembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

14/12/2023 14:53:31.0

ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

14/12/2023 14:52:56.0

ANTONIO CELSO RIBEIRO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica

14/12/2023 15:34:22.0

MARIO MARQUES TRILHA NETO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS)

Assinatura Eletrônica

14/12/2023 14:53:23.0

NORTON ELOY DUDEQUE

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maxsuel e Valéria, por tudo que fizeram e ainda fazem por mim.

A Lucas Duarte, pela paciência, companheirismo e compreensão.

Ao meu orientador, Ernesto Hartmann, pelo conhecimento, confiança e dedicação.

À banca avaliadora, pelas contribuições e críticas, que fizeram este trabalho crescer.

Aos amigos que acompanharam minha trajetória, que sempre me apoiaram e acreditaram em mim.

Ao PPGMúsica e ao corpo docente da UFPR, pela oportunidade e aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento à esta pesquisa.

“A unique style was being developed here, one in which modern sensibilities were fused with old art into an exquisite new unity.”

Gustav Jenner (JENNER, 2009, p. 419)

RESUMO

A utilização das *Schemata* (GJERDINGEN, 2007) como ferramenta analítica para compreender a música do século XVIII, especialmente aquela denominada Galante, já é aceita, tendo como resultado trabalhos científicos pautados nesta teoria. O modelo de ensino-aprendizagem do século XVIII no contexto dos conservatórios de música utilizava um exercício musical composto por um baixo, cifrado ou não, na qual o aluno faria um improviso guiado a partir de tal baixo, seguindo um conjunto de regras e se adaptando aos diferentes estilos disseminados na época. Tal exercício, chamado *Partimento*, englobava uma série de *Schemata* em sua realização. Entretanto, ao tratarmos da música do século XIX, pouco foi abordado acerca da relação das *Schemata* com as práticas composicionais do Romantismo. Neste trabalho, foi realizada primeiramente uma revisão bibliográfica com intuito de contextualizar a permanência do *Partimento* no modelo de ensino do século XIX. Levando em consideração o conceito de cânone musical, de William Weber (WEBER, 1989, 1994, 2001), busca-se compreender o porquê das *Schemata* se manterem presentes no período em questão. Em sequência, é apresentada uma coletânea de exemplos de *Schemata* em obras românticas em diferentes contextos, tendo como finalidade expor a permanência dessas estruturas em obras pós estilo Galante. Posteriormente, mostra-se a análise de duas obras do Romantismo maduro, a saber, o *Quinteto para piano e cordas op. 44 em Mi bemol maior*, de Robert Schumann, e o *Trio para piano e cordas op. Posth em Lá maior*, de Johannes Brahms, tomando como ponto de partida a teoria das *Schemata* e as regras de baixo cifrado presentes na execução do *Partimento*. Após o trabalho de pesquisa, observou-se que tais estruturas foram utilizadas em quantidade considerável nas obras analisadas uma vez que esses compositores acataram o passado musical como forma de herança, mantendo o pensamento composicional a partir do baixo em diversos excertos nessas duas músicas.

Palavras-chave: *Schemata*; *Partimento*; Romantismo; Schumann; Brahms; Cânone musical.

ABSTRACT

The usage of Schemata (GJERDINGEN, 2007) as an analytic tool for understand 18th century music, especially the Galant Style, is already accepted, resulting in scientific papers based on this theory. The teaching-learning method of the 18th century in the context of music conservatories employed a musical exercise composed of a bass, figured or not, in which the student had to do a guided improvisation from such bass, following a set of rules and adapting themselves to different styles disseminated at that era. Such exercise, called Partimento, included a series of Schemata in its realization. However, when dealing with 19th-century music, little has been discussed about the relation between Schemata and the compositional practices of Romanticism. In this work, a bibliographic review was first carried out to contextualize the permanence of the Partimento in the 19th century teaching model. Considering the concept of musical canon, by William Weber (WEBER, 1989, 1994, 2001), this paper seeks to understand why Schemata remained in the period under consideration. In sequence, a collection of examples of Schemata in romantic works in different contexts is presented, with the purpose of exposing the permanence of these structures in works post Galante style. Subsequently, an analysis of two mature Romanticism works is shown, namely, the Quintet for piano and strings op. 44 in E flat major, by Robert Schumann, and the Trio for piano and strings op. Posth in A major, by Johannes Brahms, taking as a starting point the Schemata theory and the figured bass rules present in the playing of Partimento. After the research, it was observed that such structures were used in considerable quantity in the analyzed works, since these composers received the musical past as a form of inheritance, maintaining a compositional thinking based on the bass in several excerpts in these two works.

Keywords: Schemata; Partimento; Romanticism; Schumann; Brahms; Musical canon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Romanesca</i> por saltos.....	36
Figura 2 – <i>Romanesca</i> por graus conjuntos.....	37
Figura 3 – Chopin: <i>Mazurca op. Posth. 68/3</i> , compassos iniciais. <i>Romanesca</i> e cadência à Dominante	37
Figura 4 – Chopin: <i>Étude op. 25/8</i> , compassos 9–12. <i>Romanesca</i> , sequência de Quartas ascendentes e cadência	38
Figura 5 – Chopin: <i>Étude op. 25/9</i> , compassos iniciais. <i>Romanescas</i> e cadências	39
Figura 6 – Liszt: <i>Étude S.136/11</i> , compassos 27–30. <i>Romanesca</i> e cadência composta	40
Figura 7 – Liszt: <i>Étude S.136/11</i> , compassos 43–50. Sequência em forma de <i>Romanesca</i>	40
Figura 8 – Brahms: <i>Romanze op. 118/5</i> , compassos iniciais. <i>Romanesca</i>	41
Figura 9 – Mendelssohn: <i>Trio no. 2 para piano e cordas op. 66</i> , compassos 132–139. <i>Romanescas</i> e estruturas cadenciais	42
Figura 10 – Spohr: <i>Trio no. 2 para piano e cordas op. 123</i> , compassos iniciais. <i>Romanesca</i> e cadência	43
Figura 11 – Regra da Oitava.....	44
Figura 12 – Regra da Oitava.....	44
Figura 13 – Chopin: <i>Étude op. 25/2</i> . Regra da Oitava e cadência composta	45
Figura 14 – Mendelssohn: <i>Canção sem palavra op. 19/1</i> , compassos 2–6. Regra da Oitava e estrutura cadencial	46
Figura 15 – <i>Indulgio</i>	47
Figura 16 – Mendelssohn: <i>Canção sem palavra op. 19/1</i> , compassos 7–11. Regra da Oitava, <i>Indulgio</i> e cadência.....	48
Figura 17 – Gade: <i>Spring Flowers, op. 2B no. 2</i> , compassos 7–12. <i>Indulgio</i> e cadência composta.....	48
Figura 18 – <i>Fonte</i>	49
Figura 19 – Chopin: <i>Étude op. 10/7</i> , compassos 17–20. <i>Fonte</i>	50
Figura 20 – Chopin: <i>Étude op. 25/3</i> , compassos 17-18. <i>Fonte</i> maior-maior	50
Figura 21 – Chopin: <i>Étude op. 10/12</i> , compassos 29–32. <i>Fonte</i> menor-menor plagal	51
Figura 22 – Chopin: <i>Fantasia op. 49</i> , compassos 21–27. <i>Fonte</i>	52
Figura 23 – Tchaikovsky: <i>Álbum para Juventude, Valsa, op. 39/9</i> , compassos iniciais. <i>Fonte</i>	53

Figura 24 – Brahms: <i>Dança Húngara no. 5</i> para piano solo, compassos 33–40. <i>Fonte</i>	53
Figura 25 – Grieg: <i>Arietta op. 12/1</i> , compassos iniciais	54
Figura 26 – <i>Monte</i>	55
Figura 27 – Tchaikovsky: <i>Estações, Fevereiro, op. 37a no. 2</i> , compassos 9–16. <i>Monte</i>	55
Figura 28 – Tchaikovsky: <i>Estações, Fevereiro, op. 37a no. 2</i> , compassos 17–22. <i>Monte</i>	56
Figura 29 – Tchaikovsky: <i>Estações, Fevereiro, op. 37a no. 2</i> . Redução estrutural do <i>Monte</i> nos compassos 9–22	57
Figura 30 – Tchaikovsky: <i>Estações, Fevereiro, op. 37a no. 2</i> , compassos 35–41. <i>Monte</i>	57
Figura 31 – Glinka: <i>Noturno em Mi bemol maior</i> , compassos 59–62. <i>Monte</i> diatônico	58
Figura 32 – Schumann: <i>Concerto para Piano op. 54/III</i> , compassos 58–65. <i>Monte</i>	59
Figura 33 – Chopin: <i>Polonese Militar op. 40 no. 1</i> , compassos 37–40. <i>Monte</i> em três estágios	59
Figura 34 – Liszt: <i>Étude S. 136/7</i> , compassos 16–19. <i>Monte</i> em três estágios	60
Figura 35 – Gade: <i>Spring Flowers, op. 2B no. 2</i> , compassos 45–52. <i>Monte</i> e cadência composta.....	61
Figura 36 – <i>Monte Romanesca</i>	61
Figura 37 – Schumann: <i>Concerto para Piano op. 54/III</i> , compassos 178–186. <i>Monte Romanesca</i>	62
Figura 38 – Schumann: <i>Concerto para Piano op. 54/III</i> , compassos 198–206. <i>Monte Romanesca</i>	62
Figura 39 – Schumann: <i>Arabesque op. 18, Minore II</i> , compassos 153–158. <i>Monte Romanesca</i>	63
Figura 40 – <i>Quiescenza</i>	63
Figura 41 – <i>Quiescenza</i> diatônica.....	64
Figura 42 – Mendelssohn: <i>Trio no. 2 para piano e cordas op. 66/I</i> , compassos 1–16. <i>Quiescenza</i> diatônica	65
Figura 43 – Clara Schumann: <i>Trio para piano e cordas op. 17</i> , compassos iniciais. <i>Quiescenza</i> e Regra da Oitava	66
Figura 44 – Gade: <i>Aquarellen, Barcarola op. 19 no. 5</i> , compassos iniciais. Baixo pedal e melodia 3 – 2 – 1	67
Figura 45 – Gade: <i>Aquarellen, Barcarola op. 19 no. 5</i> , compassos 37–39. <i>Quiescenza</i>	67
Figura 46 – Glinka: <i>Noturno em Mi bemol maior</i> , compassos iniciais. <i>Bergamasca</i> sobre baixo pedal e <i>Do-re-mi</i>	68
Figura 47 – <i>Heartz</i>	69

Figura 48 – Brahms: <i>Valsa op. 39 no. 15</i> , compassos iniciais. <i>Heartz</i>	69
Figura 49 – Brahms: <i>Valsa op. 39 no 15</i> , compassos 11–14. <i>Monte</i>	70
Figura 50 – Tchaikovsky: <i>Sinfonia no. 6 op. 74</i> . Compassos 89–95. <i>Heartz e Fonte</i>	71
Figura 51 – <i>Morte</i>	71
Figura 52 – Carlos Gomes: <i>Cayumba (Quilombo)</i> . Compassos 12–16. <i>Morte</i>	72
Figura 53 – Tchaikovsky: <i>Sinfonia no.6 op. 74</i> . Compassos iniciais. <i>Morte</i>	73
Figura 54 – Chopin: <i>Mazurca op. Posth. (B. 134)</i> , compassos iniciais. <i>Minor-Major</i>	74
Figura 55 – Chopin: <i>Mazurca op. 6 no. 1</i> , compassos iniciais. <i>Minor-Major</i>	74
Figura 56 – Spohr: <i>Rondollete op. 149</i> , compassos 44–47. <i>Minor-Major</i>	75
Figura 57 – <i>Fonte</i> menor-menor plagal.....	79
Figura 58 – <i>Monte Romanesca</i> “invertido”, descendente.....	79
Figura 59 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos iniciais. <i>Quiescenza</i> , Regra da Oitava e <i>Do-re-mi</i>	86
Figura 60 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 5–9. Escala descendente e cadência ...	87
Figura 61 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 9–16. <i>Monte</i>	88
Figura 62 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 27–34. <i>Bergamasca</i>	89
Figura 63 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 35–42. <i>Bergamasca</i> e <i>Minor-Major</i> ...	90
Figura 64 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 57–73. <i>Monte</i> diatônico (progressão 5 – 6) e estrutura cadencial.....	91
Figura 65 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 99–103. Sexta-aumentada e respectiva resolução.....	92
Figura 66 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 105–110. Regra da Oitava, cadência e <i>Quiescenza</i>	93
Figura 67 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 128–131. <i>Quiescenza</i> diatônica e Regra da Oitava.....	94
Figura 68 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 167–170. Simulação da <i>Quiescenza</i> e Regra da Oitava	95
Figura 69 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 134–149. Sequência estruturada em Quintas ascendentes.....	96
Figura 70 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 202–206. Escala descendente	96
Figura 71 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 320–323. Regra da Oitava em Quintas ascendentes	98
Figura 72 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/I</i> , compassos 324–338. Baixo cromático, pedal sobre a Dominante e estrutura conclusiva final	99

Figura 73 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos iniciais	101
Figura 74 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 10–14.....	101
Figura 75 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 14–18.....	102
Figura 76 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 65–69.....	102
Figura 77 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 29–32. Progressão I – vii ^o sobre o pedal da Tônica.....	103
Figura 78 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 33–35. <i>Comma</i>	104
Figura 79 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 47–51. <i>Passo indietro</i> e <i>Bergamasca</i> com cadência composta.....	104
Figura 80 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 52–53 e 55–57. <i>Mi-re-do</i> e <i>Do-re-mi</i>	105
Figura 81 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 92–96. <i>Do-si-do</i> e <i>Bergamasca</i>	106
Figura 82 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 100–101. <i>Fonte</i>	106
Figura 83 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/II</i> , compassos 107–109b. <i>Bergamascas</i>	107
Figura 84 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , compassos iniciais. <i>Bergamasca</i> sobre baixo pedal.....	108
Figura 85 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , compassos 16–24. <i>Monte</i> em destaque	109
Figura 86 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , compassos 24–32. Sequência em Quartas ascendentes com suspensões 7 – 3	110
Figura 87 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , compassos 40–44. <i>Bergamasca</i> e <i>Quiescenza</i> .	111
Figura 88 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Trio I</i> , compassos 45–50. Cânone.....	112
Figura 89 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Trio I</i> , compassos 61–68. Cânone.....	112
Figura 90 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Trio II</i> , compassos 122–126. <i>Bergamasca</i>	113
Figura 91 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Trio II</i> , compassos 130–138. “ <i>Major-Minor</i> ” com <i>Bergamasca</i>	114
Figura 92 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Trio II</i> , compassos 146–154. “ <i>Minor-Minor</i> ” .	115
Figura 93 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Trio II</i> , compassos 170–178. <i>Monte</i> menor-menor	117
Figura 94 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/III</i> , <i>Coda</i> , compassos 252–259. Pedal da Tônica sustentando a harmonia da Dominante.....	118
Figura 95 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos iniciais. Análise de tonalidade	119
Figura 96 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos iniciais. Baixo 4 – 1 e <i>Bergamasca</i> com cadência composta.....	120
Figura 97 – Fenaroli, <i>Regole</i> (Nápoles, ca. 1775).....	121

Figura 98 – <i>Romanesca</i> e possibilidades interpretativas	121
Figura 99 – Modelo de uma <i>Romanesca</i> expandida, em Mi bemol maior	122
Figura 100 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 9–13. <i>Romanesca</i> expandida.....	123
Figura 101 – <i>Romanesca</i> e suspensões 4–3 e 9–8	124
Figura 102 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 21–25. Baixo pedal sustentando a progressão <i>I – IV – V7 – I</i>	125
Figura 103 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 43–45. <i>Fauxbourdon</i> sobre baixo pedal.....	125
Figura 104 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 51–57. Contraponto imitativo	126
Figura 105 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 55–63. <i>Minor-Major</i> e “ <i>Major-Minor</i> ”	127
Figura 106 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 69–77. Cadência de engano e cadência perfeita.....	128
Figura 107 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 85–89. Cadência plagal e cadência composta.....	129
Figura 108 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 95–105. <i>Monte</i> maior-menor	130
Figura 109 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 105–118. Cadência composta evadida e retomada ao tema.....	131
Figura 110 – <i>Volta</i>	132
Figura 111 – <i>Volta tronca e tronchissima</i>	132
Figura 112 – <i>Volta tronca e tronchissima</i>	132
Figura 113 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 224–232. <i>Volta tronchissima</i> e cadência	133
Figura 114 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 240–248.....	134
Figura 115 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 245–267. Fugato nos compassos 249–267	135
Figura 116 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 262–267.....	136
Figura 117 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 286–295. <i>Minor-Major</i>	137
Figura 118 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 304–308. <i>Quiescenza</i>	138
Figura 119 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 308–310. Terminação plagal.....	138
Figura 120 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 312–318. Escala descendente.....	139
Figura 121 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 319–334. Fuga dupla.....	140
Figura 122 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 343–371. <i>Stretto</i> e pedal	141
Figura 123 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 402–406.....	142

Figura 124 – Schumann: <i>Quinteto op. 44/IV</i> , compassos 410–421. Sequência e cadência ...	143
Figura 125 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos iniciais. <i>Heartz</i> e <i>Fonte</i>	146
Figura 126 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 6–9. Progressão em Quartas, cadência composta, <i>Fonte</i> e cadência com baixo <i>Bergamasca</i>	146
Figura 127 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 19–22. Sequência a partir de uma <i>Fonte</i>	147
Figura 128 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 22–27. Sequência.....	148
Figura 129 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 29–32. Construção musical a partir do baixo	149
Figura 130 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 36–38. Regra da Oitava	149
Figura 131 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 41–43	150
Figura 132 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 44–45. Sequência em Terças descendentes	151
Figura 133 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 48–49. Cadência composta expandida do tipo <i>Bergamasca</i>	151
Figura 134 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 50–51. Início do <i>Fauxbourdon</i> sobre o pedal da Tônica.....	152
Figura 135 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 60–63. <i>Monte</i> menor-menor e cadência	153
Figura 136 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 66–68. Regra da Oitava, <i>Monte</i> e cadência	154
Figura 137 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 66–68. Sequência.....	155
Figura 138 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 66–68. <i>Monte</i> seccionado	156
Figura 139 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 81–82. <i>Monte</i> com estrutura cromática.	157
Figura 140 – Protótipo de Riepel para a <i>Ponte</i>	157
Figura 141 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 84–89. <i>Ponte</i> e <i>Fauxbourdon</i>	159
Figura 142 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 90–93. Início da sequência de Terças descendentes dentro de sequência em Quintas ascendentes	160
Figura 143 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 96–100. <i>Fonte</i> em três estágios abandonada e <i>Ponte</i>	161
Figura 144 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 156–160	162
Figura 145 – Brahms: <i>Trio op. Posth/I</i> , compassos 178–183. Melodia interna em cânone...	163
Figura 146 – <i>Fenaroli</i>	164
Figura 147 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 8–13. <i>Fenaroli</i>	165
Figura 148 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 12–14 e 18–20. <i>Bergamascas</i>	165

Figura 149 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 19–26	166
Figura 150 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 26–30	167
Figura 151 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 31–35. Cadência composta expandida	167
Figura 152 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 69–72. <i>Bergamasca</i>	168
Figura 153 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 103–110. Hemíola e <i>Bergamasca</i>	169
Figura 154 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 111–114. <i>Prinner</i>	170
Figura 155 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 114–124. Progressão em Quartas ascendentes e <i>Bergamasca</i>	171
Figura 156 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 145–153. Estrutura conclusiva do <i>Trio</i>	172
Figura 157 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 203–206	173
Figura 158 – Brahms: <i>Trio op. Posth/II</i> , compassos 207–210. Cadência composta e hemíola	173
Figura 159 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos iniciais	174
Figura 160 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 8–12.....	175
Figura 161 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 24–27. Toque de trompas.....	176
Figura 162 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 27–31. <i>Aprile</i> e cadência convergente	176
Figura 163 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 36–40.....	177
Figura 164 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 44–47. <i>Fonte</i> em três estágios e cadência	178
Figura 165 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compasso 59. Baixo da <i>Fonte</i> interrompido.....	179
Figura 166 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 87–90. Baixo em Quartas ascendentes e suspensões	180
Figura 167 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 94–95. Modelo relembrando o <i>Schema</i> <i>Aprile</i> em retrogradação	181
Figura 168 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 109–111.....	182
Figura 169 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 119–122. Baixo <i>Romanesca</i>	182
Figura 170 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 122–125. <i>Morte</i> e melodia cromática alargada.....	183
Figura 171 – Brahms: <i>Trio op. Posth/III</i> , compassos 126–130. Progressão melódico- harmônica em Quartas	184
Figura 172 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos iniciais. <i>Morte</i>	185
Figura 173 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 8–13. Regra da Oitava.....	186
Figura 174 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 24–28. Regra da Oitava.....	186

Figura 175 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 36–43. <i>Quiescenza</i> diatônica. Segundo tema da forma sonata.....	187
Figura 176 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 54–62. Sexta aumentada, progressão em Quartas ascendentes e cadência.....	188
Figura 177 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 62–71.....	189
Figura 178 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 92–100.....	190
Figura 179 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 100–109. Sequência em Terças ascendentes e sequência em Terças descendentes.....	191
Figura 180 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 119–124. Ideia pautada na <i>Quiescenza</i>	192
Figura 181 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 172–175. <i>Fonte</i>	193
Figura 182 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 176–183. <i>Ponte</i>	194
Figura 183 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 292–304. <i>Minor-Major</i>	195
Figura 184 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 316–320.....	196
Figura 185 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 347–353.....	197
Figura 186 – Brahms: <i>Trio op. Posth/IV</i> , compassos 353–359.....	197

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 A PERMANÊNCIA DO PARTIMENTO E DAS SCHEMATA NO SÉCULO XIX	25
2 COMPÊNDIO DE <i>SCHEMATA</i> EM OBRAS DO ROMANTISMO	36
3 O QUINTETO OP. 44 DE ROBERT SCHUMANN	82
3.1 Contexto e precedentes	82
3.2 Primeiro movimento: <i>Allegro brillante</i>	84
3.3 Segundo movimento: <i>In Modo d'una Marcia, Un poco largamente</i>	99
3.4 Terceiro movimento: <i>Scherzo, Molto vivace</i>	107
3.5 Quarto movimento: <i>Allegro ma non troppo</i>	118
4 O TRIO OP. POSTH. DE JOHANNES BRAHMS	144
4.1 Contexto e precedentes	144
4.2 Primeiro movimento: <i>Moderato</i>	145
4.3 Segundo movimento: <i>Vivace</i>	163
4.4 Terceiro movimento: <i>Lento</i>	174
4.5 Quarto movimento: <i>Presto</i>	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	201

INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz como ponto central a teoria das *Schemata*¹, de Robert Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007), como ferramenta para a análise do *Quinteto para piano e cordas op. 44*, de Robert Schumann, e o *Trio para piano e cordas op. Posth.*, atribuído à Johannes Brahms². Gjerdingen mostra que tais estruturas foram amplamente utilizadas dentro do contexto da música Galante, representando um paradigma composicional no século XVIII. Paralelamente, no livro “*Child composers in the old conservatories*” (GJERDINGEN, 2020), Gjerdingen aborda o ensino musical dos conservatórios de Nápoles no século XVIII, que foi pautado na prática dos *Partimenti*³: exercícios musicais a serem tocados a partir de um baixo, cifrado ou não, na qual o aluno realiza um improviso guiado, pré-estabelecido, ou seja, uma espécie de breve composição, considerando uma série de regras (*Regole*) que se adequavam à linguagem musical da época. Embora não tenham surgido por causa dos *Partimenti*, as *Schemata* possuem relação próxima com tal prática, uma vez que esses exercícios englobavam padrões recorrentes que puderam ser esquematizados e pensados à luz desta teoria proposta por Gjerdingen.

Para aprender a improvisar, os aprendizes eram submetidos ao estudo do *Solfeggio*, “uma melodia didática para uma ou mais vozes, faladas, cantadas ou concebida em termos de sílabas (BARAGWANATH, 2020, p. xviii)”. Como apresentado por Nicholas Baragwanath (2020, p. 245–246), o *Solfeggio* se manifestava de diferentes formas, sendo a manifestação mais comum o que o autor chama de “Tipo 3”: uma melodia didática para apenas uma voz, acompanhada por um baixo, cifrado ou não, ou por uma parte designada ao teclado. O *Solfeggio* era uma ferramenta que excedia a mera função de entoar notas, pois também era responsável por introduzir um vocabulário musical aos alunos de música. Giorgio Sanguinetti (1999 *apud* BARAGWANATH, 2020, p. 247) afirma que, no século XVIII, o *Solfeggio* era uma composição para voz e baixo contínuo, usado tanto para ensinar canto quanto para ensinar composição. Esse exercício foi uma ferramenta didática de grande importância em conjunto com os *Partimenti* para os alunos de música. Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020) apresenta a maneira como tal modelo de ensino, especialmente os *Partimenti*, adentrou aos

¹ *Schema* no singular e *Schemata* no plural.

² O manuscrito desta obra não apresentava a assinatura do compositor, mas segundo os textos de Malcolm MacDonald (MACDONALD, 1993, p. 418–419) e Ernst Bücken (*apud* BRAHMS, 1938), o *Trio op. Posth.* em Lá maior possui muitos indicativos de ser de autoria de Brahms.

³ *Partimento* no singular e *Partimenti* no plural.

novos conservatórios do século XIX, mostrando como ele continuou a afetar, mesmo que de forma distinta do século XVIII, o pensamento e o ensino musical do novo século.

A partir da teoria das *Schemata*, busca-se compreender em quais condições e ocasiões estas estruturas prototípicas permaneceram em uso no século XIX, considerando, também, a prática do *Partimento* e o pensamento a partir de um baixo. Para tanto, esta pesquisa conta com a presença de um compêndio de *Schemata* em obras oitocentistas, além da análise do *Quinteto op. 44* de Schumann e do *Trio op. Posth* atribuído à Brahms. Diante da análise das duas obras centrais propostas, será discutido a forma com que Schumann e Brahms utilizaram as *Schemata*, considerando também que tais obras possuem valor histórico específico para cada compositor. O *Quinteto op. 44* é uma obra madura de Schumann e, embora não seja o primeiro quinteto para piano e cordas, representa a inauguração deste subgênero da música de câmara, que passara, a partir de então, a cair no gosto e conhecimento do público. Já o *Trio op. Posth.*, de Brahms, representou um avançado estudo composicional para o próprio compositor, o que o levou a não publicar tal obra. Embora não seja uma obra madura do Brahms, é uma obra situada temporalmente no Romantismo já maduro e bem estabelecido. Além disso, o foco em duas obras de câmara se deve ao fato deste gênero musical estar ligado à uma tradição de composição que ganhou forças no século XVIII – século que contempla o período Galante.

A música de câmara passou por várias mudanças ao decorrer da história até adquirir o status de música séria, intimista⁴ e voltada para os *connoisseurs*, como é definida por John Baron (BARON, 1998). O processo de formação deste gênero musical envolveu a passagem de uma música para amadores, que podia ser tocada em ambientes familiares, para uma música focada nos especialistas e nos próprios músicos, na qual o compositor poderia exibir toda sua competência. Baron explica que

À medida que o século [XIX] progredia, os sérios compositores de música perceberam que as músicas simples para amadores eram esteticamente não recompensadoras [...] [e] contrárias aos seus objetivos de melodias emocionais profundas e seus desenvolvimentos complexos (BARON, 1998, p. 305).

Diante disso, esses sérios compositores buscaram compor obras que os agradassem pessoalmente, que demandavam mais dos músicos e dos ouvintes, e que não mais seria designada para a classe média e burguesa (ou seja, amadores) tocarem em suas casas. Aliado

⁴ John Baron (1998) adverte que o caráter intimista sofrera alterações ao decorrer do século XIX e início do século XX, uma vez que esta música conquistara progressivamente as salas de concerto e, posteriormente, o rádio.

ao crescente número das salas de concerto, Baron afirma que os compositores viram oportunidades de entregar o melhor da música de câmara para o público.

Baron mostra que o repertório de câmara do século XVIII, especialmente do alto clássico – Haydn, Mozart e Beethoven –, caiu no gosto público no século XIX e desenvolveu-se a partir dela um cânone musical. O conceito de cânone musical, por sua vez, é definido por William Weber (WEBER, 1994, 2001), mas o autor já destacara que a origem do cânone é anterior ao Romantismo, embora seja neste período que ele tenha ganhado força e se consolidado (WEBER, 1989). Weber definiu três tipos de cânone: erudito; pedagógico; de performance⁵.

O cânone erudito é

onde a música é estudada em termos teóricos. [...] Era uma alta tradição acadêmica não praticada com frequência pelos músicos. [...] O cânone erudito foi transformado fundamentalmente no final do século XVIII, quando o estudo científico e filosófico deu lugar a um novo estudo teórico da harmonia e da música antiga (WEBER, 2001, p. 339).

Já o segundo tipo, o cânone pedagógico é comentado em dois momentos por Weber. Segundo o autor, esse tipo de cânone

envolveu a emulação de obras de mestres compositores de uma geração anterior e, como tal, ligou o ensino da música ao processo composicional, pelo menos entre alguns dos músicos mais cultos. Esse é, de fato, um aspecto importante que definiu este tipo de cânone: era conhecido principalmente pelos músicos mais talentosos e alguns dos seus patronos e, portanto, tinha um público limitado. Práticas composicionais acadêmicas como o *stile antico* – o processo de escrita em estilos mais antigos, feito tanto para estudo quanto para performance – estavam intimamente relacionadas à emulação de obras antigas (WEBER, 2001, p. 339). Aqui a sensibilidade histórica estava subordinada ao princípio do artesanato, pois nos séculos XVI e XVII o sentido mais importante de um passado musical foi incorporado na prática composicional de emular obras, na maioria das vezes em estilo polifônico, dos mestres compositores da geração anterior (WEBER, 1994, p. 490).

É por meio do cânone pedagógico que podemos compreender o processo de criar música a partir da assimilação de uma tradição oriunda de eras passadas, na qual o compositor deleita-se nas obras de seus antecessores para aprender as antigas técnicas utilizadas. Inicialmente, este cânone envolve o processo de estudo particular do compositor, mas tal fato pode influenciar diretamente na forma como ele irá trabalhar suas próprias obras maduras. Como destacado por Weber, o *stile antico* se relaciona com esse tipo de cânone, as vezes usado “puramente para trabalhos acadêmicos que não eram escritos para serem performados

⁵ *Scholarly, pedagogical, performed* (WEBER, 1994, p. 489); *scholarly, pedagogical, performing* (WEBER, 2001, p. 339–340).

(WEBER, 1989, p. 9)”. É possível pensar que a consagração do chamado “*learned style*” ou “*strict style*”, também chamado “estilo culto”⁶, se deve a esse cânone.

Por fim, Weber descreve o cânone de performance, a qual ele o considera o mais influente, pois é a partir dele que podemos avaliar a força crítica e ideológica que o repertório exercia na sociedade: tanto sobre músicos quanto público ouvinte. Ele está ligado à execução pública de obras do passado. O autor explica que este cânone

envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade no que diz respeito ao gosto musical. Eu diria que a performance é, em última análise, o aspecto mais significativo e crítico do cânone musical. [...] Veremos que um cânone performático é mais do que apenas um repertório: é também uma força crítica e ideológica (WEBER, 2001, p. 340). O cânone de performance envolvia um repertório de obras antigas que tinham uma identidade comum [...] e eram apresentadas de forma convencional, embora em combinações variadas em lugares diferentes. Tal repertório tinha necessariamente uma definição intelectual, sendo as suas escolhas formuladas tanto em termos críticos como ideológicos. Um cânone de performance, sendo mais do que uma coleção de julgamentos sobre obras ou compositores individuais, surgiu da concessão de autoridade intelectual a eles, e isso trouxe valores musicais e expectativas sociais diretamente a influenciar a execução da música (WEBER, 1994, p. 490).

Em adição ao cânone de performance, Joseph Straus (STRAUS, 1990, p. 3–4) explica que foi no século XIX que o repertório referente ao passado ganhou maior espaço nas salas de concerto⁷, tornando-se uma tradição tocar as obras dos antigos mestres da música, principalmente com relação à tríplice do alto clássico. O cânone musical começara a ascender desde o século XVIII e atingiu seu ápice no século XIX, de forma que muitos compositores passaram a estudar as obras de seus antepassados para compor suas próprias músicas. Como afirmado pelo Straus, a música de qualquer época é moldada de forma a responder e reagir à música de seus predecessores. Assim, o autor apresenta três formas do compositor se relacionar com um antepassado: a influência por imaturidade, por generosidade e por ansiedade (STRAUS, 1990, p. 9).

Segundo Straus (1990, p. 9), o primeiro tipo de influência, a influência por imaturidade, é relacionada à imaturidade artística, como é o caso de jovens compositores que se apoiam em elementos estilísticos e estruturas musicais oriundas de seus mestres – professores ou compositores mais velhos. Compositores já maduros também podem fazer referências a obras do passado, mas eles as fariam de forma consciente ou como homenagem direta.

⁶ O estilo culto é definido por Koch (*apud* RATNER, 1980, p. 23) como o estilo fugato. Possui uma condução séria da melodia, na qual o sujeito principal não se perde de vista (sempre escutado em uma ou outra voz), com o frequente uso de dissonâncias controladas (suspensões). A fuga é o produto final deste tipo de estilo.

⁷ Ainda assim, as obras contemporâneas ao século XIX ainda eram maioria nos programas de concerto.

Já a influência por generosidade (p. 10) é decorrente das ideias do literário T. S. Eliot e remete à consciência do compositor acerca de seu passado, na qual uma tradição é assimilada⁸, impactando na construção da nova obra. Segundo Straus, as influências são vistas por Eliot como “enriquecedoras para um artista, tanto nos anos de formação como no período de maturidade artística. A suscetibilidade à influência, portanto, não é um sinal de incapacidade, mas de valor – quanto mais plenamente assimilada a tradição, melhor é o artista” (STRAUS, 1990, p.10). Em acréscimo, John Daverio (DAVERIO, 2002, p. 8), também partindo das premissas de Eliot, mostra que a relação de um compositor com o passado pode ser vista como uma herança, na qual o poeta – ou o músico, no caso – está imerso na própria tradição e pode recebê-la como forma de homenagem e referência.

O terceiro tipo de influência, a influência por ansiedade, é decorrente da produção bibliográfica do crítico literário Harold Bloom, que leva em consideração a

ambivalência artística [que] frequentemente é trabalhada em termos composicionais através de um conflito entre elementos antigos e novos, e através de uma tentativa dos novos elementos de subjugar e revisar os antigos. [...] A relação entre artistas e seus predecessores não é de um empréstimo generoso e mutuamente benéfico, mas sim de ansiedade, raiva e repressão. (STRAUS, 1990, p.12)

Straus lista quatro componentes principais da influência por ansiedade, a saber:

1. Um poema não é uma totalidade orgânica autocontida. Em vez disso, é um evento relacional, incorporando impulsos de uma variedade de fontes.
2. A tradição poética e a história da poesia são a história de luta dos poemas mais recentes contra seus predecessores, uma luta para limpar o espaço criativo. [...].
3. A luta entre novos poemas e seus precursores assume a forma de desleitura. Poetas mais recentes deliberadamente interpretam de maneira equivocada seus predecessores em um processo análogo à repressão na teoria psicanalítica freudiana.
4. A ansiedade por influência é um fenômeno universal na poesia; não está confinada a um único período histórico. Conforme a tradição se prolonga no tempo, no entanto, os poetas sentirão um crescente senso de atraso (STRAUS, 1990, p.12).

Desta forma, podemos observar que a influência por ansiedade se refere ao sentimento de conflito do poeta, aqui no caso, do compositor, com relação aos seus antecessores. O autor Kevin Korsyn (KORSYN, 1991) utiliza-se da teoria de Bloom para explorar um método de análise intertextual no âmbito da música, e, segundo Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003),

Korsyn apresenta a ansiedade como um sentimento de *belatedness*. Como o poeta tem acesso à poesia através do estudo histórico, ele a descobre com esse sentimento de *belatedness*, ou seja, o poeta tem a sensação de chegar muito tarde, como se tudo já tivesse sido escrito. Assim, a teoria, de Bloom, pode ser resumida numa teoria de como os poetas releem seus precursores, pois todo poema, na realidade, é uma

⁸ Leonard Meyer (MEYER, 1983, *apud* STRAUS, 1990, p. 11) aponta que há uma variedade de influências em potencial a qual o compositor é posto a escolher quais delas serão incorporadas em suas próprias composições. Isso engloba “crenças e atitudes culturais, as predileções dos patronos, as condições acústicas”.

releitura de outro poema ou de outros poemas. Como a voz de seus predecessores não pode ser completamente silenciada, sua identificação com eles é ambivalente, caracterizada por um movimento paradoxal excludente/includente, ou seja, de luta. Em consequência, os textos se tornam mais relações que entidades: não existem textos, mas relações entre textos (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 128)

Ressalto que o presente trabalho não possui o intuito de mergulhar na esfera da intertextualidade, mas busca levantar motivos para as *Schemata* se manterem no repertório musical do século XIX. Para tanto, o cânone musical e as formas de influência, apontados respectivamente por Weber e por Straus, mostram-se como possíveis ferramentas analíticas. Assim, será discutido nos próximos capítulos a forma como as *Schemata* se relacionam com os conceitos aqui apresentados. Como indicado por Baron (BARON, 1998), a música de câmara tornou-se canonizada no século XIX, cabendo, assim, uma avaliação mais detalhada acerca do processo de releitura do passado, em especial as *Schemata*, nesse gênero e em demais obras canonizadas.

Ao falarmos sobre a permanência de elementos estilísticos do século XVIII em obras do século XIX, já é sabido que as Tópicas Musicais (RATNER, 1980) continuaram em uso e ganharam novos horizontes, como é mostrado nos trabalhos de Danuta Mirka (MIRKA, 2014) e Janice Dickensheets (DICKENSHEETS, 2012)⁹. Mas ao se referir às *Schemata*, pouco foi abordado na literatura atual. Pode-se apontar pesquisas que mostram a permanência e alterações nos *Partimenti* nos novos conservatórios no século XIX, destacando-se o livro “*Child composers in the old conservatories*” (GJERDINGEN, 2020), e os artigos “*Partimenti in the age of romanticism*” (STELLA, 2007) e “*Schemata in Beethoven, Schubert, and Schumann*” (IJZERMAN, 2017), sendo que este último traz principalmente exemplos do período transitório entre o Classicismo e o Romantismo, pontuando exemplos isolados em diferentes obras. Além disso, diversas entrevistas com autores importantes¹⁰ acerca de *Partimento* está disponibilizada no YouTube no canal “*Songbird Music Academy*”¹¹, sob o nome de “*The learn Partimento Podcast*”, na qual os entrevistados fazem comentários pontuais acerca da permanência deste modelo de aprendizado no século XIX. Destaco também os trabalhos em língua portuguesa de Guilherme Aleixo da Silva Monteiro (MONTEIRO, 2020), cuja dissertação de mestrado é intitulada “Análise tópica, de *Schemata*

⁹ Destaco que discutir Tópica não é um tema a ser abordado neste trabalho.

¹⁰ Autores como o próprio Robert Gjerdingen, que cunhou a teoria das *Schemata* (GJERDINGEN, 2007, 2020); Giorgio Sanguinetti, autor de “*The art of Partimento*” (SANGUINETTI, 2012); Job IJzerman, autor de “*Harmony, counterpoint, partimento*” (IJZERMAN, 2018); Peter Van Tour, autor de “*Counterpoint and Partimento*” (VAN TOUR, 2015). Outros pesquisadores do assunto também estão inclusos na lista de entrevistas, como Vasili Byros, Marco Pollaci, Derek Remeš, John Rice, entre outros.

¹¹ Canal disponível nos endereços digitais <<https://www.youtube.com/user/nikhilhogan85>> ou <<https://www.youtube.com/c/SongbirdMusicAcademyYT>>

e de elementos retórico-musicais em seis responsórios fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)”, cujas obras analisadas foram compostas no início década de 1830, e o capítulo de livro “Deambulações galantes da *Romanesca*”, de Mario Trilha (TRILHA, 2020), que aborda o deslocamento posicional e funcional deste *Schema* na forma musical em diferentes obras, que também abrange os responsórios fúnebres de Castro Lobo. Diante o exposto, embora pareça existir muito material disponível, tal assunto ainda não foi muito explorado ao considerar o potencial de pesquisa que ele possui, especialmente ao se tratar do Romantismo maduro. Até onde tenho conhecimento, há pouco material disponível com relação a este assunto, tampouco material em língua portuguesa. Para buscar bibliografia acerca de *Schemata* no século XIX, foi utilizado o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, o Portal de Periódicos da Capes e a plataforma JSTOR, utilizando os termos de busca “*Schemata*”, “*Galant*”, “*Romanticism*”, “*Partimento*”, “*Partimenti*”, e termos correlatos, tendo pouco sucesso nessas buscas. Além das plataformas de dados eletrônicas, também foi realizado buscas em livros relacionados ao assunto.

Faz-se necessário, então, a existência de trabalhos que analisam e discutem a preeminência das *Schemata* em obras do Romantismo maduro, com o intuito de avaliar como e em quais circunstância estas estruturas ainda estavam utilizadas. Além disso, por meio deste tipo de análise, pode-se criar uma linha de raciocínio que descreva o pensamento dos compositores aqui analisados – Schumann e Brahms – com relação às *Schemata* nas obras escolhidas, além de ser possível traçar relações destes compositores com o passado e a tradição musical.

A metodologia empregada se utiliza das ferramentas da análise musical, em especial a teoria das *Schemata* e as regras de baixo cifrado presentes no *Partimento*, à luz do conceito de cânone musical e influência. Os exemplos musicais serão demonstrados, comentados e discutidos sob esta perspectiva. Ressalto aqui que a análise e a interpretação da estrutura formal das obras selecionadas não estão nos objetivos deste estudo, portanto, tais elementos serão acessórios da análise, não havendo discussões aprofundadas com relação a eles.

Desta forma, tem-se como objetivo geral verificar se no Quinteto para piano e cordas em *Mi bemol maior op. 44*, de Robert Schumann, e no *Trio para piano e cordas em Lá maior op. Posth.*, atribuído à Johannes Brahms, há o emprego das *Schemata* como prática composicional, contextualizando o seu uso na perspectiva da relação delas com o passado – cânone e influência. Além disso, propõe-se:

- Identificar, a partir da análise musical, a presença de *Schemata* oriundas do assim chamado estilo Galante no *Quinteto op. 44* de Schumann e no *Trio op. Posth.* de Brahms;
- Descrever, a partir da literatura, as principais características das *Schemata* encontradas na análise das obras selecionadas, indicando os locais em que elas estão presentes nestas obras;
- Avaliar se a presença das *Schemata* é sistemática ou esporádica no contexto das obras;

Para tanto, o presente trabalho será dividido em quatro capítulos. O capítulo 1, “A permanência do *Partimento* e das *Schemata* no século XIX”, contextualiza o modelo de ensino-aprendizado denominado *Partimento* e a relação deste ensino com a disseminação das *Schemata* como ferramenta composicional, especialmente ao tratar do Romantismo. O segundo capítulo, “Compêndio de *Schemata* em obras do Romantismo” irá apresentar um léxico de exemplos musicais oitocentistas na qual as estruturas prototípicas aqui em questão estão presentes, avaliando seus diferentes usos. O terceiro e quarto capítulos abordam, respectivamente, as análises do *Quinteto op. 44* de Robert Schumann e o *Trio op. Posth.* de Brahms, detalhando a utilização das *Schemata* e de excertos musicais que se estruturam a partir do baixo, tal como era pensado em um *Partimento*, avaliando a maneira como tais compositores escreveram tais passagens.

1 A PERMANÊNCIA DO PARTIMENTO E DAS SCHEMATA NO SÉCULO XIX

A conceituação de *Schemata* em música, feita por Gjerdingen no livro “*Music in the Galant Style*” (GJERDINGEN, 2007), abriu espaço para um novo pensamento atual acerca da forma com que os compositores enxergavam o processo de criar e ouvir música. Empregadas no contexto da música denominada Galante (aproximadamente desde 1720), as *Schemata* representaram um paradigma composicional da época. Essas estruturas prototípicas harmônico-rítmico-melódicas são formadas a partir de um modelo contrapontístico a duas vozes que sintetiza o *Schema* estruturalmente. Diante do modelo, pode-se ornamentá-lo e manipulá-lo conforme as possibilidades que a criatividade permite à música.

É importante ressaltar que várias *Schemata* estão presentes na realização do *Partimento*, que são exercícios didáticos sobre um baixo escrito, cifrado ou não, na qual o músico deveria realizá-lo decodificando os padrões existentes neste baixo e seguindo um conjunto de regras – *Regole* –, respeitando os estilos adequados para as diferentes situações. Esse modelo de ensino musical teve seu ápice nos conservatórios de Nápoles no século XVIII, como apresentado por Sanguinetti (SANGUINETTI, 2012) e Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020). Estes conservatórios foram instituições responsáveis por formar vários músicos profissionais aptos a suprirem as demandas músico-sociais daquele período. Para tanto, o modelo de ensino-aprendizagem deveria subsidiar as habilidades necessárias para compor e improvisar dentro dos padrões e gostos exigidos principalmente pela igreja e pelos patronos, que eram as principais fontes de trabalho e encomenda de música.

Por meio da realização de *Partimenti*, os alunos de conservatório aprendiam a linguagem musical do período. Como sugere Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020, p. 14), cada *Partimento* era uma simplificação do que eles encontrariam no universo da música. Tal método focava na prática instrumental, evitando-se a prática escrita, além de dar uma importância crucial no contraponto. Gaetano Stella (STELLA, 2007) mostra que a utilização dos *Partimenti* permaneceu na Itália mesmo no século XIX, adentrando, por exemplo, aos novos conservatórios de Bolonha e Milão, mas influenciado pelas práticas francesas e alemãs e com as devidas adaptações para que as inovações harmônicas e formais da nova manifestação musical – o Romantismo – fossem abrangidas. Para tanto, novos *Partimenti* foram publicados para que estes suprissem as necessidades estéticas do novo regime. Entretanto, tal modelo de ensino estava caindo em desuso, o que se faz pensar na

possibilidade do decaimento e abandono do uso sistemático de estruturas prototípicas no ensino e nas obras musicais, ou seja, das *Schemata*.

Com relação às publicações que tenham como objeto de estudo as *Schemata* dentro repertório romântico, pode-se destacar o trabalho de Job IJzerman (IJZERMAN, 2017), que discute a permanência das *Schemata Romanesca*, *Monte Romanesca*, *Fenaroli* e *Prinner* no repertório de Beethoven, Schubert e Schumann, dentro do que o autor chamou de “início do século XIX”¹². Coloco em evidência também o artigo de Nicole Biamonte (BIAMONTE, 2012), que trata da Tópica – *Schema* – do lamento no *Crucifixus*, de J. S Bach, e nos Prelúdios em Mi menor de Chopin (op. 28 no. 4) e Scriabin (op. 11 no. 4). Além destes trabalhos, destaco outras bibliografias que contribuem com o estudo das *Schemata* no século XIX: o artigo de Stella (STELLA, 2007), que mostra a permanência do *Partimenti* como prática de ensino composicional no Romantismo; e o livro “*Child composers in the old conservatories*” (GJERDINGEN, 2020), que explora o método de ensino dos conservatórios de música, comentando para além das instituições napolitanas do século XVIII, alcançando também os novos conservatórios italianos e os recém formados conservatórios franceses. Já na publicação “*Schema theory as a construction grammar*” (GJERDINGEN; BOURNE, 2015), Gjerdingen e Bourne exploram a forma com que a teoria das *Schemata* contribui com a formação de uma construção gramatical da música, que também interferiu no vocabulário de compositores do século XIX e XX. Os autores mostram, por exemplo, como Sergei Rachmaninoff (1873–1943) se apropria, como forma de um esquema, de uma passagem de encerramento musical do seu professor Anton Arensky (1861–1906), mantendo a “coloração harmônica, a cascata descendente, a velocidade virtuosística, o ritmo [com hemíola] e a queda final”. Por sua vez, Mily Balakirev (1837–1910) já usara do mesmo esquema já usado por ambos.

Exposto isso, percebe-se que não há muitos trabalhos acadêmicos que abrangem o escopo “*Schemata* e música do século XIX”, e poucos desses trabalhos fazem análises aprofundadas quanto à esta temática. Até a data deste presente texto, tal escassez de bibliografia provavelmente se deve ao fato deste tema ser explorado majoritariamente para a música Galante, mas isto não significa que há uma carência de exemplos musicais que se enquadram nesta temática, que serão mostrados no capítulo seguinte do presente texto. Por sua vez, a dissertação de mestrado de Guilherme Monteiro (MONTEIRO, 2020), em português, faz uma extensa análise dos responsórios fúnebres de Castro Lobo, compostos no

¹² *Early Nineteenth-Century*

início da década de 1830, trabalho que traz vários exemplos de *Schemata* no século XIX e que merece destaque dentro deste escopo de linha de pesquisa¹³.

Para dar início à discussão acerca da permanência das *Schemata* no século XIX, é necessário avaliar as alterações no modelo de ensino-aprendizagem do século XVIII para o modelo do século XIX. Stella (STELLA, 2007) mostra que as principais mudanças de foco no *Partimento* do tradicional método italiano foram a ascensão da harmonia em detrimento do contraponto¹⁴, e a separação entre pedagogia musical e prática instrumental. Realizar um *Partimento* passara, muitas vezes, a ser uma prática escrita ao invés de uma improvisação planejada como fora no século XVIII, servindo, então, como um exercício de harmonia. Ademais, as indicações do baixo cifrado continham possibilidades harmônicas coerentes com a linguagem musical do romantismo, apresentando maior cromatismo¹⁵. Mesmo com as alterações mostradas, uma função mantida nos *Partimenti* no século XIX foi ensinar ao estudante estruturas e formas da música, como períodos e relações entre tonalidades.

A tradição do *Partimento* transcendeu o espaço geográfico da Itália, fato que também contribuiu para mudanças em tal método de aprendizagem. O conservatório francês, inaugurado em 1795, tomou como modelo de ensino aquele presente nas escolas italianas, mas com modificações que colocavam em primeiro plano a própria criatividade e as características musicais francesas (GJERDINGEN; BOURNE, 2015). Muitos dos mestres dos conservatórios franceses foram treinados pelos italianos ou eram italianos (GJERDINGEN, 2020). Marco Pollaci (POLLACI, 2021), em entrevista, afirma que esta tradição napolitana permaneceu principalmente na primeira metade do século XIX, mas sofrendo as interferências práticas, teóricas e composicionais das tradições francesas e germânicas. A visão harmônica quase-científica de um *Partimento* foi uma destas interferências, sendo ela uma das causas da separação entre contraponto e harmonia (STELLA, 2007).

Giorgio Sanguinetti (SANGUINETTI, 2005, p. 456) mostra que em um dos conservatórios italianos¹⁶, em 1878, havia a discussão acerca de qual modelo de ensino permaneceria: se o ensino deveria contemplar o estudo da harmonia por meio da tradição setecentista napolitana, a partir da prática instrumental, ou se deveria seguir o modelo

¹³ Cabe destacar que, embora contemporâneo do Romantismo, Castro Lobo está situado no contexto do Brasil colônia e início do Brasil império. O estilo deste compositor ainda é Clássico-Galante.

¹⁴ Especialmente ao deixarem gradualmente de copiar os *Partimenti* com contraponto imitativo, ou seja, as fugas.

¹⁵ A cifras do baixo cifrado poderiam estar presentes ou não. Quando elas eram escritas, podia-se sugerir mais de uma possibilidade de harmonização para o exercício.

¹⁶ *Accademia dell'Istituto Cherubini, Florence.*

germânico, que partia do estudo da harmonia pela teoria. Por meio deste fato, pode-se observar que na segunda metade do século XIX ainda eram utilizados os modelos setecentistas de ensino, mesmo que os avanços nas teorias da harmonia ameaçassem sua permanência. O estado do estudo da harmonia na Alemanha¹⁷ influenciou as escolas italianas na segunda metade do século XIX, ganhando espaço na Europa não apenas em detrimento dos *Partimenti*, mas também de forma a influenciá-los e mudá-los.

Outro ponto importante de frisar é o impacto do *Partimento* para a escola russa de música. Em entrevista para o *podcast* “*The Learn Partimento Podcast*”, Gjerdingen e Sanguinetti (GJERDINGEN; SANGUINETTI, 2021) informam a importância dos conservatórios italianos para a formação de músicos na Rússia, afirmando que os mestres músicos da corte russa, até 1815 aproximadamente, eram treinados em Nápoles ou em outras regiões da Itália. Em 1787, como mostrado por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020, p. 20), Domenico Cimarosa¹⁸ (1749–1801), músico treinado em Nápoles, foi nomeado *maestro di capella*, responsável pela música na corte da imperatriz russa Catarina II, a grande, em São Petersburgo, mostrando que os russos apreciavam as práticas da música italiana. Outro ponto que evidencia a importância do modelo de ensino da escola italiana para a Rússia é a “compilação de 1000 exercícios para o estudo prático de harmonia”¹⁹, de Arensky, que são basicamente *Partimenti* e exercícios de harmonização de melodia.

A partir do conjunto de *Regole* aplicadas nos exercícios napolitanos, padrões harmônicos e contrapontísticos foram estabelecidos e vieram a ser esquematizados por Gjerdingen. Embora muitas vezes seja tratado como exercício, os *Partimenti* já eram música propriamente dita. Portanto, compreender a forma como eles eram realizados colabora com o entendimento das *Schemata*. Ademais, observa-se também que práticas do baixo contínuo se mostram presentes nos *Partimenti* e nas *Schemata*²⁰. Vale a pena lembrar que algumas *Schemata* surgiram antes dos *Partimenti*, como é o caso da *Romanesca*, enquanto outras

¹⁷ Como falado por Sanguinetti em entrevista (SANGUINETTI, 2021), a Alemanha já contava com os trabalhos do teórico Ernst Richter (1808–1879)

¹⁸ Como afirmado por Gjerdingen, Cimarosa, embora não seja tão conhecido hoje como Mozart e Haydn, alcançou altas posições na corte na qual outros grandes nomes não alcançaram. Ele foi mestre de capela em São Petersburgo em 1787 na corte de Catarina II, a grande, e em Viena em 1792, na corte de Leopoldo II.

¹⁹ Título original: “Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии”.

²⁰ Por exemplo, progressões como o baixo de lamento, baixo da bergamasca, e as progressões 5–6 e 7–6.

receberam nomes ainda naquela época, como é o caso das *Schemata Fonte, Monte e Ponte*²¹. A descrição destas *Schemata* será feita em seções seguintes deste trabalho.

Assim, ao considerarmos as obras centrais a serem analisadas nesta pesquisa, convêm-se avaliar a forma com que os compositores alemães, em especial Schumann e Brahms, lidavam com o estudo musical a partir dos modelos do passado e do baixo cifrado.

Conforme afirmado por Karl Geiringer e Malcolm MacDonald (GEIRINGER, 1983; MACDONALD, 1993, p. 134–145), é notório o fascínio de Brahms pela música do passado, abrangendo desde a música antiga, que remete a compositores renascentistas, até a música de compositores do século XIX anteriores a ele. A biblioteca pessoal de Brahms contava com partituras dos mais diversos compositores, como exemplo Albrechtsberg, Fux, Kirnberger, C. P. E. Bach, Gluck, Domenico Scarlatti, Mozart, Beethoven, Schubert e muitos outros. Tal interesse no passado também fez com que Brahms copiasse pessoalmente composições de J. S. Bach, Cherubini, Durante, Frescobaldi, Giovanni Gabrieli, Handel e Mattheson, para citar apenas alguns, aumentando ainda mais o seu acervo (GEIRINGER, 1983, p. 465). É de interesse observar que alguns desses compositores possuíam *Partimenti* publicados, fazendo com que o estilo resultante dessa tradição fosse passado para Brahms por meio do cânone pedagógico. O trabalho musicológico e editorial deste compositor abrangeu as obras de Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Sebastian Bach, Handel, Couperin, Mozart, Schubert, Chopin e Schumann, transformando-o em um verdadeiro conhecedor da música. Outro ponto importante colocado por Geiringer e MacDonald (GEIRINGER, 1983, p. 468; MACDONALD, 1993, p. 138) foram as edições musicais brahmsianas contendo realização por escrito de baixo contínuo feitas pelo próprio Brahms em obras de Handel²², J.S. e C. P. E. Bach.

A partir das memórias escritas por Gustav Jenner (1865–1920), aluno de Brahms a partir de 1888, podemos nos aproximar do pensamento composicional deste compositor. Jenner (JENNER, 2009) relata que ele recebeu críticas ao entregar algumas de suas composições à Brahms. Dentre essas críticas, destaco os “baixos sonolentos e preguiçosos (p. 386)”, seguida da recomendação de “primeiro encontre um professor que o instruirá em contraponto estrito [...]. É absolutamente essencial que se veja o mundo por esse vidro por um

²¹ Joseph Riepel (1709–1782) foi um músico e teórico da música. Como mostrado por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 61), Riepel escreveu a respeito destas três *Schemata* em seus diálogos fictícios entre aluno e professor (1752–1765)

²² Por exemplo, “G. F. Händel’s Werke, Duette und Trios”, uma edição contendo duos e trios vocais de Handel, reeditado em 1880, cuja realização do contínuo de algumas obras é feita por Brahms.

longo tempo (p. 389)”. Além das críticas realizadas, outras considerações feitas por Brahms colaboram com o entendimento de sua mente musical. Ao se referir à forma tema e variações, Brahms afirma “o baixo é mais importante que a melodia (p. 407)”. Outro evento relatado por Jenner foi quando ele mostrou uma de suas canções para Brahms, e seu mestre “encobria com a mão o sistema superior do acompanhamento do piano e, apontando para a linha vocal e para o baixo, dizia ‘eu leio apenas isso’ (p. 403)”. Assim, Jenner conclui que

o papel determinante da melodia e dos baixos claramente percebidos, criados em bom contraponto era um requisito absoluto para ele [Brahms], que permanecia em vigor mesmo quando o design geral da música era o mais engenhoso (JENNER, 2009, p. 403).

A partir da memória de Jenner, observa-se que Brahms muito se aproximava do pensamento que se construiu a partir do *Partimento*: uma música pautada em um baixo bem fundamentado que dá suporte à melodia, amarrados pela linha que chamamos de contraponto.

Além dos dados históricos acerca de Brahms, verificar como o *Partimento* adentrou na tradição alemã ajudará a compreender e teorizar o porquê de certas *Schemata* se manterem como importante material no *Trio op. Posth* atribuído à Brahms e no *Quinteto op.44* de Schumann, obras a serem analisadas nos respectivos capítulos deste trabalho. Ao tratarmos de *Partimenti* alemão no século XVIII, podem-se citar os trabalhos de Johann Mattheson (1681–1764), que publicou em 1731 o “*Grosse General-Baß-Schule*”²³, de Gottfried Kirckhoff (1685–1746), com a publicação “*L’A. B. C. Musical*”²⁴, de Georg P. Telleman, com o “*Singen-, Spiel- und Generalbass-Übungen*”²⁵, e Georg F. Handel, cujo método para aprendizado de baixo contínuo é basicamente exercícios em forma de *Partimento*. As obras acima citadas estão disponíveis no site de Derek K. Remeš, com edições e traduções feitas pelo próprio autor²⁶. Desta forma, percebe-se que o ensino pautado no *Partimento* está presente na Alemanha, mesmo que desassociado do contexto dos conservatórios de música. Além das obras citadas, vale lembrar do tratado de Carl Philipp Emanuel Bach²⁷ que, embora não seja um método de *Partimenti*, colaborou com a disseminação do ensino no baixo contínuo em território alemão.

²³ Em tradução livre, “Grande escola de baixo contínuo”.

²⁴ Método composto por prelúdios e fugas em *Partimento*.

²⁵ Em tradução livre, “Exercícios em canto, teclado e baixo contínuo”.

²⁶ Disponível em: <<https://derekremes.com/teaching/historicalimprovisation/>>

²⁷ “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*”, em tradução “Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado (BACH, 2009)”.

Não obstante o declínio do *Partimento* no período romântico, a “linguagem de padrões musicais codificados em um baixo²⁸” ainda era observada no século XIX. Dado os fatos, a permanência de *Schemata* na música germânica não aparenta ser fruto da repetição da tradição italiana de conservatório em território alemão. Embora os *Partimenti* de Fedele Fenaroli (1730–1818), Stanislao Mattei (1750–1825), Niccolò Zingarelli (1752–1837) e Nicola Sala (1713–1801)²⁹ serem utilizados na Europa durante o período romântico (POLLACI, 2021; STELLA, 2007), a estética deste novo movimento artístico tornou-os de certa forma obsoletos. Durante a primeira metade do século XIX, os *Partimenti* ainda possuíam força, mas veio a decair com o passar do tempo, até o momento em que se tornaram uma referência ao passado. Como explica Pollaci em entrevista (POLLACI, 2021),

[...] a grande diferença para mim entre um compositor do século XVIII e o [compositor] do século XIX é que estes esquemas, para o compositor do século XIX, ainda eram parte de sua linguagem, mas eles poderiam escolher uma ou outra para integrar em suas palavras³⁰.

Assim, a herança do *Partimento* para a Alemanha romântica pode ser vista como um reflexo natural de uma prática que perdurou por mais de 100 anos em toda a Europa, na qual alguns padrões – codificados em forma de *Schema* – se tornaram cânones musicais e por si só tinham força de expressão. Weber (WEBER, 1989, p. 6) afirma que, para ele, o cânone musical teve origens a partir de um complexo de forças variadas, ideias e rituais sociais que cresceram da cultura musical e de tradições musicais. Permite-se então enquadrar as *Schemata* como um resultado deste processo de canonização. Por outro lado, pode-se também visualizá-las como uma forma de remeter ao passado, podendo até mesmo associá-las com determinadas Tópicas³¹, como sugerido Pollaci (POLLACI, 2021), trazendo o retorno de práticas dos grandes mestres canonizados para a nova música.

Para explicar a permanência das *Schemata* na tradição germânica, pode-se utilizar dos três cânones apresentados por Weber (WEBER, 1994, 2001). O cânone irá se relacionar com a forma como a tradição musical foi passada para as gerações futuras. Como já fora descrito, o cânone erudito envolve o estudo da música a partir dos termos teóricos; o cânone pedagógico envolve o processo de estudo da música a partir da emulação de práticas e obras dos grandes mestres precursores de uma época; o cânone de performance é relacionado à

²⁸ *Language of musical patterns encoded in a bass*. Expressão utilizada por Gjerdingen ao se referir aos *Partimenti* (GJERDINGEN, 2020, p. 37).

²⁹ Grandes mestres do *Partimenti* italiano no século XVIII.

³⁰ “The great difference for me between an 18th century composer and a 19th century is that these schemes, for a 19th century composer, they were still part of his book of their language, but they could pick up one or another and integrate in their words”.

³¹ Ressalto que discutir Tópica (RATNER, 1980) e a relação delas com as *Schemata* não é alvo deste trabalho.

execução pública de um repertório de obras antigas. A partir do cânone musical, podemos associá-los às formas de influência mostradas por Straus (STRAUS, 1990), que irão pautar a maneira com que o compositor lida com a recepção da tradição. A influência por imaturidade é relacionada à imaturidade artística, fazendo com que o jovem compositor se apoie nos seus mestres; a influência por generosidade se refere à assimilação e reconhecimento de uma tradição, de forma consciente, impactando a criação uma nova obra; a influência por ansiedade, que considera a ideia de atraso (*belatedness*) e de conflito do artista com relação à sua época.

Ao pensarmos no cânone erudito, podemos associar o método de ensino-aprendizagem que se firmou no século XVIII como um dos pontos consolidadores das *Schemata*. Ao utilizar os *Partimenti*, os conservatórios de música estavam colaborando com a aceitação músico-social dos padrões recorrentes nestes exercícios. No contexto do século XIX, tal método foi reformulado de forma a abarcar as mudanças musicais demandadas pelo novo movimento artístico e de forma a dar uma atenção maior à harmonia em relação ao contraponto (STELLA, 2007). A mudança da prática instrumental para a prática escrita fez com que os *Partimenti* no século XIX adquirissem um caráter de estudo teórico de harmonia, podendo, assim, ser associado ao cânone erudito.

Ao considerarmos o cânone pedagógico, podemos pensar na importância e na influência que os antigos mestres compositores exerceram sobre seus sucessores. Sabe-se que vários compositores do século XIX estudaram o passado musical como uma forma de herança, e muitos utilizavam os antigos moldes composicionais como uma forma de remeter ao passado. Podemos pensar as *Schemata* como uma dessas heranças. O cânone pedagógico também se relaciona com o *stile antico*, onde podemos destacar Schumann, “um entusiasta de Palestrina (MACDONALD, 1993, p. 134)”, e Brahms, que compusera música coral também em estilo palestriniano (Ibidem). Esses compositores olharam para o passado como um legado. Ressalto que o cânone pedagógico não está essencialmente ligado ao conceito de intertextualidade. O estudo a partir das composições musicais dos antigos mestres da música impacta na maneira como o atual compositor enxerga as obras do passado e as próprias obras, além de impactar na forma como ele entende o processo de fazer músicas, não significando, portanto, que as obras dos compositores que vierem a ser citados neste trabalho estejam necessariamente ligadas ao passado por meio da intertextualidade. Por outro lado, pode-se observar que as teorias da influência – imaturidade, generosidade, ansiedade – se relacionam com este tipo de cânone, mostrando a forma como o compositor se comporta frente à

recepção da tradição. Como sugerido por Gjerdingen e Bourne (GJERDINGEN; BOURNE, 2015), as *Schemata* possuem um valor gramatical para a música. Assim, tornam-se um instrumento de composição que, uma vez aprendidas, estão disponíveis para o uso em diferentes contextos musicais, podendo ela ser construída e desconstruída conforme a vontade do compositor. Da mesma maneira que o uso de um *Schema* em uma obra madura do Romantismo não necessariamente possui relação direta com a intertextualidade, o uso das *Schemata* não obrigatoriamente faz menção a uma tradição musical. Esse uso pode remeter apenas à assimilação e aceitação de padrões musicais cunhados no passado, que agora fazem parte da linguagem musical corrente, podendo este conhecimento ser adquirido por meio do cânone pedagógico.

Já o cânone de performance, que envolve a prática e execução pública de obras musicais de gerações passadas, era dotada de força crítica e ideológica, como destacado por Weber. É a partir deste tipo de cânone que podemos avaliar a função social da música e pensar na maneira como o gosto musical era construído. Este cânone cresceu e se consolidou no século XIX, que foi o momento da história em que se tornou mais comum a presença de obras de compositores de gerações passadas nos programas de concerto. Weber (WEBER, 1989) acredita que o culto à Primeira Escola de Viena seja uma das origens do cânone musical romântico-germânico, e Baron (BARON, 1998) mostra que as obras de Haydn, Mozart e Beethoven foram executadas durante todo o século XIX. A força de influência que esse repertório possuiu pode ter colaborado com a construção de uma linguagem gramatical musical que mantivera alguns costumes do século XVIII, como a uso das *Schemata*³². Desta maneira, era possível manter vivo um repertório de compositores mortos, aproximando o público às antigas práticas musicais.

Portanto, podemos pensar o cânone musical como um dos motivos responsáveis por preservar uma série de elementos musicais de gerações passadas. Nisso, podemos incluir as práticas composicionais que envolviam o uso das *Schemata*. Desta forma cada *Schema* pode funcionar como uma estrutura que foi assimilada a partir da linguagem musical instaurada em um passado musical, mas que adquiriram autonomia e liberdade para satisfazer os anseios do movimento romântico.

³² Não significa que estes três compositores foram os responsáveis por consagrar o uso das *Schemata*. Os exemplos musicais presentes no livro *Music in the Galant Style* (GJERDINGEN, 2007) são, em sua grande maioria, anteriores à esta tríplice clássica. Entretanto, tais compositores colaboraram para a consolidação desta linguagem por meio da força crítica e ideológica que foi atribuída a suas obras por meio do cânone de performance.

Obras de diversos músicos que viveram na tradição Galante chegaram aos ouvidos e mãos dos compositores oitocentistas e, mesmo sem o contato direto desses compositores com o *Partimento*, é possível traçar um elo entre a música que se relaciona com o *Partimento* e a nova música do período romântico. Por meio do cânone musical, não seria necessário um treinamento que se utilizava do *Partimento* para conhecer a linguagem musical que se formou a partir dele. Esta ideia pode ser pautada na seguinte afirmação de Weber:

A reverência mais claramente definida para compositores particulares que mantiveram músicas [do passado] em uso ocorreu no estudo e pedagogia musical. Não era incomum para músicos continuarem usando trabalhos de um compositor proeminente para ensinar ou para seu estudo privado por uma ou até duas gerações após a sua morte (WEBER, 1989, p. 9)³³.

Embora Weber não esteja falando especificamente sobre o século XIX, pode-se observar esta prática em compositores românticos. Estudar o passado foi uma forma de canonizar obras e práticas musicais e, desta forma, manter o uso de elementos como as *Schemata* em obras posteriores ao século XVIII, mesmo que a causa de sua existência não seja o estudo sistemático do *Partimento*. Ao invés de estudarem a partir do método – o *Partimento* –, é possível estudar tais práticas a partir do produto – as obras musicais canonizadas. A construção de uma tradição musical pode ser exemplificada com a instrução que Brahms fizera a seu aluno Jenner. Como relatado por Jenner,

[...] foi para me ajudar a adquirir um senso confiável do caráter unificado da modulação que Brahms me fizera imitar em minhas próprias composições as modulações dos movimentos em adagio de Mozart ou Beethoven. “Se Beethoven vai de Dó maior para Mi maior, você faz o mesmo; era assim que eu [Brahms] costumava fazer”, ele [Brahms] me disse (JENNER, 2009, p. 402).

Job IJzerman (IJZERMAN, 2017), em seu artigo “*Schemata in Beethoven, Schubert, and Schumann*”, abre caminhos para a análise de obras germânicas do início do período romântico utilizando da teoria das *Schemata*. Como observado pelo autor, as *Schemata* Galantes propostas por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007) continuaram a ser utilizadas no século XIX, mas com transformações que acordavam aos estilos pessoais de cada compositor. Segundo IJzerman, algumas variações nos protótipos das *Schemata* são frutos de colorações e mutações escalares decorrentes da linguagem harmônica em desenvolvimento. Outras variações são oriundas de combinações das *Schemata* com *Regole* vindas dos *Partimenti*, enquanto outras adquiriram função de definir estruturalmente uma ideia, e não apenas servir como figura harmônica e contrapontística. Desvios dos protótipos tornaram-se mais comuns,

³³ *The most clearly defined reverence for individual composers that kept music in use occurred in musical study and pedagogy. It was not unusual for musicians to keep using works by a prominent composer in their teaching and their own private study for a generation or even two after his death.*

podendo soar como “uma reinterpretação romântica de um *Schema* Galante (IJZERMAN, 2017, p. 23)”. Assim, IJzerman afirma que, para ele,

Parece que [...] muitos padrões emergem tendo suas origens nas *Schemata* Galante do século XVIII. Não significa que as *Schemata* são inalteradas: elas funcionam como organismos vivos que acompanham o desenvolvimento da linguagem musical (IJZERMAN, 2017, p. 26)³⁴.

Em acréscimo, o local das *Schemata* no vocabulário harmônico do século XIX é questionado por IJzerman, Após a realização do trabalho de análise musical nos respectivos capítulos desta pesquisa, pode-se confrontar o uso das *Schemata* nas obras estudadas com o uso delas no período Clássico, com o intuito de verificar tanto semelhanças quanto diferenças. Trilha (TRILHA, 2020) já colocou em evidência as “deambulações” e deslocamentos que o *Schema* chamado *Romanesca* pode sofrer com o passar do tempo na estrutura formal, chegando temporalmente até o início da década de 1830 com os responsórios fúnebres de Castro Lobo³⁵, mostrando que novas funções musicais podem ser adquiridas conforme a utilização do compositor. Assim, percebe-se que as *Schemata* foram sendo adaptadas às necessidades e gostos dos compositores e ou do público. Ao decorrer das análises, mostra-se como se deu as mudanças e as respectivas adaptações nas *Schemata* encontradas nas obras escolhidas.

Diante o exposto, trarei primeiramente um compêndio de exemplos musicais pós século XVIII, lidando especialmente com o Romantismo, na qual as *Schemata* estão presentes, pontuando características pertinentes a cada *Schema* e exemplo encontrado. Tal coletânea de exemplos tem o objetivo de afirmar que tais estruturas prototípicas foram usadas por diferentes compositores românticos nas mais variadas ocasiões e contextos musicais, mostrando que as *Schemata* são um elemento presente em obras do século XIX. Ressalto que as figuras não referenciadas são de minha autoria.

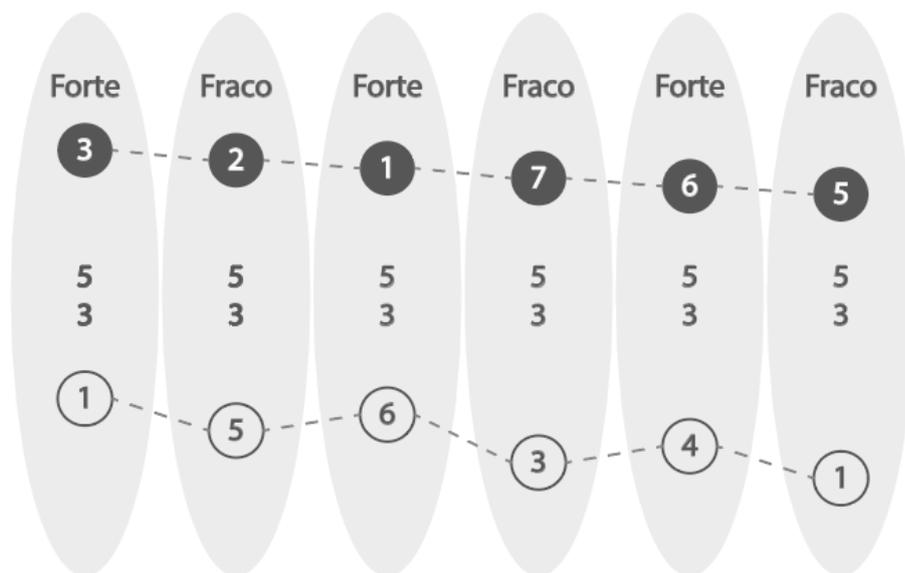
³⁴ *it appears that [...] many patterns emerge that have their origins in the galant schemata of the eighteenth century. This is not to say that the schemata are unalterable: they behave like living organisms that follow the developments of the musical language.*

³⁵ Como indicado anteriormente, tais obras de Castro Lobo estão situadas cronologicamente no período Romântico, mas se caracterizam dentro do estilo Galante.

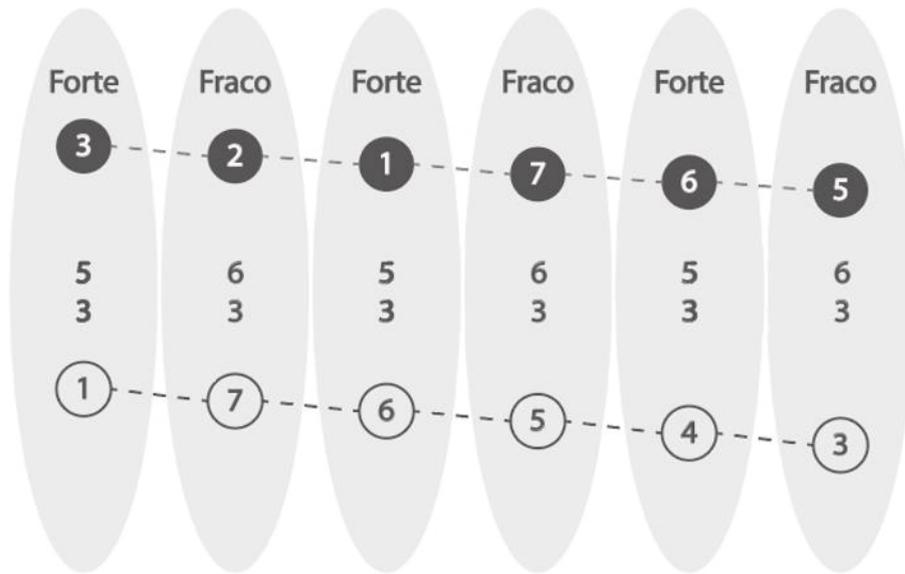
2 COMPÊNDIO DE *SCHEMATA* EM OBRAS DO ROMANTISMO

O primeiro *Schema* a ser apresentado é a *Romanesca*. Um ponto de destaque para este *Schema* é o fato dele possuir uma origem histórica bem anterior ao estilo Galante e ao *Partimento*. Como mostra Trilha (TRILHA, 2020, p. 78–79), a primeira aparição associada à música do termo *Romanesca* ocorreu em meados do século XVI, e era caracterizada pelo baixo em Quarta descendente seguido de Segunda ascendente até evoluir para uma cadência. Esse modelo quinhentista coincide com o modelo por saltos exposto por Gjerdingen. A sonoridade dos estágios desta *Romanesca* é comumente 5/3. Outra forma de realizar este *Schema* é fazendo o baixo movimentar por grau conjunto descendente, produzindo uma alternância entre as sonoridades 5/3 e 6/3. É possível também combinar estas duas realizações para obter uma *Romanesca* dentro da chamada “norma Galante” (GJERDINGEN, 2007, p. 29–33). O protótipo da *Romanesca* é ilustrado nas Figura 1 e Figura 2.

Figura 1 – *Romanesca* por saltos



Fonte: Adaptado de Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 29).

Figura 2 – *Romanesca* por graus conjuntos

Fonte: Adaptado de Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 32).

O primeiro exemplo da *Romanesca* a ser mostrado na literatura musical romântica é na *Mazurca póstuma op. 68/3*, de Frédéric Chopin. Nesta obra, o compositor utilizou logo na apresentação do tema musical o protótipo da *Romanesca* por saltos, que irá concluir com cadência à Dominante. A Figura 3 mostra a aplicação do *Schema*, com os estágios destacados.

Figura 3 – Chopin: *Mazurca op. Posth. 68/3*, compassos iniciais. *Romanesca* e cadência à Dominante

Allegro ma non troppo. ♩ = 132.

A partitura mostra os primeiros compassos da *Mazurca op. Posth. 68/3* de Chopin. O tempo é *Allegro ma non troppo* com uma velocidade de 132 batidas por minuto. A música está em 3/4 e Dó menor. Os compassos 1, 2, 3 e 4 são marcados com 'Pw.' e asteriscos (*). Uma linha vermelha abrange os compassos 1 a 4, rotulada como 'Romanesca'. Uma linha azul abrange os compassos 3 e 4, rotulada como 'Cadência à Dominante'. Notas específicas são circulas em vermelho e azul para destacar os graus do *Schema*.

Outras obras de Chopin contam com a utilização deste *Schema*, as quais destaco os *Études opp. 25/8 e 25/9*. No estudo *op. 25/8*, a *Romanesca* surge no compasso 9 como uma forma de delimitar e contrastar seções da obra. Após os 8 primeiros compassos, Chopin dá início à seção b com uso do *Schema* por saltos. O último estágio da *Romanesca* emenda em uma progressão em Quartas ascendentes, que é concluída com uma cadência em Lá bemol maior – Dominante da tonalidade central da obra. A Figura 4 apresenta em destaque as informações relatadas.

Figura 4 – Chopin: *Étude op. 25/8*, compassos 9–12. *Romanesca*, sequência de Quartas ascendentes e cadência

The image displays two systems of musical notation for Chopin's *Étude op. 25/8*, measures 9-12. The top system shows the right hand (treble clef) with a *Romanesca* pattern, and the bottom system shows the left hand (bass clef) with ascending fourths. Red circles highlight specific notes in both hands. A red bracket under the first system is labeled "Romanesca". A blue bracket under the second system is labeled "Baixo em quartas ascendentes". A green bracket under the second system is labeled "Cadência em Lá bemol maior". The notes in the left hand are marked with "Ped." and asterisks. The right hand has fingering numbers (1-5) above the notes.

No estudo *op. 25/9*, há a presença da *Romanesca* por graus conjuntos. Cada frase que compõe o período musical³⁶ é feita sobre uma *Romanesca* seguida por uma cadência. A primeira cadência inflexiona no acorde da Dominante, enquanto a segunda conclui na Tônica. Este exemplo também foi identificado por Gjerdingen em um dos vídeos anexos ao livro

³⁶ Utiliza-se o conceito de período definido por Arnold Schoenberg (SCHOENBERG, 2015).

“*Child composers in the old conservatories*” (GJERDINGEN, 2020)³⁷. A Figura 5 ilustra a presença das estruturas citadas.

Figura 5 – Chopin: *Étude op. 25/9*, compassos iniciais. *Romanescas* e cadências

Allegro assai. ♩ = 112.
leggiero

Romanesca Cadência à Dominante

Romanesca Cadência

Outro exemplo deste *Schema*, identificado por Gjerdingen e disponível em vídeo (Ibidem), encontra-se no *Étude S. 136/11*, de Franz Liszt, que faz parte de uma coletânea de 12 estudos compostos em 1826, ainda em uma fase jovem do compositor, que vieram a ser revisados em 1851. Aqui, Liszt faz uso da *Romanesca* para começar uma nova seção da obra, marcada com mudança de tonalidade – antes em Ré bemol maior, agora em Dó sustenido menor – e um novo padrão de acompanhamento na mão esquerda. A *Romanesca* e a respectiva cadência composta³⁸ é mostrada na Figura 6. Gjerdingen também mostra que no final desta seção b, Liszt emprega a *Romanesca* como forma de sequência, repetindo o padrão “Quarta descendente seguida de Segunda ascendente” diversas vezes, modulando sucessivamente até chegar na tonalidade que ele desejara (Figura 7). É possível observar que esta melodia possui pontos estruturais em grau conjunto, tal como é sugerido pelo protótipo deste *Schema*.

³⁷ Vídeo disponível pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=SNWjgh-d_18>.

³⁸ Cadência utilizando o acorde 6/4 sobre a Tônica, seguido do acorde 5/3 ou 7/5/3 sobre a Dominante.

Figura 6 – Liszt: *Étude S.136/11*, compassos 27–30. *Romanesca* e cadência composta

Figura 7 – Liszt: *Étude S.136/11*, compassos 43–50. Sequência em forma de *Romanesca*

Trazendo exemplos da escola alemã de composição, observa-se tal *Schema* logo ao início da *Romanze op. 118/5* de Johannes Brahms. Nesta obra, a forma como Brahms utiliza o ritmo no compasso 6/4 faz com que os apoios fortes e fracos dos quatro primeiros estágios do *Schema* sejam invertidos, lembrando a forma seiscentista da *chacóna* e as formas anteriores ao século XVIII de se realizar a *Romanesca*, que comumente surgiam em compasso ternário. O exemplo musical encontra-se na Figura 8.

Figura 8 – Brahms: *Romanze op. 118/5*, compassos iniciais. *Romanesca*

The image shows the beginning of a musical piece in 6/4 time, marked 'Andante' and 'espressivo'. The score is for piano. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play a melody. A red bracket underlines the first five measures, labeled 'Romanesca'. Red circles highlight specific notes in both hands: G4, A4, B4, C5 in the right hand, and G3, A3, B3, C4 in the left hand.

Felix Mendelssohn também faz uso deste protótipo em uma seção transitória do *Trio no. 2 para piano e cordas op. 66*. Este trecho encontra-se em Sol menor. Assim como Brahms veio a fazer no exemplo anterior, a passagem do primeiro para o segundo estágio da *Romanesca* ocorre por salto ascendente de Quinta³⁹, ao invés do mais comum salto descendente de Quarta. Além disso, Mendelssohn continua a realizar saltos de Quinta ascendente nos respectivos estágios do *Schema*. Essa passagem musical será executada duas vezes, mas com algumas distinções. Um ponto a destacar na primeira ocorrência do *Schema* é a parte tocada pelo violino, cuja melodia descendente é correspondente ao baixo da *Romanesca* em graus conjuntos (8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3). Na segunda ocorrência, essa escala ocorre no violoncelo, dentro dos arpejos e de forma fragmentada. Ao repetir a estrutura da *Romanesca*, na segunda vez, Mendelssohn faz uma alteração no segundo e no quarto estágio do *Schema*. Em ambos os casos, o compositor o modifica de forma que cada um destes estágios cumpra a função de ser a Dominante do próximo, resultando na progressão $V_5^6 - I$, em Mi bemol maior, e logo em sequência $V_5^6 - i$, em Dó menor. Para cada *Romanesca*, o compositor conclui com uma estrutura cadencial, sendo que esta estrutura é mais conclusiva na segunda frase, contendo a Dominante com Sétima em posição fundamental e Sensível como nota mais aguda. A Figura 9 expõe esta passagem do *Trio* de Mendelssohn, sendo possível observar a escala descendente em graus conjuntos que completa os pares de notas do baixo, conforme protótipo de Gjerdingen.

³⁹ No livro “*Child composers in the old Conservatories*”, Gjerdingen (2020, p. 198) afirma que este salto inicial ascendente fazia parte do dialeto do *Partimento* parisiense.

Figura 9 – Mendelssohn: *Trio no. 2 para piano e cordas op. 66*, compassos 132–139. *Romanescas* e estruturas cadenciais

The image displays two systems of musical notation for Mendelssohn's *Trio no. 2*. Each system consists of three staves: a piano part (treble and bass clefs) and two string parts (treble and bass clefs). Red circles highlight specific notes in the piano and string parts, and red brackets below the piano part indicate 'Romanesca' sections. Blue circles highlight notes in the string parts, and blue brackets below indicate 'Estrutura cadencial' sections. The first system shows a 'Romanesca' section in F major (indicated by an 'F' above the staff) and a 'Estrutura cadencial' section. The second system shows two 'Romanesca' sections: one in E-flat major (labeled 'V₅-1 em Mi bemol maior') and another in D minor (labeled 'V₅-1 em Dó menor'), followed by a 'Estrutura cadencial' section.

Por fim, o compositor Louis Spohr⁴⁰ também faz uso da *Romanesca* em uma de suas obras de câmara. No *Trio no. 2 para piano e cordas op. 123*, a apresentação da obra faz o uso do *Schema*. Spohr faz a cadência ao final da *Romanesca* acontecer de forma suspensiva por

⁴⁰ Louis Spohr (1784–1859), compositor alemão, incluso no chamado ciclo schumanniano.

meio de uma cadência que leva a música para a respectiva Relativa menor. Tal exemplo é ilustrado pela Figura 10.

Figura 10 – Spohr: *Trio no. 2 para piano e cordas op. 123*, compassos iniciais. *Romanesca* e cadência

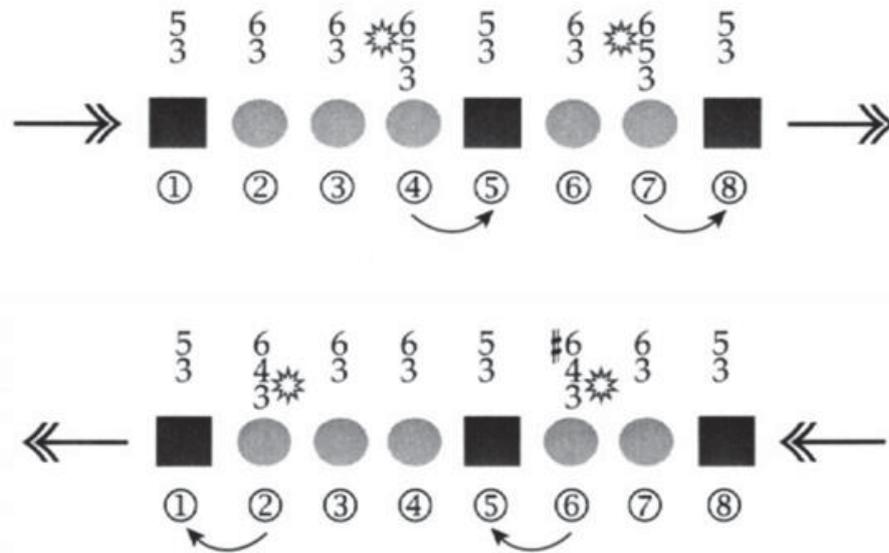
Allegro moderato. M. M. ♩ = 108. L. Spohr Op. 123.

Romanesca

iv - V₅
em Ré menor

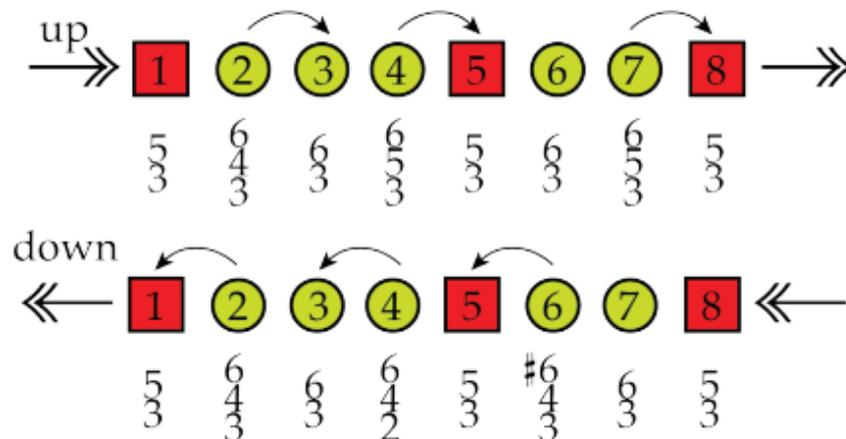
O segundo *Schema* a ser contemplado aqui é a Regra da Oitava. Embora não seja um *Schema* catalogado no livro “*Music in the Galant Style*”, a Regra da Oitava pode ser vista como tal por se tratar de um padrão recorrente em diferentes tratados de baixo contínuo, podendo ser esquematizada em forma de protótipo. Como apresentado por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 468–469, 2020, p. 88), a Regra da Oitava é uma das formas de harmonizar uma escala, seja ela ascendente ou descendente. Para tanto, entre os acordes estáveis do primeiro e quinto grau – acordes de sonoridade 5/3 –, utiliza-se acordes com sonoridade 6/3. Precedendo os acordes estáveis, é possível utilizar dissonâncias, como a sonoridade 6/5/3 para a escala ascendente e a sonoridade 6/4/3 para a escala descendente. As Figura 11 e Figura 12 mostram o modelo da Regra da Oitava, descrita por Gjerdingen.

Figura 11 – Regra da Oitava



Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 468–469).

Figura 12 – Regra da Oitava



Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020, p. 88).

Um exemplo musical que se utiliza da Regra da Oitava ascendente é o *Étude op. 25/2*, de Chopin. Nesta ocasião, o compositor pontua a escala na mão esquerda, no primeiro tempo de cada compasso. É feito o movimento do 7º grau escalar (nota Mi na tonalidade de Fá maior) até o 5º grau, utilizado em cadência composta para concluir.

Figura 13 – Chopin: *Étude op. 25/2*. Regra da Oitava e cadência composta

The image displays two systems of musical notation for Chopin's *Étude op. 25/2*. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line contains several notes circled in red, which are connected by a red bracket labeled 'Regra da oitava'. The second system continues the piece, with a blue bracket labeled 'Cadência composta' spanning across several measures. The bass line in this system includes notes circled in red and blue, with some notes marked with asterisks and the symbol 'ω'.

Na *Canção Sem Palavra op. 19/1*, Mendelssohn faz uso da Regra da Oitava para a construção do tema musical. Neste caso, o compositor articula uma escala que abrange o intervalo de uma Nona, começando na Tônica e alcançando a Supertônica da Oitava superior. Mendelssohn divide esta escala em duas. A primeira metade realiza o movimento da Tônica Mi até a Dominante Si, fazendo com que a nota que preceda o acorde de Si maior seja elevada em meio tom, cumprindo a função de Dominante com Sétima em primeira inversão. Neste ponto, as notas externas formam o trítono da tonalidade de Si maior, que será resolvido por meio de uma *Comma*⁴¹. A segunda metade da Regra da Oitava realiza o mesmo movimento, mas começando da Tônica local Si maior e alcançando o acorde de Fá sustenido menor, a Dominante menor local, que também é segundo grau da tonalidade de Mi maior. Outra forma de visualizar esta Regra da Oitava é por meio das ligaduras de expressão presentes na melodia. Teremos, assim, três etapas: 1 – 2 – 3 em Mi maior, 7 – 1 – 2 – 3 em Si maior, e 7 – 1 em Fá sustenido menor. Cabe destacar a presença do *Schema Do-re-mi*, que é um caso particular da Regra da Oitava. No *Do-re-mi*, a combinação entre os pares de notas que o compõe permite que este *Schema* seja inversível e retrogradável, além de permitir que as vozes formem um cânone entre si. Para tanto, uma melodia 1 – 2 – 3 (*do-re-mi*) é contraposta à 3 – 2 – 1 (*mi-re-do*) ou 1 – 7 – 1 (*do-si-do*), ou combinações simultâneas

⁴¹ A *Comma* é uma das formas de Cláusula apresentadas por Gjerdingen (2007) e consiste nas vozes externas formarem um trítono e resolverem no acorde da Tônica. Para tanto, ocorre o movimento 7–1 no baixo e 4–3 na melodia.

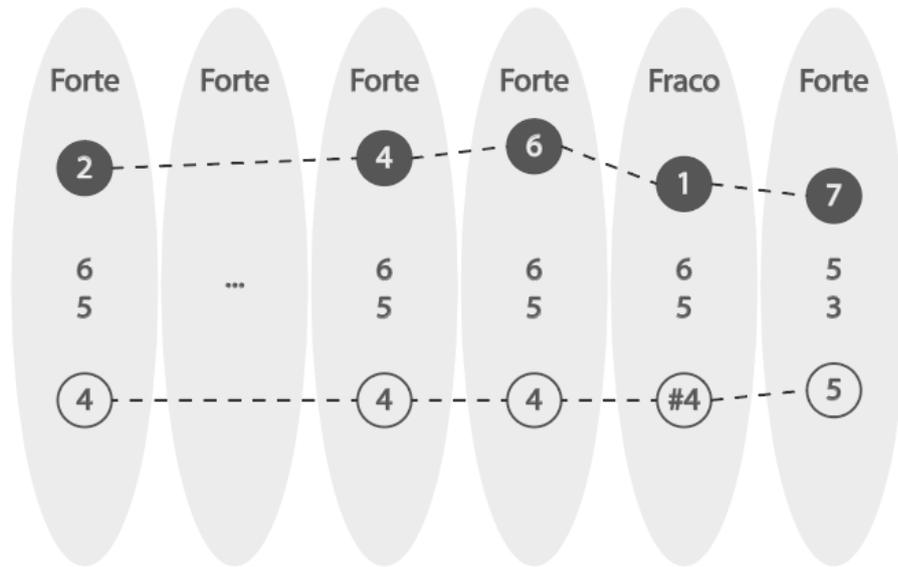
destas⁴². Após a Regra da Oitava, o compositor articula uma cadência para confirmar e retornar à tonalidade de Mi maior (Figura 14).

Figura 14 – Mendelssohn: *Canção sem palavra op. 19/1*, compassos 2–6. Regra da Oitava e estrutura cadencial

The image shows a musical score for Mendelssohn's *Canção sem palavra op. 19/1*, measures 2-6. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The tempo marking "cantabile" is present. Red circles highlight specific notes in both staves. A red bracket labeled "Regra da oitava" spans across the first two measures. A red arrow labeled "Comma" points to a note in the first measure. Below the score, a red bracket labeled "Do-re-mi" spans the first two measures, and another red bracket labeled "Do-re-mi" spans the last two measures. A red arrow labeled "7-1 em Si maior" points to a note in the third measure. Below the score, a blue bracket labeled "7-1 em Fá sustenido menor" spans the first two measures. A green bracket labeled "Cadência composta em Mi maior" spans the last four measures, with Roman numerals V7, I, ii⁶/₅, I⁶/₄, and V written below it.

Mais adiante na mesma obra, Mendelssohn faz uso do *Schema Indulgio*. Gjerdingen define o *Indulgio* como um *Schema* que atrasa a chegada de uma cadência convergente (cadência à Dominante) por meio do prolongamento da função Subdominante, gerando sonoridade 6/3 ou 6/5/3 sobre o grau 4 no baixo. Ao final do *Indulgio*, comumente o grau 4 é elevado, fazendo a aproximação cromática para a Dominante. O protótipo deste *Schema* encontra-se na Figura 15.

⁴² A melodia 1 – 2 – 3 pode ser respondida simultaneamente por 3 – 2 – 1 e 1 – 7 – 1. Desta forma, podemos pensar na possibilidade de fazer combinações entre 3 – 2 – 1 e 1 – 7 – 1, resultando em variantes como 3 – 7 – 1.

Figura 15 – *Indulgio*

Fonte: Adaptado de Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 464).

Na *Canção Sem Palavra* em questão, o *Indulgio* surge como uma forma de variar o período musical. A frase consequente se inicia igual à frase antecedente, mas após a repetição da Regra da Oitava começando em Mi maior, dá-se início ao *Indulgio* em Si maior, prolongando a harmonia pré-Dominante ii_5^6 . A Figura 16 ilustra esta passagem.

Outro exemplo do *Indulgio* é visto na obra “*Spring Flowers*” *op. 2b no. 2*, de Niels Gade⁴³. O compositor utiliza do *Indulgio* para prolongar o acorde ii_5^6 da tonalidade de Fá maior, que realiza em sequência a cadência convergente à Dominante, mas este último acorde é atrasado ao se utilizar o acorde com sonoridade 6/4. Só então se dá a cadência composta em Fá maior (Figura 17).

⁴³ Niels Gade (1817–1890), compositor dinamarquês, incluso no chamado ciclo schumanniano.

Figura 16 – Mendelssohn: *Canção sem palavra op. 19/1*, compassos 7–11. Regra da Oitava, *Indulgio* e cadência

Regra da Oitava

Indulgio

Comma

V_5^6/V V I
em Mi maior

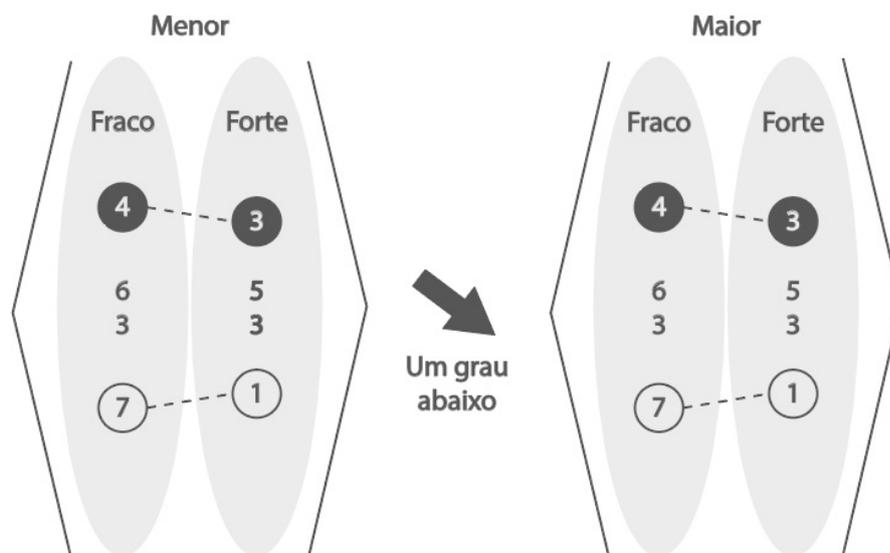
Figura 17 – Gade: *Spring Flowers, op. 2B no. 2*, compassos 7–12. *Indulgio* e cadência composta

Indulgio

Cadência composta

Outro *Schema* que merece atenção é a *Fonte*. Como mostrado por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 61), o nome “*Fonte*” é mencionado nos diálogos fictícios entre aluno e professor escritos por Joseph Riepel⁴⁴, já associado ao *Schema* em questão, possuindo, portanto, uma origem histórica para tal nome. A *Fonte* ocorre em quatro estágios divididos em duas partes. A primeira metade ocorre no modo menor, enquanto a segunda metade ocorre à uma distância de Segunda maior abaixo, no modo maior. Trata-se de uma sequência⁴⁵ na qual cada metade conta com a Sensível no baixo ascendendo o semitom 7 – 1 para a Tônica, enquanto a melodia realiza o semitom descendente 4 – 3. Associado ao baixo 7 – 1, comumente há a presença do grau 5. O protótipo apresentado por Gjerdingen encontra-se na Figura 18.

Figura 18 – *Fonte*



Fonte: Adaptado de Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 63).

Gjerdingen (2007, p. 456) afirma que a *Fonte* era comumente usada após a barra dupla (*ritornelo*) de minuetos ou de pequenos movimentos. Nos dois próximos exemplos, Chopin usa a *Fonte* ao encerrar uma seção e dar início à outra, exatamente onde demarcaria uma barra dupla. Nos *Études opp. 10/7 e 25/3*, a *Fonte* inicia no compasso 17 em ambos os

⁴⁴ Joseph Riepel (1709–1782) foi mestre de capela em Regensburg e foi conhecido pelos seus escritos teóricos em música.

⁴⁵ Neste trabalho, utiliza-se a terminologia “sequência” para se referir à toda estrutura sequencial, assim como aplicado por Schoenberg (2015) em “Fundamentos da Composição Musical”. Desta forma, utilizam-se os termos “modelo” e “reprodução” para indicar, respectivamente, a estrutura base da sequência e a estrutura que venha a se repetir de forma subsequente com as devidas variações.

casos, delimitando a estrutura formal que se encerra após 16 compassos. Na primeira dessas obras (Figura 19), a presença do *Schema* acompanha a indicação *delicato*, evidenciando que houve uma mudança de seção. Já no *Étude op. 25/3* (Figura 20), a delimitação de seções é feita pelo retorno do padrão inicial da música, acompanhado pelo sinal de *crescendo* dos estágios fracos para os estágios fortes da *Fonte*. Nesta última obra, o *Schema* é modificado para que ambas as frações da *Fonte* ocorram em modo Maior, e é ampliado para que cada metade contenha a progressão $ii - V - I$ ao invés da progressão $V - I$ como sugerida pelo protótipo.

Figura 19 – Chopin: *Étude op. 10/7*, compassos 17–20. *Fonte*

Figura 20 – Chopin: *Étude op. 25/3*, compassos 17-18. *Fonte maior-maior*

ii V7 I ii V7 I

Modelo em Si bemol maior Reprodução em Lá bemol maior

Fonte

Por outro lado, no *Étude op. 10/12*, Chopin articula uma *Fonte* que difere bastante do protótipo inicial de Gjerdingen. O compositor emprega a ideia do *Schema*, mas altera o modelo para este uso em particular, não correspondendo com a progressão $V - i$ em modo menor seguida da progressão $V - I$ em modo maior a uma distância de Segunda maior. Chopin utiliza uma *Fonte* sem o contraste entre modos, permanecendo sempre no modo menor, e conta ainda com um movimento plagal $iv - i$ nas etapas da sequência. Embora muito diferente do modelo apresentado por Gjerdingen, a realização feita por Chopin é paradoxalmente muito similar, podendo ser confundida auditivamente e visualmente com uma *Fonte* tradicional. A proposta desta sequência é derivada da *Fonte*, simulando-a, porém com as modificações escolhidas por Chopin. Aqui, o *Schema* modificado também marca o início de uma nova seção da obra e é acompanhado pela marcação de dinâmica *forte* (*f*).

Figura 21 – Chopin: *Étude op. 10/12*, compassos 29–32. *Fonte* menor-menor plagal

Modelo

Reprodução

Na *Fantasia op. 49*, Chopin usa uma *Fonte* em três estágios, ampliando o modelo proposto por Gjerdingen. Os dois primeiros estágios desta *Fonte* correspondem com o protótipo, mas o último, adicionado, difere da ideia do arquétipo. Estes primeiros estágios direcionam para Dó maior e, em sequência, para Si bemol maior, caracterizando uma *Fonte* maior-maior. O último estágio tem como alvo o acorde Lá bemol maior, mas este acorde

funciona como Dominante, que concluirá na Tônica local Ré bemol no próximo compasso. Pode-se ainda observar a Sétima da Dominante – nota Sol bemol – na melodia, confirmando que esse último estágio do *Schema* não se trata em um acorde com função de Tônica. Desta forma, essa *Fonte* tem seu terceiro estágio alterado para ela funcione como uma cadência, e não como ponto de chegada. A Figura 22 mostra a *Fonte* em três estágios, com os dois primeiros pontos de chegada (Dó maior e Si bemol maior) alcançados por um baixo cadencial 5 – 1.

Figura 22 – Chopin: *Fantasia op. 49*, compassos 21–27. *Fonte*

The image displays three stages of a musical cadence from Chopin's *Fantasia op. 49*, measures 21-27. Each stage is presented in a separate system of a grand staff (treble and bass clefs).

- Top Left (Red Box):** Labeled "Modelo cadenciando em Dó maior". The melodic line starts with a 4-fingered note, followed by a 5-fingered note, then a 4-fingered note, and finally a 5-fingered note. The bass line features a 5-1 cadence, with the final notes circled in red.
- Top Right (Blue Box):** Labeled "Reprodução cadenciando em Si bemol maior". The melodic line starts with a 4-fingered note, followed by a 5-fingered note, then a 4-fingered note, and finally a 5-fingered note. The bass line features a 5-1 cadence, with the final notes circled in blue.
- Bottom (Green Box):** Labeled "Reprodução terminando em Lá bemol maior com função Dominante". The melodic line starts with a 4-fingered note, followed by a 5-fingered note, then a 4-fingered note, and finally a 5-fingered note. The bass line features a 5-1 cadence, with the final notes circled in green.

Podemos encontrar esse mesmo *Schema* no *Álbum para Juventude op. 39/9*, de Pyotr Tchaikovsky. Nesta valsa, o compositor articula a *Fonte* como parte da estrutura que compõe o tema inicial. O modelo-reprodução inicia-se em Fá menor e conclui em Mi bemol maior (Figura 23).

Figura 23 – Tchaikovsky: *Álbum para Juventude, Valsa, op. 39/9*, compassos iniciais. *Fonte*

Vivace.

p

Modelo Reprodução

Já na *Dança Húngara no. 5*, de Brahms, a seção B inicia com uma *Fonte*, que introduz a nova tonalidade, Lá maior, à peça. Aqui, o *Schema* é usado para separar seções após a barra dupla em um movimento de dança, uso que corresponde à maneira Galante.

Figura 24 – Brahms: *Dança Húngara no. 5* para piano solo, compassos 33–40. *Fonte*

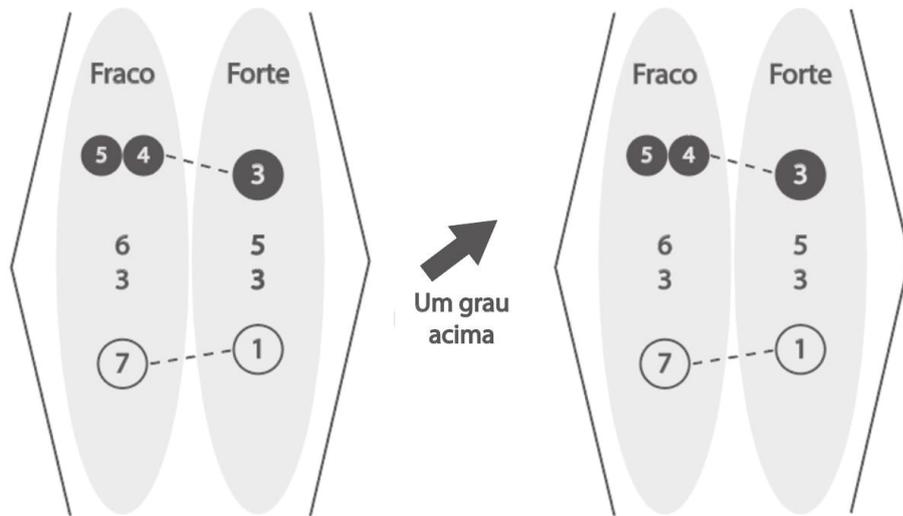
f marc.

Outro exemplo que merece destaque ocorre na *Arietta op. 12/1*, de Edvard Grieg (Figura 25). Neste caso, observa-se que a melodia inicial da obra é realizada tal qual uma *Fonte*, de forma a simulá-la. Entretanto, a harmonia não corresponde ao *Schema* em questão. A sequência característica da *Fonte* é substituída por um baixo pedal na Tônica que sustenta a progressão $I - vii^{\circ 4}_2 - I$.

Figura 25 – Grieg: *Arietta op. 12/1*, compassos iniciais

O próximo *Schema* a ser apresentado é o *Monte*. Tal *Schema*, assim como a *Fonte*, possui nome histórico, sendo esse termo usado por Riepel. Trata-se de uma sequência ascendente dividida em duas ou mais seções, cada uma sucedendo a anterior à uma distância de Segunda maior. O baixo realiza movimentos tipicamente cadenciais, como $7 - 1$ ou $5 - 1$, enquanto a melodia comumente executa o movimento $5 - 4 - 3$. Usualmente o *Monte* é realizado sobre os graus da Subdominante e Dominante e, quando feito em três estágios, adiciona-se o grau da Submediante. A Figura 26 ilustra o protótipo do *Monte* em dois estágios, segundo Gjerdingen.

Na obra *Estações op. 37a no. 2*, de Tchaikovsky, o compositor russo articula o *Monte* em dois diferentes momentos na obra *Fevereiro (Carnaval)*. O primeiro *Monte* é uma estrutura ampliada que traz a ideia ascendente do *Schema*, dividido em quatro partes contendo respectivamente 4, 4, 3 e 3 compassos. A primeira parte tem como alvo o acorde de Dó menor, enquanto a segunda tem como alvo o acorde de Ré menor. Contemplando os estágios denominados “fracos” do *Monte*, Tchaikovsky emprega uma progressão cromática até finalmente chegar às respectivas Dominantes locais. Ao invés da contida progressão $V^6_5 - I$ característica do *Monte*, o arquétipo é ornamentado harmonicamente por uma sucessão de acordes até concluir com o baixo cadencial $7 - 1$ (Figura 27).

Figura 26 – *Monte*

Fonte: Adaptado de Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 90).

Figura 27 – Tchaikovsky: *Estações, Fevereiro, op. 37a no. 2*, compassos 9–16. *Monte*

Modelo direcionando para Ré menor

poco a poco cresca.

Baixo 7 - 1 - 2 - 1 em Dó menor

Reprodução direcionando para Ré menor

Baixo 7 - 1 - 2 - 1 em Ré menor

Com relação às terceiras e quartas etapas do *Monte*, Tchaikovsky usa uma estrutura de três compassos para cada. Neste momento, o *Monte* aproveita o cromatismo no baixo, evidenciando a sequência ascendente (Figura 28). Assim, o *Schema* soma um total de 14 compassos. A Figura 29 traz uma redução deste *Monte*, trazendo-o à estrutura prototípica não ornamentada.

O segundo *Monte* nesta obra ocorre nos compassos 35–41. A primeira etapa da sequência tem como ponto de chegada o acorde Lá maior, enquanto a reprodução da sequência tem como chegada o Si menor. Mais uma vez Tchaikovsky evita meramente a progressão Dominante–Tônica, ampliando a harmonia que estaria contida dentro do estágio da Dominante. Neste exemplo, ocorre um fato peculiar na estruturação do *Monte*. Embora seja uma estrutura ascendente, na qual a reprodução do modelo é feita a um intervalo de Segunda maior – fato presente nesta passagem musical –, este *Monte* tem o mesmo acorde como ponto inicial no modelo e como ponto final na reprodução. Assim, a sequência começa no acorde Si menor e acaba no mesmo acorde. A Figura 30 ilustra a passagem em questão.

Figura 28 – Tchaikovsky: *Estações, Fevereiro, op. 37a no. 2*, compassos 17–22. *Monte*

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, corresponding to measures 17-22, is divided into three measures. Each measure features a bass clef chord indicated by a colored bracket below the staff: a red bracket for 'Baixo 7 - 1 em Ré menor', a blue bracket for 'Baixo 7 - 1 em Mi menor', and a green bracket for 'Baixo 7 - 1 em Fá sustenido menor'. The second system, corresponding to measures 23-24, is a single measure with a yellow bracket below the staff labeled 'Baixo 7 - 1 em Sol maior'. The notation includes treble and bass staves with various notes and accidentals, and some notes are circled in colors matching the brackets.

Figura 29 – Tchaikovsky: *Estações, Fevereiro*, op. 37a no. 2. Redução estrutural do *Monte* nos compassos 9–22

Dó Menor -----

Ré Menor -----

Ré Menor Mi Menor ----- Fá# Menor Sol Maior -----

Figura 30 – Tchaikovsky: *Estações, Fevereiro*, op. 37a no. 2, compassos 35–41. *Monte*

Modelo

Lá maior: V7 V2 |6

Reprodução

Si menor: V7 V2 |6

Como sugerido por IJzerman (IJZERMAN, 2017, p. 23), no século XIX, as *Schemata* também passaram a adquirir uma função estrutural na obra, não apenas se preocupando com uma combinação contrapontística e harmônica de pares de notas. Aqui, nos exemplos do op. 37a no. 2, de Tchaikovsky, observam-se sequências cuja estrutura é originária do *Schema Monte*, mas não há a intenção de realizá-lo como pressupõe o protótipo inicial. Podemos pensar que a ideia conceitual do *Schema* sobressaiu ao protótipo, ou seja, reproduzir uma sequência em Segunda maior ascendente na forma de modelo-reprodução foi a maneira como Tchaikovsky pensou o uso do *Monte*.

Outro exemplo da escola russa de composição está presente no *Noturno* em Mi bemol maior, de Mikhail Glinka. Neste caso, o *Monte* ocorre de forma diatônica, sem as alterações cromáticas presentes nas Dominantes (Figura 31). Além disso, a última parte deste *Monte* em três estágios é feita terminando no acorde da Sensível, não correspondendo a um grau estável da escala.

Figura 31 – Glinka: *Noturno* em Mi bemol maior, compassos 59–62. *Monte* diatônico

Um *Monte* é articulado por Robert Schumann em um momento do terceiro movimento do *Concerto para piano em Lá menor op. 54*. Aqui, assim como no exemplo de Tchaikovsky, o *Monte* se torna uma estrutura de maior porte, adicionando estágios ao protótipo inicial de Gjerdingen, mas mantendo a ideia principal do *Monte*: uma sequência ascendente estruturadas em Segunda maior cujas etapas se configuram na forma de modelo-reprodução. Na Figura 32, observa-se que os compassos 58–61 direcionam para o acorde de Fá sustenido menor e servem de modelo para os compassos 62–65, que direcionam para Sol sustenido menor.

Figura 32 – Schumann: *Concerto para Piano op. 54/III*, compassos 58–65. *Monte*

Modelo

Reprodução

Piano

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Baixo 7 - 1 em
Fá sustenido menor

Baixo 7 - 1 em
Sol sustenido menor

Na *Polonese Militar op. 40 no. 1*, Chopin utiliza um *Monte* de três estágios para concluir a ideia temática da seção B, retornando para a tonalidade central Ré maior. Para tanto, o *Monte* tem suas etapas direcionando para Si bemol maior, Dó maior e Ré maior, cada uma preparada pela respectiva Dominante (Figura 33).

Figura 33 – Chopin: *Polonese Militar op. 40 no. 1*, compassos 37–40. *Monte* em três estágios

Modelo em
Si bemol maior

Reprodução em
Dó maior

Reprodução em
Ré maior

Liszt, por sua vez, fez uso de tal *Schema* no *Étude S. 136/7*. Este exemplo foi apresentado por Gjerdingen (2020) em um vídeo complementar de sua bibliografia⁴⁶. Observa-se na Figura 34 a sequência ascendente do *Monte*, nas palavras de Gjerdingen: “[baixo] Quarta ascendente, Terça descendente”.

Figura 34 – Liszt: *Étude S. 136/7*, compassos 16–19. *Monte* em três estágios

Como resposta ao *Indulgio* em “*Spring Flowers*” *op. 2B no. 2*, exemplo já mostrado neste texto, Gade utiliza um *Monte* na seção análoga à apresentada na Figura 17. O compositor inicia o compasso 46 como se fosse repetir o *Indulgio* da seção A, mas ele o desenvolve como um *Monte*. Tal *Schema* se inicia em com a progressão $V_3^4 - I$ em Si bemol maior e será seguida de $vii^{o6}_5 - i$ em Dó menor. Uma terceira etapa do *Monte* se inicia, mas não é concluída. Essa última etapa começa com o acorde Mi diminuto, enarmônico de Dó sustenido diminuto, que concluiria no acorde de Ré maior ou menor, caso o terceiro estágio do *Schema* fosse realizado. Entretanto, ao escrever o acorde Mi diminuto, Gade faz com que esse acorde encadeie em Si bemol maior em segunda inversão, acorde de sonoridade 6/4, que dá início a uma cadência composta nesta mesma tonalidade (Figura 35).

Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 98–99) também apresenta um outro tipo de *Monte*, caracterizado pelo baixo realizando o movimento de Quinta ascendente, seguido de Quarta descendente. Esse tipo específico de *Monte* foi denominado *Monte Romanesca*, já que o padrão do baixo se inicia igual à *Romanesca*, mas ascende onde a *Romanesca* deveria descer. Este *Schema* resulta em sucessivos acordes com sonoridade 5/3, e a cada dois estágios, a sequência se repete a um intervalo de Segunda acima, assim como um *Monte*. O exemplo

⁴⁶ Vídeo disponível pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=SNWjgh-d_18>.

apresentado por Gjerdingen é a realização de Fedele Fenaroli⁴⁷ de um *Partimento* que se inicia com o *Monte Romanesca* (Figura 36).

Figura 35 – Gade: *Spring Flowers*, op. 2B no. 2, compassos 45–52. *Monte* e cadência composta

Figura 36 – *Monte Romanesca*

Fonte: Fenaroli (GJERDINGEN, 2007, p. 98).

⁴⁷ Um dos grandes mestres da arte do *Partimento*

No repertório do século XIX, este *Schema* se encontra, por exemplo, no terceiro movimento do *Concerto para piano em Lá menor op. 54*, de Schumann, obra já apresentada neste trabalho. O *Monte Romanesca* é usado como uma passagem brilhante no piano, acompanhado por pontuações no consorte de cordas. Schumann articula duas vezes esse *Schema* – a primeira vez começando em Dó maior e a segunda vez começando em Ré bemol maior, conforme Figura 37 e Figura 38. Tais *Schemata* também vêm a retornar na seção de reexposição da forma sonata que configura a estrutura formal deste terceiro movimento do concerto.

Figura 37 – Schumann: *Concerto para Piano op. 54/III*, compassos 178–186. *Monte Romanesca*

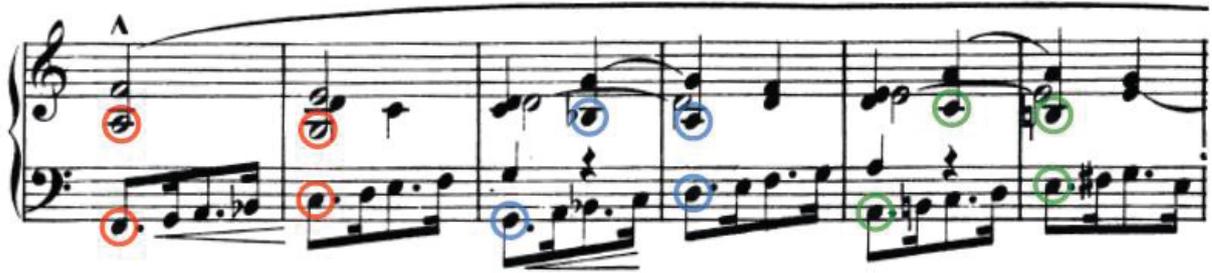
The musical score for measures 178-186 of Schumann's Concerto for Piano op. 54/III. The Piano part is the primary focus, showing a 'Monte Romanesca' pattern with notes circled in red, blue, green, and yellow. The string ensemble (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) provides accompaniment with 'cresc.' markings. Below the score, four colored brackets indicate the key signatures: Dó maior (red), Sol maior (blue), Ré menor (green), and Lá menor (yellow).

Figura 38 – Schumann: *Concerto para Piano op. 54/III*, compassos 198–206. *Monte Romanesca*

The musical score for measures 198-206 of Schumann's Concerto for Piano op. 54/III. The Piano part is the primary focus, showing a 'Monte Romanesca' pattern with notes circled in red, blue, green, and yellow. The string ensemble (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) provides accompaniment with 'cresc.' markings. Below the score, four colored brackets indicate the key signatures: Ré bemol maior (red), Lá bemol maior (blue), Mi bemol menor (green), and Si bemol menor (yellow).

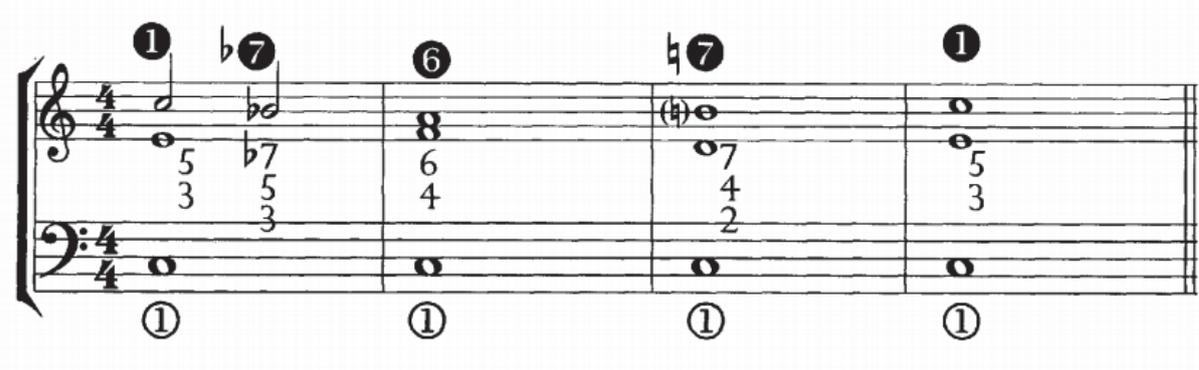
Na *Arabeske op. 18*, Schumann utiliza o *Monte Romanesca* no *Minore II* da obra, saindo de Fá maior até chegar em Mi menor (Figura 39). Aqui é possível observar o mesmo contraponto realizado por Fenaroli, fazendo o movimento 3 – 2 para cada par que compõe o *Schema*.

Figura 39 – Schumann: *Arabeske op. 18, Minore II*, compassos 153–158. *Monte Romanesca*



O próximo *Schema* a ser apresentado é a *Quiescenza*. Seu protótipo consiste em um baixo pedal na Tônica, que é acompanhado pelo movimento melódico $b7 - 6 - \natural 7 - 1$ (Figura 40). Uma versão diatônica da *Quiescenza* é possível, evitando-se o estágio cuja melodia toca o sétimo grau abaixado (Figura 41).

Figura 40 – *Quiescenza*



Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 182).

Figura 41 – *Quiescenza* diatônica

Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 181).

No *Trio no. 2 para piano e cordas op. 66*, de Mendelssohn, obra já apresentada no presente texto, o tema inicial da música é feito utilizando uma *Quiescenza* diatônica, introduzida pela melodia no piano e pelo acompanhamento em semibreves nas cordas. Aqui, não se observa o *Schema* de forma contrapontística, destacando a melodia 1 – 6 – 7 – 1, mas sim de forma harmônica, evidenciando apenas a harmonia *i – iv – vii° – i* sobre o pedal da Tônica, observado no violoncelo. Logo em sequência, o padrão é invertido – o acompanhamento é feito no piano e a melodia nas cordas –, fazendo com que a versão diatônica da *Quiescenza* seja mais evidente em decorrência dos acordes cheios na pauta do piano, que também destaca o baixo pedal.

Clara Schumann também faz uso deste *Schema* como gesto de abertura. No *Trio para piano e cordas op. 17*, a compositora emprega uma *Quiescenza* nos dois compassos iniciais. Logo em seguida, o baixo em grau conjunto, tocado pelo piano, realiza o movimento 5 – 4 – 3 – 2 – 1 em Dó menor, tal qual uma Regra da Oitava. O baixo em grau conjunto continua, realizando o movimento 5 – 4 – 3 e depois 2 – 1 em Sol menor, também em forma de Regra da Oitava. A finalização da frase musical, nos compassos 6–8, contém um baixo descendente seccionado em duas Regras da Oitava: a primeira em Dó menor e a segunda em Sol menor. A Figura 43 ilustra a passagem musical em questão.

Figura 42 – Mendelssohn: *Trio no. 2 para piano e cordas op. 66/I*, compassos 1–16. *Quiescenza diatônica*

Allegro energico e con fuoco.

Violino.

Violoncello.

Pianoforte.

Allegro energico e con fuoco. M.M. $\sigma = 12$.

Quiescenza diatônica

Quiescenza diatônica

Quiescenza diatônica

Figura 43 – Clara Schumann: *Trio para piano e cordas op. 17*, compassos iniciais. *Quiescenza* e Regra da Oitava

M. M. ♩ = 152. Clara Schumann. Op. 17.

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANO.

Allegro moderato.

Quiescenza

Regra da Oitava em Dó menor

Regra da Oitava em Sol menor

Regra da Oitava em Dó menor

Regra da Oitava em Sol menor

Por sua vez, Gade faz uso da *Quiescenza* ao final da *Barcarola op. 19 no. 5* para dar início à *coda*. Ressalto aqui que esta estrutura é resultado de uma variação e expansão sobre tema inicial da obra, que naquele momento inicial não é feita a partir de um *Schema* específico⁴⁸. Neste exemplo, o segundo estágio da *Quiescenza* conta com a presença da Dominante com Nona, proveniente do próprio tema inicial, e, no quarto estágio, ocorre o uso da téttrade Meio diminuta sobre o sétimo grau no lugar da tradicional Dominante, simulando uma Dominante com Nona. As Figura 44 e Figura 45 mostram respectivamente o tema inicial da *Barcarola* e a *Quiescenza* que dá início à *coda*.

⁴⁸ Embora não corresponda a nenhum *Schema*, o tema inicial desta *Barcarola* é composto por um baixo pedal sustentando uma progressão que evidencia a melodia 3 – 2 – 1, ou seja, o contraponto correspondente do *Do-re-mi*.

Figura 44 – Gade: *Aquarellen, Barcarola op. 19 no. 5*, compassos iniciais. Baixo pedal e melodia 3 – 2 – 1

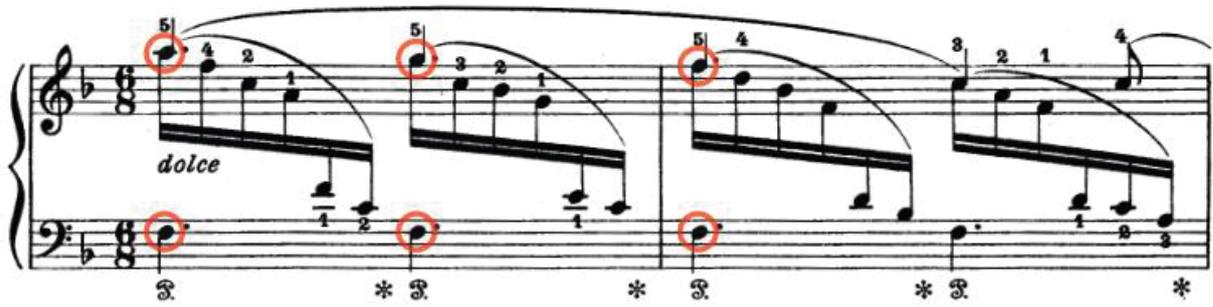


Figura 45 – Gade: *Aquarellen, Barcarola op. 19 no. 5*, compassos 37–39. *Quiescenza*

Em uma obra já apresentada neste trabalho, o *Noturno* em Mi bemol maior, de Glinka, um *Schema* ocupa espaço temático no momento inicial da música. Em primeiro momento, uma *Quiescenza* diatônica parece compor tal passagem, mas no segundo estágio da suposta *Quiescenza*, o acorde com sonoridade 6/4 é substituído por um acorde 6/4/2. Conforme o modelo de Gjerdingen, a sonoridade 6/4 da *Quiescenza* corresponde ao acorde do 4º grau em segunda inversão, que poderia ser preparado pela respectiva Dominante. Ao utilizar um acorde 6/4/2, obtém-se o acorde correspondente ao Segundo grau com Sétima – e não ao Quarto grau, como uma *Quiescenza* –, descaracterizando o protótipo inicial. Assim, tal ocorrência se aproxima do *Schema* denominado *Bergamasca*, que consiste em um baixo destacando a progressão com as funções Tônica–Subdominante–Dominante–Tônica, evidenciando as notas 1 – 4 – 5 – 1 (HARTMANN, 2018a, 2018b). O estágio referente ao baixo em 4 pressupõe o acorde IV ou *ii*⁶. A realização da *Bergamasca* sobre o baixo pedal da Tônica é possível e é discutida com mais detalhes no artigo “*The Bergamasca schema in late Haydn*”, de John Rice (RICE, 2021). Ao considerar tal possibilidade, o exemplo de Glinka se adequa à tal descrição. Em sequência à *Bergamasca*, um *Do-re-mi* continua a obra (Figura 46)

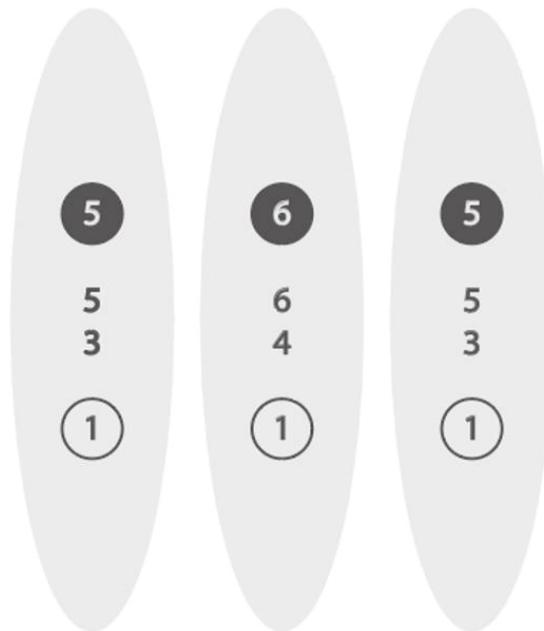
Figura 46 – Glinka: *Noturno* em Mi bemol maior, compassos iniciais. *Bergamasca* sobre baixo pedal e *Do-re-mi*

The image shows the first four measures of Glinka's Nocturne in E-flat major. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The tempo is 'Moderato' and the dynamics are 'p amoroso'. The bass line is annotated with a red bracket labeled 'Bergamasca sobre baixo pedal' and contains notes circled in red. The notes are labeled with Roman numerals: I (Mi bemol), ii, V⁷, and I. The notes ii and V⁷ are also labeled with circled numbers (4) and (5) respectively, with dashed red lines indicating their movement. The treble line has notes circled in blue, and a blue bracket below it is labeled 'Do-re-mi em Mi bemol maior'.

Além do léxico de *Schemata* propostos por Gjerdingen, mais protótipos foram catalogados por outros autores⁴⁹. Um *Schema* apresentado por John Rice é o *Heartz* (RICE, 2014), observada primeiramente por Daniel Heartz. O *Schema* consiste em uma passagem do acorde da Tônica para o acorde da Subdominante e depois retornando à Tônica, tudo sobre o pedal da nota da Tônica. Tem-se assim uma progressão com sonoridade 5/3, 6/4 e 5/3. O protótipo sugerido pelo autor encontra-se na Figura 47.

Tal *Schema* é encontrado, por exemplo, na *Valsa op. 39 no. 15*, de Brahms (Figura 48). A abertura da valsa confere a ideia de “doçura e ternura” associada ao *Schema*, como sugerida por Daniel Heartz. Ainda na mesma obra, Brahms utiliza o *Schema Monte* para alcançar o acorde de Sétima da Dominante da tonalidade central da obra e retornar à ideia inicial da valsa (Figura 49).

⁴⁹ Destaca-se John Rice, que contribuiu com as *Schemata* “Lully”, “Heartz”, “Morte” e “Minor-Major”

Figura 47 – *Heartz*

Fonte: Adaptado de Rice (RICE, 2014, p. 318).

Figura 48 – Brahms: *Valsa op. 39 no. 15*, compassos iniciais. *Heartz*

Musical score for the beginning of Brahms's *Valsa op. 39 no. 15*. The score is in 3/4 time and F major. The right hand part is marked *p dolce*. Red boxes highlight specific chords in the right hand and red circles highlight specific notes in the left hand. Below the score, the chord progression is labeled: Lá bemol maior: I, I, IV⁶/₄, I.

Figura 49 – Brahms: *Valsa op. 39 no 15*, compassos 11–14. *Monte*

The image displays a musical score for Brahms' *Waltz op. 39 no 15*, measures 11–14. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand part features a sequence of chords, with the first two measures (11 and 12) marked as having a tonic function (I) and the last two measures (13 and 14) marked as having a dominant function (V7). The bass line part also shows a sequence of chords, with the first two measures (11 and 12) marked as having a tonic function (I) and the last two measures (13 and 14) marked as having a dominant function (V7). The labels 'Função Tônica' and 'Função Dominante' are placed below the bass line, with red and blue brackets respectively, indicating the functional groups. The specific labels are 'V⁷- I em Ré bemol maior' and 'V⁷- I em Mi bemol maior'.

Na *Sinfonia no. 6 op. 74* de Tchaikovsky, um dos temas do primeiro movimento é estruturado a partir de dois *Heartz*, seguido de uma *Fonte* (Figura 50). Tal exemplo foi observado por Giorgio Sanguinetti em uma entrevista para o “*The Learn Partimento Podcast*” (GJERDINGEN; SANGUINETTI, 2021), que também contou com a participação de Gjerdingen. Em determinado momento desta entrevista, os entrevistados comentaram acerca da importância dos conservatórios italianos para o treinamento musical dos mestres músicos da corte russa, trazendo como exemplo essa passagem em questão da *Sinfonia no. 6* de Tchaikovsky.

Figura 50 – Tchaikovsky: *Sinfonia no. 6 op. 74*. Compassos 89–95. *Heartz e Fonte*

Outro *Schema* observado por Rice (RICE, 2015) é o *Morte*, que consiste em um baixo cromático descendente partindo da Tônica até a Dominante. O *Morte* pode ocorrer em seis ou cinco estágios, sendo que esta última opção omite o segundo evento do *Morte* em seis estágios. O protótipo em Lá menor apresentado por Rice é mostrado na Figura 51, com as soluções de contraponto para o baixo cromático em seis e cinco etapas. A penúltima etapa deste *Schema* conta com a presença do acorde de Sexta aumentada, que o caracteriza.

Figura 51 – *Morte*

Fonte: Rice (RICE, 2015, p. 4)⁵⁰.

⁵⁰ Imagem presente no folheto referente ao artigo em questão, disponibilizado pelo autor. Folheto disponível em: <https://www.academia.edu/10164985/The_Morte_A_Galant_Schema_as_Emblem_of_Lament_and_Compositional_Building_Block>

Pode-se observar a realização deste *Schema* em *Cayumba*, a primeira música da obra *Quilombo*, de Carlos Gomes. O *Morte* em cinco estágios funciona aqui como uma retransição para retomar o tema inicial da música.

Figura 52 – Carlos Gomes: *Cayumba (Quilombo)*. Compassos 12–16. *Morte*



A *Sinfonia no.6 op. 74* de Tchaikovsky se inicia com o *Schema Morte* em seis etapas em Mi menor, cujos estágios são evidenciados pelo contrabaixo, que realiza o baixo cromático, e pela melodia ascendente no fagote. Neste exemplo, o baixo, em seu terceiro estágio não conta com o terceiro grau elevado na melodia (nota Sol sustenido neste caso), que se mantém natural. Bem como o quarto estágio do *Schema* (baixo em Dó sustenido harmonizado com a nota Lá na melodia) não conta com um ponto de apoio rítmico específico, sendo este estágio realizado por Tchaikovsky de forma transitória e independente, com ornamentações fruto de contraponto (Figura 53).

Rice (RICE, 2022) também contribuiu com a esquematização do *Schema Minor-Major* (Menor-Maior). Trata-se de uma estrutura apresentada no modo menor que é logo em seguida repetida em sua relativa maior, ou seja, à uma distância de Terça menor ascendente. Em seu próprio texto, Rice exhibe um exemplo na *Mazurca op. Posth (B. 134)* em Lá menor de Chopin, cuja primeira frase ocorre em Lá menor e depois é repetida em Dó maior (Figura 54).

Figura 53 – Tchaikovsky: *Sinfonia no.6 op. 74*. Compassos iniciais. *Morte*

Adagio (♩ = 54)

1.
Flöten 2.
3. (Kl.Fl.)
Oboen 1.2
1. in A
Klarinetten
2. in A
Fagotte 1.2

Adagio (♩ = 54)

Violine 1
Violine 2
Viola
(divisi)
Violoncell
Kontrabaß
(divisi)

The image shows the initial measures of the 'Morte' movement from Tchaikovsky's Symphony No. 6. The score is for a full orchestra. The tempo is Adagio (♩ = 54) and the key signature has one sharp (F#). The woodwind section (Flutes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass) are shown. The bassoon part has a 'Solo' marking and a dynamic of 'pp'. The double bass part has a 'pp' marking and a 'cresc.' marking. Red circles highlight specific notes in the bassoon and double bass parts.

Figura 54 – Chopin: *Mazurca op. Posth. (B. 134)*, compassos iniciais. *Minor-Major*

The image displays two musical staves for Chopin's Mazurca op. Posth. (B. 134). The top staff, enclosed in a red box, is labeled "Modelo em Lá menor" (Model in A minor). It shows the first four measures of the piece in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff, enclosed in a blue box, is labeled "Reprodução em Dó maior" (Reproduction in D major). It shows the same four measures transposed to D major, with dynamics *poco cresc.* and *dim.* indicated.

Na *Mazurca op. 6 no. 1* se observa o mesmo procedimento composicional proporcionado pelo *Minor-Major*. Aqui, a primeira frase se apresenta em Fá sustenido menor e em sequência é feita em Lá maior (Figura 55).

Spohr, no *Rondollete op. 149*, também faz uso deste *Schema*. A sequência se inicia em Lá menor e é repetida em Dó maior, à uma distância de Terça menor (Figura 56).

Figura 55 – Chopin: *Mazurca op. 6 no. 1*, compassos iniciais. *Minor-Major*

The image displays two musical staves for Chopin's Mazurca op. 6 no. 1. The top staff, enclosed in a red box, is labeled "Modelo em Fá sustenido menor" (Model in F# minor). It shows the first four measures of the piece in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff, enclosed in a blue box, is labeled "Reprodução em Lá maior" (Reproduction in A major). It shows the same four measures transposed to A major, with dynamics *cres* and *Ped.* indicated.

Figura 56 – Spohr: *Rondolleteo op. 149*, compassos 44–47. *Minor-Major*

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Rondolleteo op. 149' by Louis Spohr, measures 44-47. The top system, enclosed in a red border, is labeled 'Modelo em Lá Menor' (Model in A Minor). It shows a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand features a sequence of notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. The bottom system, enclosed in a blue border, is labeled 'Reprodução em Dó Maior' (Reproduction in D Major). It shows the same piece transposed to a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand features a sequence of notes: D4, E4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom system also includes a dynamic marking 'p' (piano) and a fermata over the final notes.

Como pôde ser observado a partir dos vários exemplos musicais apresentados ao decorrer deste capítulo, as estruturas prototípicas harmônico-rítmico-melódicas – *Schemata* – permaneceram em uso durante o período Romântico, transcendendo o escopo da música Galante, sendo elas utilizadas por diferentes compositores em diferentes contextos e gêneros musicais. Nota-se que elas estão presentes em obras didáticas (e.g. *Álbum para Juventude op. 39*, de Tchaikovsky), em obras de avançado estudo técnico (e.g. *Études opp. 10 e 25*, de Chopin), em obras de câmara, sinfônicas e até em concerto. O grau de presença das *Schemata* nas obras também é variado: em algumas obras, a presença delas é maior, enquanto em outras, apenas surgem em momentos específicos como ferramenta para alcançar certo objetivo do compositor (como exemplo, realizar sequências).

O escopo geográfico também é diverso. Pode-se criar uma linha de raciocínio que engloba os compositores do ciclo schumanniano – os Schumanns, Brahms, Mendelssohn, Niels Gade e Louis Spohr – como mantenedores de tradições musicais oriundas do passado musical, inclusive das *Schemata*. Outros contextos parecem ter mantido o uso de estruturas

Galantes. A França, que contou com os recém-inaugurados conservatórios de música⁵¹ em seu Estado, continuou a usar *Partimenti*, estudando “*Marches harmoniques*”⁵² e baixo cifrado. Além destes contextos, Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 434) comenta que “aspectos isolados da prática Galante já apareceram no final do século XVII, e resquícios dela permaneceram bem no século XIX, especialmente onde a sociedade aristocrática e o patronato estão envolvidos (Chopin e Tchaikovsky vêm à mente)”, compositores estes contemplados com exemplos musicais no compêndio de *Schemata* presente deste trabalho.

Não obstante o aparecimento pontual das *Schemata* em algumas obras, ressalto que essas estruturas são relacionadas à escrita musical a partir do baixo. Dentro das obras citadas, nota-se que o baixo recebe a devida atenção para exprimir ideias harmônicas, pensamento este observado desde o baixo cifrado e a prática do *Partimento*. Após a discussão sobre a permanência do *Partimento* no século XIX, observa-se que tal modelo de ensino-aprendizagem ganhou novas literaturas, ampliando o repertório de *Partimenti* nos conservatórios italianos e franceses e adequando-os às inovações estilísticas que abrangiam o movimento artístico do Romantismo. Com relação à disseminação do ensino do baixo contínuo na Alemanha setecentista, já fora apresentado que os trabalhos de Mattheson, Kirckhoff, Telemann, Handel e C. P. E. Bach colaboraram para a difusão deste conhecimento, podendo estes trabalhos musicais e literários terem influenciado a geração alemã oitocentista – o que engloba Schumann e Brahms, que terão, respectivamente, o *Quinteto op. 44* e o *Trio op. Posth.* analisados nesta pesquisa.

Ao considerarmos Schumann e Brahms, podemos ponderar que tais músicos estavam interessados em manter uma tradição de composição, preservando elementos como a forma musical clássica – como a forma sonata – e gêneros musicais consagrados – como a música de câmara. Diferentemente da escola alemã progressista, representada por Richard Wagner, que possuía uma visão voltada para o futuro, estes dois compositores focaram seus estudos em uma geração de músicos de épocas passadas, que já não eram vivos. Ao direcionar o olhar para o passado, pode-se levar em consideração o conceito de cânone musical (WEBER, 2001)

⁵¹ No âmbito dos conservatórios franceses, Gjerdingen mostra que Gabriel Fauré foi professor no conservatório parisiense (GJERDINGEN, 2020, p. 142) e Claude Debussy chegou a estudar Partimento (GJERDINGEN, 2020, p. 200). A análise destes compositores foge ao escopo desta pesquisa, mas esses fatos possibilitam futuras pesquisas acerca da permanência de elementos oriundos do *Partimento* e do baixo contínuo em obras destes músicos.

⁵² Marchas harmônicas, termo utilizado no contexto dos conservatórios franceses e definido por Gjerdingen como “esquemas a quatro vozes construídos sobre um baixo em movimento (GJERDINGEN, 2020, p. 96)” e “progressões harmônicas ou modelos (p. 167)”.

e sua possível relação com a preservação das *Schemata*, assunto já discutido anteriormente neste trabalho.

Ainda no século XIX, a formação musical se dava a partir do baixo cifrado. Em entrevista, Gjerdingen (GJERDINGEN, 2021) afirma que compositores como Schumann e Brahms utilizavam o baixo cifrado em suas cartas para se referirem à contextos harmônicos. Tal fato nos dá pistas da forma como esses compositores pensavam ao fazer música. Como fora discutido no artigo “*Schema theory as a construction grammar* (GJERDINGEN; BOURNE, 2015)”, a teoria das *Schemata* se relaciona de forma análoga aos princípios da construção gramatical, na qual algumas estruturas musicais são aprendidas e reproduzidas a partir da assimilação de padrões e da construção de sintaxe. Desta maneira, podemos compreender que cada *Schema* faz parte do vocabulário desenvolvido dentro da linguagem musical e, uma vez que sua estrutura e função sejam aprendidas, eles estão disponíveis para o uso do compositor, não sendo necessário motivos pessoais específicos para sua utilização.

A mudança de um movimento artístico para outro sugere novos paradigmas composicionais, motivados por mudanças na sociedade e na maneira de pensar. O contexto social do século XVIII, especialmente àquele relacionado ao período Galante, ditava boa parte do que era esperado nas obras musicais. Nisso, as *Schemata* foram amplamente utilizadas por corresponderem aos padrões musicais esperados principalmente pelo clero e pela nobreza, que eram os principais patronos da música da época. Assim, construiu-se uma sintaxe sobre a estrutura musical. Por exemplo, a *Fonte* era comumente utilizada após a barra de *ritornelo* em pequenos movimentos de dança, ou seja, ela cumpria um papel estrutural de delimitação entre seções. Outras *Schemata* adquiriram funções comuns no século XVIII, servindo, por exemplo, como gestos ou gambitos de abertura. Ao adentrarmos no contexto do século XIX, numa primeira análise, pode-se pensar que a ascensão da burguesia, facilitada pelos efeitos da revolução industrial, fizesse com que os padrões relacionados ao período Galante não fossem tão necessários ou precisassem de reformulações genuínas, uma vez que não seria mais necessário manter o padrão de gosto da antiga classe dominante. Entretanto, a linguagem musical já estabelecida ainda era influente, não se fazendo necessário abandonar o léxico de padrões existentes. Algumas *Schemata* são anteriores ao período Galante e, mesmo assim, continuaram em uso neste período por estarem inseridas dentro do vocabulário musical. Se pensarmos da mesma forma, tais estruturas prototípicas não possuem motivos para serem abandonadas ao passarmos do período Galante e do Classicismo para a era romântica. Como fora abordado, o cânone musical pode explicar a maneira como as *Schemata* adentraram no

século XIX, sendo elas utilizadas por compositores que tomaram o passado musical como uma forma de legado.

Além do cânone musical, que pode explicar como uma tradição foi passada para gerações futuras, devemos lembrar que existem processos intrínsecos ao compositor, na qual as teorias da influência expostas por Straus (STRAUS, 1990) surgem como ferramenta analítica. Destaco aqui, a influência por generosidade e a influência por ansiedade⁵³. A influência por generosidade possui afinidade com o reconhecimento da herança musical, de forma ao compositor utilizar elementos de uma tradição de maneira deliberada em suas próprias obras. Já a influência por ansiedade estaria relacionada ao “conflito entre elementos antigos e novos, e através de uma tentativa dos novos elementos de subjugar e revisar os antigos (STRAUS, 1990, p.12)”. Desta maneira, os compositores estariam reagindo ao passado, revisando os antigos elementos musicais de forma a modificá-los, numa tentativa de fazer uma desleitura deles. Neste processo de desleitura, poderiam surgir os desvios à prática musical característica do Galante com relação às *Schemata*.

Desta forma, um ponto a ser avaliado é a forma como as *Schemata* foram utilizadas nas obras românticas. Dois questionamentos levantados por Job IJzerman em seu respectivo artigo foram “como os esquemas são adaptados a uma linguagem harmônica em evolução e, portanto, transformados em novas variantes? Qual é a função estrutural de um esquema dentro de uma frase e de toda uma composição? (IJZERMAN, 2018, p. 4)”. Ao final do artigo, IJzerman conclui que as *Schemata* não permaneceram inalteradas e “se comportam como organismos vivos que acompanham o desenvolvimento da linguagem musical (p. 26)”. Assim como foi exemplificado no compêndio de *Schemata*, essas estruturas não estariam necessariamente vinculadas às mesmas funções estruturais da música setecentista, e estariam, portanto, mais suscetíveis a desviarem do protótipo descrito pelos respectivos autores de cada *Schema*. Embora seja observado que alguns exemplares de *Schemata* na música romântica ocorrem de maneira muito similar à maneira Galante, outros exemplos se distanciam a ponto de se comportarem como um dialeto do compositor acerca de um *Schema*. Além disso, a associação de um *Schema* com um local específico da estrutura formal tornou-se mais livre, embora algumas práticas Galantes ainda fossem observadas. Mais uma vez, pode-se citar a *Fonte*. Este *Schema* foi utilizado para separar seções tanto em obras Galantes quanto românticas, usualmente surgindo onde se localizaria a barra de *ritornelo* em pequenos

⁵³ O descarte da influência por imaturidade se deve ao fato deste tipo de influência lidar de forma mais próxima com obras específicas e imaturas na carreira do compositor, como é o caso de obras escritas durante a infância e início da juventude de determinado músico, que geralmente se apoiam no estilo dos respectivos professores.

movimentos de dança. Por outro lado, este mesmo *Schema* adquiriu maior liberdade. Há a presença da *Fonte* maior-maior (exemplo da Figura 20) e da *Fonte* menor-menor plagal (exemplo da Figura 21), ambos exemplares observados no repertório de Chopin. Neste último caso, onde a *Fonte* realiza a progressão $iv - i$ em cada fração do *Schema*, é possível pensá-lo também como um *Monte Romanesca* “invertido”, onde a progressão se desloca a uma Segunda maior descendente, ao invés de subir uma Segunda maior como um *Monte*. Para nível de comparação, as Figura 57 e Figura 58 exemplificam tais possibilidades de análise.

Figura 57 – *Fonte* menor-menor plagal

Figura 58 – *Monte Romanesca* “invertido”, descendente

Mesmo que ambas as visões sejam possíveis, um ponto a se analisar é a maneira como o compositor escreveu a passagem em questão. A *Fonte* pressupõe a relação de tensão-repouso ($V - I$, ou no caso da variação menor plagal, $iv - i$), enquanto o *Monte Romanesca* pressupõe a relação repouso-tensão ($I - V$). Desta forma, eu avalio o exemplo do *Étude* op.10/12 de Chopin, apresentado na Figura 21, como uma *Fonte*, em razão da maneira como Chopin faz-nos ouvir a progressão em questão como $iv - i$.

Outro *Schema* que sofreu alterações significativas foi o *Monte*. Este *Schema* era usualmente feito sobre ou graus 4 e 5 quanto realizado em dois estágios, e 4, 5 e 6, quanto realizado em três estágios, dentro da prática Galante. Nos exemplos oitocentistas, nota-se que não há a preocupação para fazer o *Monte* apenas sobre esses respectivos graus, podendo ele ser feito espontaneamente sobre quaisquer graus. Além disso, há uma liberdade maior na execução deste *Schema*: em alguns momentos, o conceito do *Schema* sobressai ao próprio modelo contrapontístico. Em outras palavras, o protótipo harmônico-rítmico-melódico pressuposto por Gjerdingen fora, em algumas ocasiões, substituído por uma ideia conceitual do *Monte*: uma progressão ascendente na forma de modelo-reprodução em Segundas maiores. O exemplo da obra *Estações*, Fevereiro, *op. 37a no. 2*, de Tchaikovsky, apresentado na Figura 29 demonstra o uso conceitual do *Schema*.

Perante esses fatos observados, podemos pensar em algumas possibilidades relativas ao uso das *Schemata* no século XIX. (1) Primeiramente, no uso delas da maneira como o *Schema* foi concebido, mantendo-se fiel ao protótipo. (2) Há também a possibilidade de utilizá-las com certas variantes, uma vez que os protótipos são apenas arquétipos e podem sofrer modificações e manipulações conforme o seu uso, processo este que já acontecia no período Galante. (3) Outra alternativa para o uso de um *Schema* é por meio da *ars combinatoria*, onde elas seriam utilizadas em conjunto com outras *Schemata*, resultando em um uso mais livre ou em uma espécie de hibridismo⁵⁴, resultando em novas possibilidades esquemáticas ou em uma interpretação ambígua de um ou mais *Schemata*. (4) A última possibilidade a ser levantada nesta pesquisa é o uso parodiado das *Schemata*, na qual o uso deturpado do *Schema* resulta em uma quebra do arquétipo harmônico-rítmico-melódico, restando apenas o emprego conceitual do protótipo, que pode conter, por exemplo, apenas um parâmetro⁵⁵ que sustenta o *Schema*. Retoma-se, então, ao fato de que tais estruturas já se consolidaram na linguagem musical, estando disponíveis para o compositor utilizá-las e manipulá-las conforme sua vontade.

Frente à discussão aqui apresentada, podemos pensar que as *Schemata* não possuem um motivo aparente para desaparecerem no período Romântico. Uma vez que fazem parte do vocabulário musical corrente, elas estão aptas para o uso dos compositores. Mesmo em casos

⁵⁴ Aqui cabe uma comparação em forma de analogia: pensar em um uso híbrido de *Schemata* pode ser equivalente a pensar na utilização de dialetos dentro do âmbito das Tópicas Musicais, uma vez que, em ambos os casos, há a combinação e incorporação de diferentes elementos musicais, formando de uma nova unidade independente. Ressalto que esta pesquisa não se propõe a discutir Tópicas, bem como não propõe a existência de uma relação direta entre este conceito e as *Schemata*.

⁵⁵ Harmonia, ritmo, melodia, contraponto.

em que um *Schema Galante* possa soar obsoleto dentro da linguagem romântica, a possibilidade de manipulá-lo permite que o compositor o renove. Em casos específicos, onde a nova música seja escrita claramente a partir de um processo de releitura do passado, poderia se discutir se há relação entre *Schemata* e o conceito de intertextualidade. Embora não haja uma relação direta entre estes dois conceitos, poderíamos correlacioná-los em obras com características particulares.

Nos seguintes capítulos, serão apresentadas respectivamente as análises do *Quinteto op. 44*, de Robert Schumann, e do *Trio op. Posth.*, atribuído à Johannes Brahms. Estamos diante de duas obras maduras do Romantismo, mas apenas uma das obras é de um compositor já maduro. O *Quinteto op. 44* é uma obra do Schumann maduro, enquanto o *Trio op. Posth.* é uma obra de estudo, de um Brahms ainda em processo de maturação. Tais músicos estudaram o passado musical durante toda a vida, mostrando que tal aprendizado foi abraçado como forma de herança, de forma a assimilar e continuar uma tradição e enriquecê-la, mostrando domínio na arte do passado e construindo novas obras a partir de modelos já consagrados. Será apresentado o histórico que contextualiza a construção destas duas obras em questão e, em seguida, as análises propriamente ditas.

3 O QUINTETO OP. 44 DE ROBERT SCHUMANN

3.1 Contexto e precedentes

Schumann compôs suas primeiras obras instrumentais de câmara em 1842⁵⁶. Até esta data, ele escrevera principalmente canções e música para piano, com o acréscimo das obras sinfônicas⁵⁷ a qual se dedicou em 1841. O interesse de Schumann por obras sinfônicas culminou na escrita de música camerística no ano seguinte, quando que ele também se dedicou para o estudo de contraponto e fuga.

Por meio de documentos históricos (escritos do próprio Schumann) e pelo ensaio analítico feito por John Daverio (DAVERIO, 2002), mostra-se a relevância de Franz Schubert para o compositor alemão, especialmente ao considerar o *Quinteto op. 44*. Christopher Gibbs (GIBBS, 2017) também disserta acerca da recepção de Schumann com as obras de Schubert, mostrando que Schumann provocou grandes impactos na divulgação da obra do austríaco por meio de várias críticas musicais, onde já se observa a admiração que o compositor alemão tinha por Schubert. Esse interesse de Schumann também é observado quando Ferdinand Schubert⁵⁸, entre 1838 e 1839, mostrou a ele as obras não publicadas do irmão, incluindo óperas, quatro missas e quatro ou cinco sinfonias (DAVERIO, 2002, p. 17). Ressalto que essas datas são próximas às primeiras músicas sinfônicas e camerísticas de Schumann.

Embora Schumann tenha composto um léxico de obras previamente, este compositor buscou pelos seus antepassados para iniciar suas obras no âmbito da música camerística. Em seus próprios escritos, o Schumann afirmou ter estudado os quartetos de corda de Haydn, Mozart e Beethoven para começar os seus próprios quartetos (KELLER, 2011, p. 417), com o acréscimo de Schubert à esta lista (DAVERIO, 2002; GIBBS, 2017), o que mostra a relevância destas obras em processo de canonização. Gibbs indica que Schumann, em seus textos críticos, equiparou Schubert à Beethoven, e tanto Gibbs como Daverio mostram que os textos escritos por Schumann focaram na obra pianística e camerística de Schubert, e não nos já conhecidos e disseminados *lieds*. Entre 1835 e 1840, várias obras tardias de Schubert, o que

⁵⁶ Schumann compôs os três *Quartetos para cordas op. 41*, o *Quinteto para piano e cordas op. 44* e o *Quarteto para piano e cordas op. 47* nesta data.

⁵⁷ *Sinfonia no. 1, op. 38* e *Overture, Scherzo e Finale, op. 52*.

⁵⁸ Irmão de Franz Schubert.

inclui especialmente o *Trio op. 100 (D. 929)*, composto em 1827, foram alvo de publicações críticas de Schumann (DAVERIO, 2002, p. 16).

Essa admiração de Schumann por Schubert começara a partir da entrada do compositor alemão na Universidade de Leipzig, em 1828, sendo possível observar em vários momentos o deslumbramento que ele tinha por seu predecessor por meio de escritos em diários e cartas (DAVERIO, 2002, p. 14–15). Daverio cita também uma revisão musical feita em 1846 pelo crítico August Kahlert acerca do *Quarteto op. 47* de Schumann, onde este crítico já observara e afirmara a relação de proximidade da obra de Schumann com relação à Schubert. Ressalta-se também que o *Quarteto op. 47*, de Schumann, fora escrito no mesmo ano que o *Quinteto op. 44*, de forma simultânea, e que ambos são na tonalidade de Mi bemol maior, bem como o *Trio op. 100* de Schubert.

Schumann conheceu o *Trio op. 100* de Schubert em um sarau na casa de Friedrich Wieck, seu professor de piano, em 30 de novembro de 1828. A partir de então, tal obra ocupou seus estudos até março de 1829. Neste mesmo período, Schumann participou de um grupo de estudo que durou apenas quatro meses, que tinha como objetivo estudar e tocar o repertório de trios e quartetos com piano⁵⁹. Tal estudo culminou para Schumann na escrita do *Quarteto para piano e cordas em Dó menor*, mas que permaneceu não publicado durante a vida do compositor (DAVERIO, 2002, p. 15–21). Daverio mostra que este quarteto não publicado também possui relação próxima com o *Trio op. 100* de Schubert.

Informado esses precedentes, parte-se, então, especificamente para o *Quinteto op. 44* de Schumann, obra analisada neste trabalho. Composto em 1842, a obra foi dedicada à Clara Schumann, sua esposa, que fazia também a estreia da obra. Tal fato justifica a demanda técnica pianística do quinteto. Por motivos de saúde, Clara não pôde comparecer à estreia, sendo ela feita por Mendelssohn, que sugeriu algumas revisões no segundo trio do Scherzo, o terceiro movimento (RADICE, 2012, p. 139). Embora não seja o primeiro quinteto para piano da história da música, esta obra é considerada uma obra seminal para tal formação instrumental, pois esta é a primeira dentro de um padrão que veio a ser adotado por demais

⁵⁹ O grupo era composto pelo próprio Schumann ao piano e três músicos amadores: Johann Friedrich Täglichsbeck, violinista; Christoph Soergel, violista; Christian Glock, violoncelista. O grupo estudou obras de Mozart, Beethoven, Ferdinand Ries, J. L. Dussek, Prince Louis Ferdinand e Georges Onslow, mas a obra central a ser tocada era o *Trio op. 100* de Schubert (DAVERIO, 2002, p. 21). Dada essas informações, pode-se observar tanto à formação do cânone musical quanto função da música de câmara como uma música voltada para amadores, mas que se tornaria uma música voltada para os próprios músicos.

compositores⁶⁰. É a partir de então que este subgênero da música de câmara ganha popularidade e inicia-se a tradição de compô-lo. Segundo Berger (BERGER, 2001, não paginado), críticos julgaram o quinteto desproporcional, alegando que o piano foi designado como protagonista, enquanto o quarteto de cordas foi colocado em segundo plano. Keller (KELLER, 2011, p. 421) também comenta acerca desta desigualdade, mas justifica este fato considerando que Schumann concebeu o piano como um contrapeso ao quarteto de cordas como um todo, sendo que cada um é responsável por metade das responsabilidades musicais. Berger mostra que essa justificativa foi dada por Homer Ulrich (*apud* BERGER, 2001), no livro “*Chamber music*”.

As seções seguintes detalharão individualmente cada movimento do *Quinteto op. 44*, incluindo a análise realizada, os resultados encontrados e as respectivas discussões, considerando especialmente a teoria das *Schemata* e as regras de baixo cifrado, que ocorriam no *Partimento*.

3.2 Primeiro movimento: *Allegro brillante*

Com intuito de familiarizar-se com o *Quinteto*, trago algumas análises e comentários já feitos na literatura acerca do primeiro movimento. Mark Radice (RADICE, 2012, p. 140) descreve o primeiro movimento como uma demonstração do gênio musical dos álter egos de Schumann⁶¹. Para Radice, o primeiro movimento do quinteto em Mi bemol maior, em forma sonata, possui o primeiro tema enérgico, associando-se à Florestan, o álter ego que indica “as explosões espontâneas de uma mente jovem e enérgica (RADICE, 2012, p. 129)” de Schumann. Já o segundo tema associa-se com Eusebius, responsável pelos “escritos quietos, pensativos e introspectivos (*ibidem*)”. Radice também associa este movimento com a abertura do *Quinteto para piano e cordas* de Louis Ferdinand⁶², publicado em 1803, mostrando algumas semelhanças entre os movimentos⁶³.

⁶⁰ Keller (KELLER, 2011, p. 421) cita os seguintes compositores de quinteto para piano e cordas após Schumann: Spohr, Brahms, Franck, Dvorák, Borodin, Fauré, Sibelius, Dohnányi, Elgar, Granados, Reger, d’Indy, Ornstein, Bartók, Webern, Martinu, Shostakovich, Ginastera, Schnittke, Rochberg, Feldman, e Carter.

⁶¹ Eusebius e Florestan.

⁶² Louis Ferdinand (1772–1806), príncipe da Prússia.

⁶³ Relação intervalar e rítmica entre os temas, a repetição sistemática do tema principal, e a armadura de clave contendo três bemóis.

Por sua vez, Melvin Berger (BERGER, 2001) apresenta o primeiro movimento da seguinte maneira: “vigoroso e assertivo primeiro tema, tocado em um forte *tutti* inicia o quinteto, seguido imediatamente de sua transformação milagrosa em uma melodia cantilena maravilhosamente quente (não paginado)”. Com relação ao segundo tema, Berger afirma que “o violoncelo e a viola apresentam o sensitivo segundo tema em forma de diálogo (não paginado)”. Ainda, o autor disserta que Schumann ignora este segundo tema na seção de desenvolvimento da forma sonata, contando principalmente com passagens virtuosísticas no piano acompanhada de notas longas no consorte de cordas. Com relação à recapitulação (reexposição), poucas alterações são feitas na estrutura da exposição, terminando o movimento sem uma *coda*⁶⁴.

A partir disto, darei início aos resultados encontrados a partir da análise musical. Ilustrarei algumas estruturas que compõem pontos importantes da obra com relação às *Schemata* e à forma de realizar um baixo, tal como um *Partimento*.

A começar pelo tema inicial, este consiste em um período de oito compassos, dividido em duas partes de igual tamanho. A frase antecedente é feita sobre o *Schema Quiescenza*, que consiste em um baixo pedal sobre a Tônica e o movimento melódico b7 – 6 – 7 – 1, resultando na progressão $I^7/IV - IV - V - I$. Após a *Quiescenza*, segue-se uma Regra da Oitava ascendente. A forma com que Schumann realiza a *Quiescenza* resulta no tema do violino I, que consiste em um salto ascendente seguido de um intervalo de Segunda descendente, fruto da resolução dos trítonos presentes nas Dominantes locais que constituem a *Quiescenza*. A Regra da Oitava que ocorre de forma subsequente ainda conta com os três primeiros estágios realizando o *Schema Do-re-mi*, ou seja, um baixo 1 – 2 – 3 sendo contraposto a uma melodia 1 – 7 – 1. Tais *Schemata* estão ilustradas na Figura 59.

⁶⁴ Embora Berger considere que não exista uma *coda*, há uma estrutura conclusiva a qual chamarei de *coda* na análise

Figura 59 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos iniciais. *Quiescenza*, Regra da Oitava e *Do-re-mi*

Allegro brillante. $\text{♩} = 108.$

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro brillante.

Pianoforte.

Do-re-mi

Quiescenza

Regra da Oitava

A frase consequente deste período começa simulando a *Quiescenza* inicial, utilizando uma escala descendente, com características da uma Regra da Oitava em alguns pontos da escala. A cadência que finaliza o período é do tipo *Bergamasca*, contendo o baixo pontuando os graus 4 – 5 – 1 (Figura 60).

Dando sequência ao período que inicia a música, Schumann desenvolve a ideia musical da *Quiescenza* na forma de um *Monte*. Este *Schema* é composto por uma sequência ascendente, na qual o modelo distancia da reprodução em um intervalo de Segunda maior. Utilizam-se Dominantes secundários para alcançar sucessivamente cada etapa do *Monte*. Na Figura 61, mostra-se a estruturação deste *Schema*, destacando o baixo realizando o movimento 5 – 1 para as respectivas Tônicas locais e o contraponto 4 – 3 na melodia ou em vozes intermediárias. Aqui, Schumann utiliza acordes de passagem para fazer a ligação entre o modelo e as reproduções, ornamentando o protótipo descrito de Gjerdingen.

Figura 60 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 5–9. Escala descendente e cadência

The image displays a musical score for Schumann's Quintet op. 44/I, measures 5-9. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a descending scale in the bass line of the first and second staves, and a cadence in the bass line of the second staff. The descending scale is marked with red circles and a red bracket labeled "Escala descendente". The cadence is marked with blue circles and a blue bracket labeled "Cadência". The score includes dynamics such as "fp" and "f".

Figura 61 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 9–16. *Monte*

V - I em Lá bemol maior

V - I em Si bemol maior

V - i em Dó menor

V - i em Ré menor

Um tema intermediário (compassos 27–42) corresponde a uma série de *Bergamasca*, que coloca em evidência a progressão 1 – 4 – 5 – 1, especialmente no baixo. O compositor utiliza de diferentes terminações cadenciais para que cada *Bergamasca* desta sequência seja distinta com relação às outras. Em conjunto com este *Schema*, Schumann articula também um *Minor-Major* nos compassos 35–42. Como afirmado por John Rice (RICE, 2022, p. 8), a

Bergamasca é um dos *Schemas* mais comuns de serem reproduzidos pelo *Minor-Major*. Tal afirmação pode ser constatada também neste exemplo do Quinteto op. 44. As Figura 62 e Figura 63 apresentam as *Bergamascas*, com o *Minor-Major* destacado na segunda figura.

Figura 62 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 27–34. *Bergamasca*

Bergamasca em Sol Bemol evadida
I⁶ - IV - V - V/vi

Bergamasca de engano em Mi bemol menor
i - iv - V - VI

Figura 63 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 35–42. *Bergamasca* e *Minor-Major*

MINOR: Bergamasca de engano em Mi bemol menor

MAJOR: Bergamasca em Sol bemol

Dando sequência, o segundo tema da forma sonata é feito sobre uma progressão 5 – 6, visível no acompanhamento do piano. Tal progressão é utilizada desde a prática do baixo contínuo, como forma de evitar paralelismo de Quintas ao realizar uma escala ascendente. Carl Philipp Emanuel Bach (BACH, 2009, p. 195) mostra que, para realizar esta progressão, “toca-se o acorde perfeito primeiramente e, então, sua Quinta move-se para a Sexta,

mantendo-se as outras notas”. Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 94–95, 2020, p. 149, 156, 187) considera esta progressão uma variante diatônica do *Schema Monte*. A Figura 64 destaca o *Monte* diatônico presente no *Quinteto op. 44/I*, além da cadência *Bergamasca*, pontuada pelo violoncelo, que conclui a estrutura musical iniciada pelo *Monte*.

Figura 64 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 57–73. *Monte* diatônico (progressão 5 – 6) e estrutura cadencial

The image displays a musical score for Schumann's *Quinteto op. 44/I*, measures 57–73. The score is in 3/4 time and features a cello part with a diatonic *Monte* progression (5-6-5-6) and a *Bergamasca* cadence (3-4-5-1). The score is annotated with various musical terms and markings.

The score is divided into two systems. The first system (measures 57-64) is marked *a tempo* and *p*. The cello part features a diatonic *Monte* progression (5-6-5-6) highlighted with red boxes and numbers 5 and 6. The piano part features a *Bergamasca* cadence (3-4-5-1) highlighted with a blue box and labeled "Bergamasca 3-4-5-1". The second system (measures 65-73) is marked *a tempo* and *dolce*. The cello part features a *Bergamasca* cadence (3-4-5-1) highlighted with a green box and labeled "Cadência composta". The piano part features a *Bergamasca* cadence (3-4-5-1) highlighted with a blue box and labeled "Bergamasca 3-4-5-1".

Ainda na exposição da forma sonata, dando início à retransição, é possível observar uma resolução atípica de acorde. Aqui, Schumann prepara um acorde de Sexta-aumentada, mas não o resolve imediatamente. A resolução deste acorde é atrasada, cercando o acorde de chegada das duas maneiras: pelo uso da Sexta-aumentada e pela própria Dominante. Assim, o

baixo se movimenta ascendentemente, em sentido contrário ao fluxo comum de um acorde de Sexta-aumentada (Figura 65).

Figura 65 – Schumann: *Quinteto op. 44/1*, compassos 99–103. Sexta-aumentada e respectiva resolução

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/1, measures 99-103. The score is in 4/4 time and features a bass line with a red box highlighting a chromatic ascent. Labels below the score indicate 'Sexta aumentada', 'V7', and 'Resolução'.

The score is written for five instruments: two violins, two violas, and a cello/bass. The tempo is marked 'a tempo' and the mood is 'con fuoco'. The key signature is B-flat major (three flats). The score shows a progression of chords: a Sixth augmented chord (Sexta aumentada) in measure 99, a Dominant seventh chord (V7) in measure 100, and a resolution in measure 101. The bass line in measure 100 is highlighted with a red box, showing a chromatic ascent from B-flat to B-natural.

Pouco mais adiante, mais uma utilização da Regra da Oitava pode ser observada, agora na tonalidade de Dó menor. Tal *Schema* irá conduzir a música para uma cadência composta em Si bemol maior, retornando à primeira ideia temática da obra – a *Quiescenza* – (Figura 66).

Figura 66 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 105–110. Regra da Oitava, cadência e *Quiescenza*

Como fora dito por Berger (BERGER, 2001), a seção de desenvolvimento do *Quinteto op. 44/I* utiliza apenas material do grupo de primeiro tema da forma sonata, ignorando o segundo tema para sua construção. Nesta seção, podemos observar duas instâncias a qual Schumann usa o tema enérgico demarcado pela *Quiescenza*. Na primeira ocorrência, ocorre uma *Quiescenza* diatônica, seguida de uma Regra da Oitava, ambos na tonalidade de Lá bemol menor (Figura 67). Na segunda ocorrência, há uma simulação da *Quiescenza*, em Fá menor, não correspondendo a algum *Schema* em específico, cumprindo função de emular a sonoridade já escutada durante a o primeiro movimento: os saltos expressivos que compõem o tema inicial da obra (Figura 68). Um ponto interessante de destacar é o fato de o compositor omitir o que seria a segunda nota da melodia da *Quiescenza* nesses dois casos, resultando em uma pausa de semínima no consorte de cordas, em especial no violino I. Como ambas as ocorrências são em modo menor e não correspondem com a *Quiescenza* cromática⁶⁵, não se fez necessário o segundo estágio melódico deste *Schema*, que corresponderia à nota b7 da respectiva escala em questão. Assim, Schumann deixa em

⁶⁵ Refiro-me à *Quiescenza* com a passagem melódica b7 – 6 – 7 – 1.

destaque apenas a melodia por salto 1 – 6, no lugar de 1 – b7 – 6, deixando a nota omitida apenas no imaginário abstrato do ouvinte, já que ela não está presente.

Figura 67 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 128–131. *Quiescenza* diatônica e Regra da Oitava

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/I, measures 128-131. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs, a bass clef, and a grand staff. Red circles highlight notes in measures 128-130, and blue circles highlight notes in measures 130-131. A red bracket below the score is labeled "Quiescenza diatônica" and a blue bracket is labeled "Regra da Oitava".

Figura 68 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 167–170. Simulação da *Quiescenza* e Regra da Oitava

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/I, measures 167-170. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features five staves: two for the violins, one for the viola, one for the cello, and one for the piano. The piano part is marked 'ff' and features a prominent ascending fifth sequence. Red circles highlight specific notes in the violin, viola, and piano parts, while blue circles highlight notes in the cello and piano parts. A red bracket at the bottom is labeled 'Simulação da Quiescenza' and a blue bracket is labeled 'Regra da Oitava'.

De forma geral, o desenvolvimento deste movimento da forma sonata se dá a partir de uma sequência executada pelo piano, acompanhada e pontuada pelas cordas, onde não há o uso de *Schemata* propriamente ditas. Aqui, o ponto de proeminência com relação a estruturas prototípicas é o fato de a sequência ser estruturada a partir de uma progressão de Quintas ascendentes⁶⁶. A ideia conceitual de progredir em Quintas é o centro do pensamento de Schumann neste desenvolvimento. A Figura 69 ilustra parte dessa passagem em Quintas ascendentes, que se inicia no compasso 134. A mesma ideia de sequência será repetida a partir do compasso 175.

⁶⁶ O *Monte Romanesca* corresponde com a ideia de progressão em Quintas ascendentes, mas no caso do desenvolvimento do Quinteto op. 44/I, não ocorre configuração de tal *Schema*, pois aqui o tratamento em Quintas ascendentes ocorre em nível estrutural, e não em nível harmônico-contrapontístico como seria um *Schema*.

Figura 69 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 134–149. Sequência estruturada em Quintas ascendentes

The musical score for measures 134-149 of Schumann's Quintet op. 44/I is presented in two systems. The first system (measures 134-145) is divided into two sections: 'Lá bemol menor' (red bracket) and 'Mi bemol menor' (blue bracket). The second system (measures 146-149) is divided into two sections: 'Si bemol menor' (green bracket) and 'Preparação para Fá menor' (yellow bracket). The piano part is marked 'p non legato' and 'poco a poco cresc.'. The strings play a simple accompaniment. The vocal line is present in the first system but silent in the second.

A seção de desenvolvimento se encerra com uma escala descendente composta por acordes diminutos até atingir o acorde alvo – Si bemol maior, Dominante da tonalidade central da obra –, para que se dê início à reexposição (Figura 70).

Figura 70 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 202–206. Escala descendente

The musical score for measures 202-206 of Schumann's Quintet op. 44/I is presented in two systems. The first system (measures 202-205) shows a descending scale in the piano part, with notes circled in red. The vocal line is present with lyrics 'ri - te - nu - to'. The piano part is marked 'molto cresc.' and 'sf'. The second system (measures 206) shows the continuation of the descending scale in the piano part, with notes circled in red. The vocal line is present with lyrics 'ri - te - nu - to'. The piano part is marked 'molto cresc.' and 'f'. The score includes fingering numbers and dynamic markings like 'f'.

A forma com que Schumann trabalha os temas na reexposição se dá de forma muito similar à exposição, não possuindo pontos estruturais distintos que mereçam destaque sob o ponto de vista das *Schemata*. Entretanto, para finalizar o primeiro movimento, a estrutura conclusiva presente possui elementos a serem descritos. O primeiro ponto a ser colocado é a sequência de Regras da Oitava formulada estruturalmente em Quintas ascendentes, presente nos compassos 320–323, perceptível a partir do piano e violoncelo. Observa-se a ideia de modelo-reprodução a cada compasso, cuja ideia fraseológica é seccionada pelos acentos colocados por Schumann. Assim, para cada compasso observa-se uma Regra da Oitava em uma tonalidade, sendo que o último estágio da Regra prepara o próximo uso deste *Schema* por meio da respectiva Dominante em primeira inversão. Assim, teremos uma sequência que se inicia em Mi bemol maior e se repetirá pelas tonalidades de Si bemol maior, Fá menor e Dó menor. A Figura 71 ilustra essa passagem.

Logo em sequência, há uma harmonização cromática do baixo, que encadeará em um pedal sobre a Dominante de Mi bemol, estabilizando a tonalidade principal da obra e preparando para a estrutura conclusiva final, feita sobre a progressão $I - IV - I$, portanto, plagal (Figura 72).

Figura 71 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 320–323. Regra da Oitava em Quintas ascendentes

The image displays a musical score for Schumann's Quintet op. 44/I, measures 320-323. The score is written for five staves: two treble clefs, one bass clef, and a grand staff. The bass clef staff is highlighted with four colored boxes (red, blue, green, yellow) indicating ascending quint intervals. The grand staff shows the piano accompaniment with fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) written below the notes. Below the grand staff, four colored brackets label the intervals: Mi bemol (red), Si bemol (blue), Fá menor (green), and Dó menor (yellow).

Figura 72 – Schumann: *Quinteto op. 44/I*, compassos 324–338. Baixo cromático, pedal sobre a Dominante e estrutura conclusiva final

The image displays a musical score for Schumann's Quintet op. 44/I, measures 324-338. The score is divided into three sections, each marked with a bracket and a label:

- Baixo cromático** (Crescendo): This section is marked with a red bracket and label. It features a chromatic bass line in the left hand of the piano, moving from G2 to D3, with a corresponding chromatic melody in the right hand.
- Pedal sobre a Dominante** (Crescendo): This section is marked with a blue bracket and label. It features a sustained dominant pedal point in the left hand of the piano, with a melodic line in the right hand.
- Estrutura conclusiva final (plagal)** (Crescendo): This section is marked with a green bracket and label. It features a final plagal cadence in the piano, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, dynamics (cresc.), and articulation marks (accents, slurs). The piano part is written in bass clef, and the violin and viola parts are written in treble clef.

3.3 Segundo movimento: *In Modo d'una Marcia, Un poco largamente*

O segundo movimento do Quinteto op. 44 consiste em uma marcha lenta na tonalidade de Dó menor – a relativa menor da tonalidade central do Quinteto –, possuindo um caráter fúnebre, que contrasta com o então enérgico primeiro movimento. Mark Radice (RADICE, 2012, p. 142) descreve este movimento como “dominado pela melancolia de Eusebius”, além de descrevê-lo formalmente como “um curto rondó com três apresentações da marcha fúnebre na tonalidade da Tônica, com dois episódios diferentes ao invés dos três

episódios que encontraríamos em um rondó completo com quatro apresentações do refrão”. James Keller (KELLER, 2011, p. 422) também classifica tal movimento como um rondó, concordando, assim, com o pensamento de Radice. Por outro lado, Melvin Berger (BERGER, 2001, não paginado) afirma que Schumann estaria trabalhando com uma fusão entre a forma rondó e a forma sonata (mas não se refere à forma rondó-sonata), análise também possível ao considerar a maneira como o compositor trabalha os diferentes temas neste movimento⁶⁷. Como o foco da análise do presente trabalho não é discutir estrutura formal, não será discutido se tal movimento se trata de um rondó ou de uma combinação entre o rondó e a forma sonata.

Este movimento se inicia com a afirmação da tonalidade da obra – Dó menor – por meio de um arpejo da tríade da Tônica. Entretanto, o tema da marcha fúnebre, tocado pelo violino I, não inicia na harmonia da Tônica, mas na região da Subdominante, introduzido por um *Passo Indietro*⁶⁸. Na construção deste tema, Schumann faz uso de uma *Bergamasca* e de uma cadência composta de engano, sem fixar a tonalidade de Dó menor na primeira apresentação do tema (Figura 73). Schumann faz alterações desta ideia temática ao decorrer da música, o que envolve a mudança de tonalidade, alterações melódicas e harmônicas (mesmo que o contorno melódico seja o mesmo), e diferentes terminações cadenciais. Sob o ponto de vista das *Schemata*, pouco é modificado nas diferentes aparições do tema. A Figura 74, Figura 75 e Figura 76 ilustram diferentes apresentações do tema da marcha fúnebre. Na Figura 74, observa-se que o tema caminha para a tonalidade de Si bemol menor, concluindo com uma *Bergamasca* em cadência perfeita. Na Figura 75, o tema encontra-se em Fá menor, enquanto na Figura 76, já em um momento mais adiante do segundo movimento, o tema é tocado em Dó menor, e com uma alteração da *Bergamasca*, que passa a contar com o baixo 3 – 6 – 5 no lugar do tradicional 3 – 4 – 5, mas mantendo a mesma harmonia vertical. É possível observar que o compositor harmoniza de diferentes maneiras o compasso que precede e o compasso que se inicia o tema marcial, conforme a necessidade e direcionamento tonal do excerto.

⁶⁷ Schumann separa as seções da música por meio de barras duplas, o que permite classificar cada parte seccionada como um tema. Assim, este movimento possuirá três seções: a marcha fúnebre (A), uma seção legato (B) e uma seção demarcada como “*Agitato*” (C). Se assim fizermos, a música possuirá a estrutura ABACA’B’A’ e *coda*, resultando em uma forma mista entre um rondó e uma forma sonata, cuja exposição corresponde à estrutura ABA, o desenvolvimento delimitado pela seção C, e reexposição A’B’A’, que não ocorre na Tônica.

⁶⁸ Corresponde à resolução da Sétima da Dominante no baixo, que descende para a Terça da Tônica, ou seja, movimento melódico 4 – 3.

Figura 73 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos iniciais

Tema

molto p ma marc.

**In Modo d'una Marcia.
Un poco largamente.**

p

24

41

41

Tríade

Passo indietro

Bergamasca e cadência composta de engano

Figura 74 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 10–14

Tema

p

Baixo em grau conjunto

Comma

Bergamasca e cadência composta

Figura 75 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 14–18

Tema

dim.

dim.

marc.

dim.

dim.

p

Baixo em grau conjunto

Comma

Bergamasca e cadência composta

Figura 76 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 65–69

Tema

Baixo em grau conjunto similar à Regra da Oitava

Bergamasca alterada

Cadência composta

Iniciado no compasso 29, um tema contrastante dá início à uma nova seção. No lugar da marcha fúnebre, que contava com pausas demarcando um expressivo *sospiratio*, surge um tema de caráter etéreo, em *legato*, utilizando notas de duração longa no violino I e no violoncelo. Composto na região tonal homônima – Dó maior –, a sonoridade inicial desta seção é bem característica por contar com a progressão *I – vii°* sobre um baixo pedal da própria Tônica (Figura 77).

Figura 77 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 29–32. Progressão *I – vii°* sobre o pedal da Tônica

The musical score for measures 29-32 of Schumann's Quintet op. 44/II is presented in five staves. The top four staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello), and the bottom two are for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The string parts are marked 'arco' and 'espress. ma sempre p'. The piano part is marked 'sempre p e legato' and features triplets in both hands. A 'Ped.' marking is present in the bass clef of the piano part, and an asterisk is placed below the piano part in the final measure.

Com relação às *Schemata* presentes nesta seção, podemos citar: *Comma* (Figura 78), *Schema* que se repetirá nos compassos 36–37, 42–43 e 58–59; *Bergamasca* com cadência composta (Figura 79); *Do-re-mi* e sua retrogradação *Mi-re-do*⁶⁹, na qual ambos são contrapontos específicos dentro da Regra da Oitava (Figura 80).

⁶⁹ O *Do-re-mi* permite combinações entre as melodias 1 – 2 – 3, 1 – 7 – 1 e 1 – 5 – 1 por ser um *Schema* inversível e retrogradável.

Figura 78 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 33–35. *Comma*

The musical score for measures 33-35 of Schumann's Quintet op. 44/II is presented in five staves. The top four staves represent the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the bottom staff is the piano grand staff. Red circles highlight specific notes: in the first staff, the notes G4 and A4 in measures 34 and 35; in the second staff, the notes G4 and A4 in measures 34 and 35; in the fourth staff, the notes G3 and F#3 in measures 34 and 35. A red bracket labeled "Comma" is positioned below the piano grand staff, indicating a comma in the piano part.

Figura 79 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 47–51. *Passo indietro* e *Bergamasca* com cadência composta

The musical score for measures 47-51 of Schumann's Quintet op. 44/II is presented in five staves. The top four staves represent the string quartet, and the bottom staff is the piano grand staff. Red circles highlight notes in the first and fourth staves. Blue circles highlight notes in the fourth staff. Blue boxes highlight notes in the piano grand staff. A red bracket labeled "Passo indietro" is positioned below the piano grand staff, and a blue bracket labeled "Bergamasca com cadência composta" is positioned below the piano grand staff, indicating a Bergamasca with a compound cadence.

Figura 80 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 52–53 e 55–57. *Mi-re-do* e *Do-re-mi*

The image shows two systems of musical notation for Schumann's Quintet op. 44/II. The first system (measures 52-53) has a red bracket under the piano part labeled "Mi-re-do em Mi menor". The second system (measures 55-57) has a blue bracket under the piano part labeled "Do-re-mi em Ré menor". Various notes in the vocal lines are circled in red and blue to correspond to the labels.

Após a seção em *legato*, há o retorno do tema em marcha, mas sem alterações dignas de nota. Dá-se, então, início à uma nova seção, em Fá menor, no centro do segundo movimento, demarcada pela indicação “*Agitato*”. Neste momento, é possível perceber a escrita musical a partir de um baixo ao olharmos para a pauta do violoncelo, que pontua o baixo 1 – 7 – 1 e em sequência realiza uma *Bergamasca*, concluindo a frase musical (Figura 81). Em seguida, uma breve *Fonte* delimita uma subseção e cumpre papel modulatório, levando a música de Fá menor para Si bemol menor. O contraponto imitativo entre o piano e o consorte de cordas faz com que esta *Fonte* entre em sobreposição consigo mesma, onde o final do primeiro estágio da *Fonte* nas cordas coincide com o início do segundo estágio da *Fonte* no piano (Figura 82).

Figura 81 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 92–96. *Do-si-do* e *Bergamasca*

Agitato.

Agitato.

sempre sf

Do-si-do em Fá menor

Bergamasca

Figura 82 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 100–101. Fonte

Modelo

Reprodução

Modelo

Reprodução

Ainda no *Agitato*, há a presença de duas *Bergamascas* para trazer o retorno da marcha fúnebre. A Figura 83 mostra essas *Schemata*, sendo que a primeira ocorrência apresenta uma pequena variação no baixo – tocado pelo violoncelo –, fazendo a aproximação 7 – 1 ao invés de 5 – 1, enquanto a segunda ocorrência é uma *Bergamasca* tradicional.

Figura 83 – Schumann: *Quinteto op. 44/II*, compassos 107–109b. *Bergamascas*

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/II, measures 107-109b. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 107-109) features a *Bergamasca* pattern in the cello part, marked with a red bracket and labeled "Bergamasca 1 - 4 - 7 - 1". The second system (measures 109a-109b) features a traditional *Bergamasca* pattern in the piano part, marked with a blue bracket and labeled "Bergamasca 1 - 4 - 5 - 1". The piano part includes fingering numbers (e.g., 2, 4, 5, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 5, 4, 5, 5) and dynamic markings such as *sf*, *sfz*, and *pp*. The score also includes first and second endings for the *Bergamasca* patterns.

Após a finalização da seção *Agitato*, o segundo movimento não contará com outros pontos a serem comentados com relação às *Schemata*, pois as seções posteriores ao *Agitato* serão análogas às já apresentadas.

3.4 Terceiro movimento: *Scherzo, Molto vivace*

O terceiro movimento do Quinteto op. 44 é descrito como “a glorificação da escala (BERGER, 2001, não paginado)”, com “escalas rodopiando (KELLER, 2011, p. 422)”. Berger (op. cit.) afirma que o sujeito musical do *Scherzo* são as escalas, sejam elas ascendentes ou descendentes, com dinâmica *forte* ou *piano*, em um instrumento isolado ou na

combinação deles. Radice (RADICE, 2012, p. 143) concorda a visão dos outros dois autores apresentados, afirmando que a forma com que Schumann explora as escalas é a característica mais marcante do *Scherzo*. Esse movimento conta com a presença de dois *Trios*. No primeiro *Trio*, o compositor faz uso de um cânone entre o violino I e a viola, mostrando sua competência em contraponto, fruto de seus estudos nesta habilidade no ano de 1842. O segundo *Trio*, escrito em compasso 2/4, foi a seção em que Mendelssohn sugeriu mudanças, a qual Schumann acatou o conselho.

O primeiro exemplo de *Schema* no terceiro movimento se encontra no tema principal do *Scherzo*. A escala ascendente, que está presente em ambos os violinos, na viola e no piano, é escrita a partir de uma *Bergamasca* sobre o pedal da Tônica. O pedal é observado principalmente no violoncelo, enquanto o piano e o violino I marcam os acordes da progressão $I - IV - V^7 - I$. (Figura 84).

Figura 84 – Schumann: *Quinteto op. 44/III*, compassos iniciais. *Bergamasca* sobre baixo pedal

Em sequência, é observado o *Schema Monte* em duas etapas: o primeiro estágio direciona para o acorde Lá bemol maior e, em seguida, para a Dominante Si bemol, correspondendo com os graus mais comuns para a utilização deste *Schema*. O violoncelo realiza uma escala que marca os pontos de apoio das progressões 5 – 1, característica do *Monte* (Figura 85).

Figura 85 – Schumann: *Quinteto op. 44/III*, compassos 16–24. *Monte* em destaque

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/III, measures 16-24. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four staves: three for woodwinds (flute, oboe, bassoon) and one for piano. The piano part is highlighted with a red box and a blue box. The red box covers measures 16-24, and the blue box covers measures 24-32. The piano part shows a sequence of chords: V7 in C-flat major (Lá Bemol) and V7 in B-flat major (Si Bemol).

Nos compassos 24–32, dando sequência ao *Monte* apresentado, Schumann utiliza uma sequência de Quartas ascendentes. Neste caso, o compositor aproveita todas as suspensões 7 – 3 que este tipo de progressão permite, fazendo com que a Sétima de um acorde desça um intervalo de Segunda, transformando-se na Terça do acorde subsequente. Esta Terça, por sua vez, será mantida, transformando-se na Sétima do próximo acorde. Tais suspensões são observadas tanto no piano quanto no violoncelo, mas são mais evidentes neste último instrumento. Schumann realiza esta sequência de forma a iniciar na harmonia da Dominante de Mi bemol e acabar na mesma harmonia de origem, que prepara a música para retomar o tema inicial do *Scherzo*: as escalas ascendentes sobre o *Schema Bergamasca*. A Figura 86 mostra os eventos aqui narrados.

Figura 86 – Schumann: *Quinteto op. 44/III*, compassos 24–32. Sequência em Quartas ascendentes com suspensões 7 – 3

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a single bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The second system includes a single bass line and a grand staff. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The tempo and dynamics are marked *p* (piano).

System 1 (Measures 24-32):

- Bass Line:** A sequence of ascending quartas with suspensions 7-3. The notes are: G₂ (7), A₂ (3), B₂ (7), C₃ (3), D₃ (7), E₃ (3), F₃ (7), G₃ (3).
- Chords:** Mi bemol: V, I, IV, vii.

System 2 (Measures 33-40):

- Bass Line:** A sequence of ascending quartas with suspensions 7-3. The notes are: A₂ (7), B₂ (3), C₃ (7), D₃ (3), E₃ (7), F₃ (3), G₃ (7), A₃ (3).
- Chords:** III (V/V), VI (V/II), II (V/V), V.
- Dynamic:** *cresc.* (crescendo).

Encerrando a primeira ocorrência do *Scherzo*, Schumann utiliza uma estrutura conclusiva que mescla características tanto de uma *Bergamasca* quanto de uma *Quiescenza*. A progressão $I - IV - V - I$ que caracteriza a *Bergamasca* está presente e é pontuada pelo piano, com a presença de síncopes que antecipam a chegada de alguns acordes. Em adição, entre os dois primeiros estágios deste *Schema*, foi adicionado o acorde referente ao V/IV , característico da *Quiescenza* (Figura 87), criando um misto entre as duas *Schemata*.

Figura 87 – Schumann: *Quinteto op. 44/III*, compassos 40–44. *Bergamasca* e *Quiescenza*

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/III, measures 40-44. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The Piano part is annotated with a blue bracket labeled 'Quiescenza' over measures 40-41 and a red bracket labeled 'Bergamasca' over measures 42-44. Red circles highlight specific notes in the piano part, and blue circles highlight specific chords in the violin parts.

O primeiro *Trio* consiste em uma área contrapontística, onde o violino I e a viola realizam um cânone entre si na primeira metade da seção. Essa primeira parte do cânone é feita na tonalidade de Sol bemol maior, sobre a progressão $IV - I - V_4^7 - V_3^7 - I$ (Figura 88). Na segunda metade do cânone, a música modula para Si bemol menor, executando um cânone nos instrumentos de corda sobre a progressão $i - V - i - V$ (Figura 89). Como pode ser visto, nenhum *Schema* em especial surge na construção do *Trio I*.

Figura 88 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Trio I*, compassos 45–50. Cânone

Trio I.

Sol bemol: IV I V₄⁷ 7₃ I

Figura 89 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Trio I*, compassos 61–68. Cânone

Si bemol menor: i V i V i V i V

A segunda ocorrência do *Scherzo* se dá da mesma maneira que a sua primeira aparição, não havendo pontos estruturais nem informações novas acerca de *Schemata* para citar. Assim, partimos para a apresentação do *Trio II* deste movimento. Escrito em compasso 2/4 e assinalado como “*L’istesso tempo*”, esse *Trio* se inicia em Lá bemol menor e traz ainda mais movimento rítmico para o já enérgico terceiro movimento. A passagem virtuosística das cordas é marcada pelo acompanhamento do piano, que caracteriza a progressão da *Bergamasca* (Figura 90). Dando continuidade à *Bergamasca* em Lá bemol menor, tonalidade

enarmônica de Sol sustenido menor, Schumann faz uma modulação para Mi maior, onde há a presença de uma estrutura ideologicamente invertida com relação ao *Schema Minor-Major*. Aqui, pode-se dizer que Schumann escreve tal compasso utilizando um “*Major-Minor*”, ou seja, um modelo em tonalidade maior é reproduzido na região da relativa menor. No *Minor-Major*, a reprodução do modelo dista de uma Terça menor acima com relação ao próprio modelo. Aqui, no que chamei de “*Major-Minor*”, a reprodução acontece a uma Sexta maior acima do modelo. Em suma, observa-se uma *Bergamasca* modelo em Mi maior seguida de uma *Bergamasca* em Dó sustenido menor (Figura 91).

Figura 90 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Trio II*, compassos 122–126. *Bergamasca*

Trio II.
L'istesso tempo.

The image shows a musical score for the Trio II of Schumann's Quintet in A-flat major, Op. 44, III. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of five staves: two for the piano (treble and bass clefs) and three for the grand piano (treble and bass clefs). The tempo is marked 'L'istesso tempo.' and the dynamic is 'mf'. The piano part has a melodic line with slurs and accents. The grand piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The first measure of the grand piano bass clef part is circled in red. A red bracket below the grand piano part is labeled 'Bergamasca'.

Bergamasca

Figura 91 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Trio II*, compassos 130–138. “Major-Minor” com *Bergamasca*

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/III, Trio II, measures 130-138. The score is in 3/4 time and features a 'Major-Minor' modulation. The first part, labeled 'Modelo' in red, is in D major and is circled in red. The second part, labeled 'Reprodução' in blue, is in D minor and is circled in blue. The score includes piano and bass staves with various dynamics like 'meno f' and 'mf'. A red bracket at the bottom indicates 'Bergamasca em Mi maior' and a blue bracket indicates 'Bergamasca em Dó sustenido menor'.

Pouco mais adiante no *Trio II*, Schumann faz uso de uma passagem cromática em forma de sequência, que o auxiliará a modular de Lá bemol menor para Si menor. Esse trecho conta com o uso de acordes de Sexta napolitana e de enarmonia, mostradas na Figura 92. Na construção desta sequência, é interessante destacar que o uso da enarmonia mascara o procedimento modulatório por Terças. Ao olhar com mais atenção, podemos perceber que o modelo em Lá bemol menor pode ser reinterpretado na tonalidade de Sol sustenido menor, que por sua vez será reproduzido a uma distância de Terça menor acima. Como já foi observado anteriormente, um *Schema* que condiz com tal descrição é o *Minor-Major*. Entretanto, neste caso observamos o que seria uma variação, na qual ambos os estágios do *Schema* são realizados no modo menor, o que chamarei aqui de “*Minor-Minor*”. Como foi mostrado por Rice (RICE, 2022), não apenas *Schemata* podem ser duplicadas ao usar o *Minor-Major*, mas também é possível duplicar estruturas inteiras, como é o caso deste excerto no *Trio II* do *Quinteto op. 44/III*.

Figura 92 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Trio II*, compassos 146–154. “Minor-Minor”

Cromatismo

Lá bemol menor: 6ª napolitana V⁷ i

Modelo em Lá bemol menor (enarmônico de Sol sustenido menor)

Cromatismo

Si menor: 6ª napolitana V⁷ i

Reprodução em Si menor

Após o que chamei de “*Minor-Minor*”, dá-se início a uma série de *Bergamascas* em sequência de Quintas ascendentes (compassos 154–169), iniciando a sequência com o *Schema* em Mi menor, depois em Si menor e Fá sustenido menor, respectivamente. A *Bergamasca* em Fá sustenido menor será repetida, e dará início à mais uma sequência cromática, análoga aos compassos 146–154, como foi mostrado pela Figura 92. Por outro lado, há uma diferença na construção desta sequência que merece discussão. Neste momento, Schumann constrói a ideia de sequência na forma do *Schema Monte*, onde o modelo dista de uma Segunda maior de sua reprodução. Assim como na primeira ocorrência, este excerto conta com a presença de acordes enarmônicos, que farão a modulação de Fá sustenido menor (enarmônico de Sol bemol menor) para Lá bemol menor, configurando um *Monte* menor-menor (Figura 93). Após tal sequência, duas *Bergamascas* irão ocorrer: uma em Ré bemol menor e outra em Lá bemol menor. Aqui cabe destacar que essas duas *Bergamascas* finais continuam a sequência de Quintas ascendentes que se iniciou no compasso 154, mas que foi interrompida pelo *Monte*. Desta forma, teremos uma sequência de *Bergamascas* nas seguintes tonalidades: Mi menor, Si menor, Fá sustenido menor, Ré bemol menor (enarmônico de Dó sustenido menor) e Lá bemol menor (enarmônico de Sol sustenido menor). Ressalto que tal procedimento de estruturação em Quintas ascendentes já foi observado no primeiro movimento do Quinteto op. 44, na seção de desenvolvimento da forma sonata.

A terceira apresentação do *Scherzo* se dá da mesma forma que as duas primeiras aparições. Com relação à *Coda* deste movimento, há um pedal destacado pelo violoncelo sobre a Tônica Mi bemol nos compassos 252–259, que sustenta a harmonia da Dominante⁷⁰ (Figura 94). Em seguida, a harmonia da Tônica perdura pelos compassos 259–265, encerrando a música por meio de arpejos quebrados de Mi bemol maior.

⁷⁰ O pedal da nota 5 sustentando o acorde Dominante está presente no *Schema* chamado *Ponte*. Pode-se pensar que Schumann estaria realizando uma *Ponte*, mas subvertendo o pedal em 5 e fazendo-o em 1.

Figura 93 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Trio II*, compassos 170–178. *Monte menor-menor*

pizz.

pizz.

p

sf

1 3 1 3 2 3

Cromatismo

Fá sustenido menor: 6ª napolitana V7 i

Modelo em Fá sustenido menor (enarmônico de Sol bemol menor)

pizz.

pizz.

p

sf

1 3 1 3 2 3

Cromatismo

Lá bemol menor: 6ª napolitana V7 i

Reprodução em Lá bemol menor

Figura 94 – Schumann: *Quinteto op. 44/III, Coda*, compassos 252–259. Pedal da Tônica sustentando a harmonia da Dominante

The image displays a musical score for the Coda of the third movement of Schumann's Quintet op. 44. It is divided into two systems. The first system features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A blue box labeled 'Acorde Dominante' encompasses the upper three staves, showing a sustained dominant chord. A red box labeled 'Pedal na Tônica' encompasses the Cello/Double Bass staff, showing a sustained tonic pedal point. The second system shows the piano accompaniment in two staves (right and left hand), with a green box labeled 'Pedal na Tônica' indicating the sustained tonic pedal. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *molto cresc.*

3.5 Quarto movimento: *Allegro ma non troppo*

O último movimento do Quinteto op. 44 é avaliado por Berger (BERGER, 2001, não paginado) como contendo “toda a virilidade e robustez do primeiro movimento”, na qual “o pianista toca o poderoso tema principal⁷¹ com acentos em cada nota, apoiado pelas cordas que tocam um tempestuoso acompanhamento de notas repetidas”. Por sua vez, Radice afirma que “o quarto movimento começa em Dó menor, lembrando assim a relação tonal entre o primeiro e o segundo movimento (RADICE, 2012, p. 143)”, enquanto Keller descreve este movimento como “uma peça brilhante de composição, uma sonata-rondó forte e imaginativa (KELLER, 2011, p. 422)”. Com relação às afirmações acima, venho a discordar de parte das afirmações de Radice e Keller. Embora este movimento comece no acorde de Dó menor e contenha o arpejo melódico deste acorde no piano, Schumann não trata o trata como Tônica, sendo dúbio afirmar que a obra realmente se inicia em Dó menor. A ausência da nota Lá bemol (há apenas a presença de Lá natural, indicado pelo bequadro) na construção do tema deixa ambíguo a real tonalidade deste tema, podendo ele ser interpretado como um tema em Sol menor, começado pelo acorde Subdominante. Desta forma, o primeiro tema deste movimento pode ser analisado de duas maneiras, conforme a Figura 95. Além disso, a estrutura formal e as relações tonais presentes nas diferentes seções da música não me parecem corroborar com a ideia de um

⁷¹ “The pianist flings out the muscular principal theme [...]”

Figura 96 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos iniciais. Baixo 4 – 1 e *Bergamasca* com cadência composta

Allegro ma non troppo. $\text{♩} = 128.$

Allegro ma non troppo.

Baixo 4 - 1 (duas ocorrências)

Bergamasca com cadência composta

Dando sequência à obra, ocorre uma passagem que merece destaque e discussão. Nos compassos 9–13, Schumann articula uma sequência que funciona como uma *Romanesca*, embora os desvios de *Schema* presentes neste evento tornem essa afirmação um pouco abstrata. Como foi explicado no respectivo capítulo, a *Romanesca* possui três possibilidades: o *Schema* com o baixo em saltos, por grau conjunto, e a variação Galante. Aqui, nenhuma delas ocorre diretamente. Para dar início à esta discussão, precisamos voltar às regras de harmonização presentes nos *Partimenti*. Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020) mostra que existiam várias maneiras de harmonizar uma escala descendente e apresenta uma destas harmonizações, realizada por Fedele Fenaroli (Figura 97).

Figura 97 – Fenaroli, *Regole* (Nápoles, ca. 1775)

Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020, p. 117).

Dois pontos de interesse na Figura 97 consistem no fato desta harmonização coincidir com a execução da *Romanesca* feita sobre o baixo em grau conjunto e na forma como Gjerdingen subdivide esta harmonização em pares. Como indicado, a escala descendente, que passarei a chamar de *Romanesca*, pode ser interpretada como uma sequência 1 – 7 agrupada de dois a dois. A partir desta ideia, trago uma outra interpretação da *Romanesca*, específica ao *Schema* realizado por saltos no baixo, que pode ser vista como uma sequência 1 – 5 agrupadas de dois a dois, ou pensada como uma progressão análoga a uma sequência de cadências de engano (baixo 5 – 6). A Figura 98 exemplifica tais possibilidades.

Figura 98 – *Romanesca* e possibilidades interpretativas

No excerto de Schumann, o compositor atrasa as etapas da *Romanesca*, introduzindo mais uma acorde entre os estágios. Se considerarmos a *Romanesca* como uma progressão 1 – 5 agrupada dois a dois, Schumann a amplia para que haja a progressão 1 – 5 – (1). Se o considerarmos como uma progressão de baixos 5 – 6, tal qual uma cadência de engano, esse *Schema* foi ampliado para que ele comporte o baixo 5 – (1) – 6. Os graus entre parênteses correspondem aos graus adicionados à *Romanesca*. A Figura 99 apresenta o protótipo da *Romanesca* em questão, já na tonalidade de Mi bemol maior, a mesma tonalidade a qual o *Schema* aparece no *Quinteto op. 44/IV*. Basta então comparar o modelo apresentado com o exemplo musical de Schumann, exibido na Figura 100, que também destaca o uso das apogiaturas presentes no piano e na viola.

Figura 99 – Modelo de uma *Romanesca* expandida, em Mi bemol maior

The figure shows a musical score for an expanded Romanesca in E-flat major. The score is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line consists of a sequence of notes: a whole note G3, a half note G3, a quarter note G3, a quarter note F3, a half note F3, and a whole note F3. The treble staff contains chords corresponding to these notes: a whole note chord (G3, Bb3, D4), a half note chord (G3, Bb3, D4), a quarter note chord (G3, Bb3, D4), a quarter note chord (G3, Bb3, D4), a half note chord (G3, Bb3, D4), and a whole note chord (G3, Bb3, D4). Below the bass line, two options for fingering are provided:

Opção 1: 1 5 (1) 1 5 (1) 1 ...

Opção 2: 5 (1) 6 5 (1) 6 ...

Red arrows indicate the fingering for Opção 1, and blue arrows indicate the fingering for Opção 2.

Figura 101 – Romanesca e suspensões 4-3 e 9-8

ZERAFÁ (1743)

BAZIN (1857)

Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2020, p. 186).

Seguindo adiante no quarto movimento, ocorre uma passagem sobre o pedal da Tônica local Mi bemol, que sustenta a harmonia $I - IV - V^7 - I$ (Figura 102). Mais à frente, Schumann irá trabalhar essa passagem por meio de uma diminuição rítmica⁷², observada no piano, feita em forma de *Fauxbourdon*⁷³ sobre o pedal da Tônica Sol maior (Figura 103). As repetições subsequentes das ideias musicais narradas neste parágrafo se darão da mesma maneira sob o ponto de vista esquemático.

⁷² Na Figura 102, observa-se que há quatro notas em grau conjunto sendo tocadas em semínimas pelo piano, começando pela nota Si bemol. Essa ideia será repetida a um intervalo de Segunda acima, começando em Dó e logo depois em Ré. O processo de diminuição rítmica ocorre quando Schumann repete essa mesma ideia, mas acelerando o ritmo para colcheias, começando em Ré e repetindo o modelo logo em seguida, iniciando em Mi, em Fá sustenido e em Sol, respectivamente, ainda no piano, conforme Figura 103.

⁷³ O *Fauxbourdon* consiste no paralelismo de acordes em primeira inversão, ou seja, com sonoridade 6/3, sendo essa uma maneira de subir ou descer uma escala sem que haja paralelismo de Quintas. Ressalta-se que o *Fauxbourdon* é uma prática que possui origem anterior ao próprio pensamento harmônico tonal, utilizado como base do pensamento do contraponto improvisado.

Figura 102 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 21–25. Baixo pedal sustentando a progressão I – IV – V⁷ – I

The image displays a musical score for Schumann's Quinteto op. 44/IV, measures 21-25. The score is written in B-flat major and 3/4 time. The bass line (bottom staff) features a sustained pedal point on the note G2 (Mi bemol), which is highlighted with a red box and labeled "Pedal". Above the bass line, a blue box contains the harmonic progression: "Mi bemol: I...IV...V⁷...I". The piano part (middle staves) is marked "sempre f" and includes fingering numbers (1, 2, 1) and a dynamic marking "f". The piano part is also annotated with a red box labeled "Pedal" at the bottom, indicating the sustained bass line. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 21-23 and the second system containing measures 24-25.

Figura 103 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 43–45. *Fauxbourdon* sobre baixo pedal

The image displays a musical score for Schumann's Quinteto op. 44/IV, measures 43-45. The score is written in B-flat major and 3/4 time. The bass line (bottom staff) features a sustained pedal point on the note G2 (Mi bemol), which is highlighted with a blue box and labeled "Pedal". The piano part (middle staves) is marked "p" and includes a dynamic marking "p". The piano part is annotated with a red box labeled "Fauxbourdon" at the bottom, indicating the sustained bass line. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 43-44 and the second system containing measure 45. The piano part includes a "Ped." marking and a flower symbol at the end of the piece.

Dá-se, então, início à primeira seção contrapontística do quarto movimento. Neste momento, a obra conta com a presença de um contraponto imitativo, com entradas em cânone à Oitava. Este cânone não se dá de forma estrita, pois ele é intercalado com entradas imitativas livres, mas que não configuram um cânone propriamente dito. Essas figuras imitativas estão presentes de forma intercalada em todos os instrumentos do Quinteto (Figura 104).

Figura 104 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 51–57. Contraponto imitativo

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/IV, measures 51-57. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The first four staves are marked 'arco' and 'pp' at the beginning. A red box highlights the first measure of the canon in the Violin II and Viola parts. A blue box highlights the imitative entries in the Violin I, Violin II, and Viola parts. The piano part is marked 'p' and 'marc.' with 'arco' and 'cresc.' markings. The score is annotated with 'Cânone' in red and 'Imitação' in blue at the bottom.

Destaco ainda que algumas *Schemata* foram utilizadas nesta seção, a saber, o “*Minor-Major*” e a sua versão ideologicamente invertida, a qual chamei anteriormente de “*Major-Minor*”, formando um grande “zigue zague” harmônico, saindo de Lá menor para Dó maior, depois retornando de Dó maior para Lá menor (Figura 105), tonalidade que será confirmada por meio de uma cadência.

Figura 105 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 55–63. *Minor-Major* e “*Major-Minor*”

Minor Major
 (Lá menor) (Dó maior)

Major Minor
 (Dó maior) (Lá menor)

Encerrando esta primeira seção contrapontística, Schumann articula duas cadências: a primeira de engano e a segunda perfeita (Figura 106). Assim, é retomado o tema inicial da obra, mas na tonalidade de Mi menor ou Si menor, conforme fora discutido acerca da ambiguidade tonal deste tema. Prossegue, então, uma cadência plagal seguida de uma cadência composta nos compassos 85–89 (Figura 107), estrutura repetida nos compassos 89–93.

Figura 106 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 69–77. Cadência de engano e cadência perfeita

Cadência de engano

Sol maior: I^{6+} (6ª aumentada)

I^6_4

V

vi

Cadência perfeita

Sol maior: V^7/V

I^6_4

V

I

Figura 107 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 85–89. Cadência plagal e cadência composta

Para dar início a mais uma nova seção, Schumann reduz a instrumentação, diminuindo a participação dos instrumentos e deixando a dinâmica *piano*, resultando em uma textura mais rarefeita. Neste momento, ocorre um *Monte* maior-menor com estágios de tamanho desproporcional entre si. Desta forma, o modelo da sequência ocupa um espaço muito maior que sua reprodução, como indicado pela Figura 108. Aqui, a ideia da sequência estruturada em forma de *Monte* é mais importante do que a visualização dos estágios do *Schema* conforme o protótipo inicial. Após o *Monte*, uma cadência composta que é evadida prepara a retomada do tema da seção contrapontística, mas agora trabalhada em notas de menor duração (colcheias) e em *staccato*, e contando com pequenas variações melódicas, acompanhada de um novo contraponto que está presente os instrumentos de corda. O caráter imitativo não está mais presente: resta apenas o tema musical já apresentado, mas com diferente afeto (Figura 109).

Figura 108 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 95–105. *Monte maior-menor*

Modelo

Si maior: vii^o.....V.....|.....(17)

Reprodução

Dó sustenido menor: V^o.....|.....(17)

Figura 109 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 105–118. Cadência composta evadida e retomada ao tema

Si maior: V^7/V I_4^6 V^7

Cadência composta

Novo contraponto

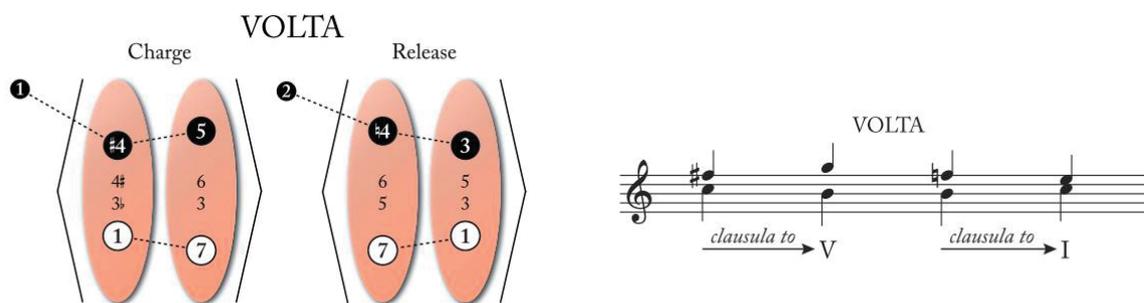
Cadência evadida

Tema da primeira seção contrapontística variado

Mi maior: vii_2^4 V^7 I_4^6

Schumann continuará a trabalhar com material musical já apresentado, repetindo as seções narradas em diferentes tonalidades, mas sem alterações estruturais e esquemáticas que necessitem de nota. Com relação ao aparecimento de novas *Schemata* no quarto movimento do Quinteto op. 44, uma nova ideia musical surgirá a partir do compasso 224, construída sobre o *Schema Volta*. Nathaniel Mitchell (MITCHELL, 2020) descreve a *Volta* como um *Schema* contendo a oposição entre uma melodia ascendente que evidencia os graus #4 – 5 e uma melodia descendente #4 – 3. Para mostrar tal *Schema*, Mitchell constrói o modelo prototípico tal como fizera Gjerdingen para as demais *Schemata*, ilustrado na Figura 110

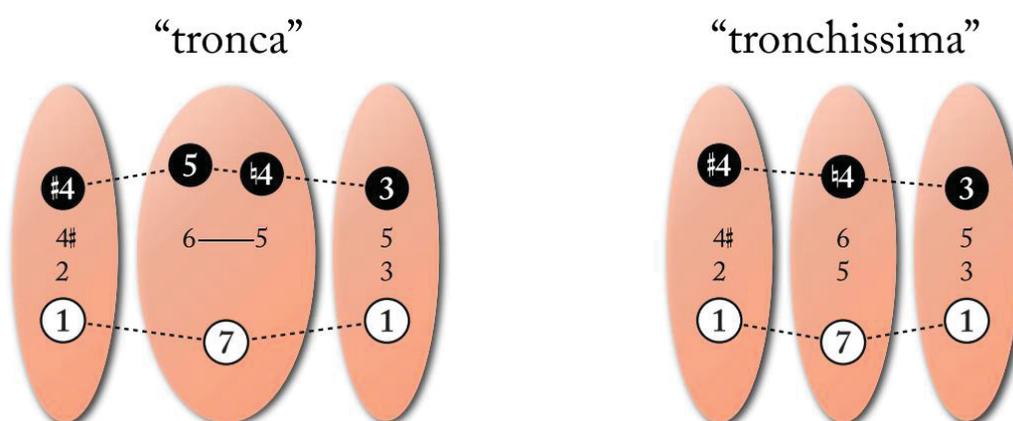
Figura 110 – Volta



Fonte: Mitchell (MITCHELL, 2020, p. 281, 283).

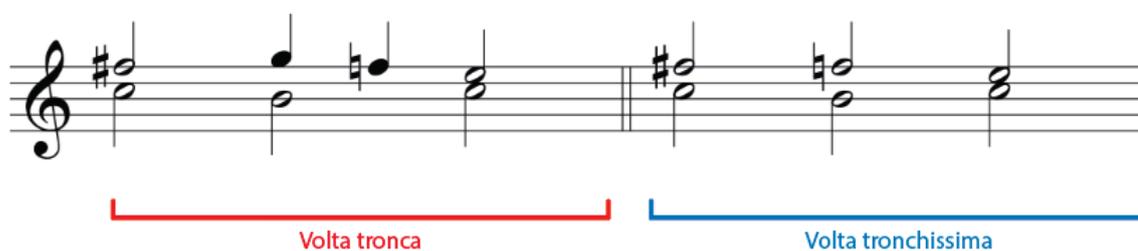
O autor ainda discute formas de variar e elidir tal *Schema*. Para tanto, Mitchell apresenta as variações “tronca” e “tronchissima”, cujos modelos são ilustrados na Figura 111 e realizados na pauta musical na Figura 112.

Figura 111 – Volta tronca e tronchissima



Fonte: Mitchell (MITCHELL, 2020, p. 290).

Figura 112 – Volta tronca e tronchissima



Schumann utiliza a versão *tronchissima* da *Volta* no Quinteto op.44/IV, na tonalidade de Mi bemol maior. Por se tratar de um contraponto duplo, que permite a inversão das vozes, o compositor trabalha com o violino I fazendo o que seria o baixo do protótipo (1 – 7 – 1), enquanto a melodia cromática deste *Schema* surge nos baixos (#4 – ♭4 – 3), tocada pelo violoncelo e pelo piano. Sucedendo a *Volta*, uma cadência confirma a tonalidade de Mi bemol maior (Figura 113).

Figura 113 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 224–232. *Volta tronchissima* e cadência

The musical score consists of four staves. The top three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) show a melodic line with notes circled in red, indicating the *Volta tronchissima* structure. The piano part (bottom staff) features a chromatic bass line with notes circled in red and blue. The diagram below the score identifies the structure: three red brackets labeled "Volta tronchissima" and one blue bracket labeled "Cadência tipo Bergamasca V⁷/V - V⁷ - I".

Como dito por Mitchell, “o esquema normalmente serve como uma função formal pré-cadencial e desempenha a função retórica de levar a energia cinética de uma frase a um clímax antes do relativo conforto dos esquemas cadenciais comuns (MITCHELL, 2020, p. 293).” Como observado no exemplo em questão, tal *Schema* realmente foi utilizado precedendo uma cadência, mesmo que esta cadência não demarque o encerramento ou início de outra seção. Toda estrutura apresentada na Figura 113 será repetida e, neste momento, dá-se início a uma estrutura cadencial realmente conclusiva, que demarca o fim desta seção e início de um fugato. Para construir esta estrutura, Schumann articula, em Mi bemol maior, uma cadência de caráter plagal seguida de uma Regra da Oitava, que culmina em uma cadência composta. Durante a estrutura plagal, o compositor aproveita as suspensões possíveis nas trocas de acorde (Figura 114).

Figura 114 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 240–248

Mi bemol: V / IV IV iv I IV iv I

Progressão plagal e suspensões

Regra da Oitava

Cadência composta

Uma seção fugato se inicia a partir de então. Aproveitando a ambiguidade tonal do primeiro tema do quarto movimento, que começa no acorde Dó menor e conclui no acorde Sol menor, Schumann constrói esta seção em contraponto imitativo, simulando uma fuga,

com o suposto sujeito apresentado na Tônica e a resposta na Dominante menor. O compositor ainda trabalhará esse sujeito na forma de *stretto*, emulando mais elementos de uma verdadeira fuga (Figura 115).

Figura 115 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 245–267. Fugato nos compassos 249–267

The musical score for Schumann's *Quinteto op. 44/IV*, measures 245–267, is presented in a multi-staff format. The score is in B-flat major and 3/4 time. The fugato section begins in measure 249. The score is annotated with several labels:

- Resposta real** (red box, measure 249): A short melodic phrase in the first staff.
- Sujeito** (red box, measures 250–254): The main subject in the piano part.
- Resposta tonal** (red box, measure 255): A tonal response in the first staff.
- Sujeito em stretto** (blue box, measures 259–263): The subject in a compressed form in the piano part.
- Resposta tonal em stretto** (green box, measures 264–267): A compressed tonal response in the piano part.

Dynamics include piano (*p*), pianissimo (*pp*), and crescendo (*cresc.*). The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

Com relação às *Schemata*, pouco pode ser dito acerca desta seção fugato. Como o sujeito desta seção imitativa é o tema inicial do quarto movimento, mesmo que não haja um acompanhamento harmônico propriamente dito para acompanhar o sujeito ou as respostas do fugato, a harmonia inerente a ele acaba sendo a mesma que a harmonia proposta no início do movimento. Cabe destacar que quando todos os instrumentos tocam simultaneamente, ao final do *stretto*, no clímax da seção, o baixo conduz todo o movimento harmônico, levando a música da tonalidade de Dó menor para Mi bemol maior. Assim, pode-se observar uma escrita musical pensada a partir do baixo, tocado pelo violoncelo e piano (Figura 116).

Figura 116 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 262–267

Dó menor: V i ii^o i⁶ ii^o i⁶ V² V VI

Cadência de engano

Mi bemol: IV V⁶/₅ V I

Cadência tipo Bergamasca

Após o fugato, há o retorno de material musical já apresentado no quarto movimento. Entretanto, esta repetição conta com uma terminação diferente, em forma de sequência, estruturada a partir de um *Minor-Major*. Neste caso, o *Minor-Major* é seccionado, onde o modelo em modo menor não é repetido de forma imediata no modo maior: entre essas duas etapas, Schumann insere uma cadência, que não participará da sequência. Desta forma, teremos uma sequência que será abandonada, já que ela não reproduzirá o modelo de forma integral. Após a metade “Major”, a reprodução dará espaço para uma progressão instável e com característica cromática (Figura 117).

Figura 117 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 286–295. *Minor-Major*

The image shows a musical score for Schumann's Quintet op. 44/IV, measures 286-295. The score is annotated with colored boxes and labels. A red box highlights the first measure, labeled 'Minor'. A yellow box highlights measures 287-288, labeled 'Estrutura cadencial em Mi bemol'. A blue box highlights measures 289-290, labeled 'Major'. A green box highlights measures 291-295, labeled 'Sequência e estrutura cadencial abandonada'. Below the score, a green line indicates the 'Modelo' (Measures 286-288), a dashed green line indicates 'Reprodução...' (Measures 289-290), and a solid green line indicates '... abandonada' (Measures 291-295).

Para finalizar a atual seção musical e dar início à mais uma seção contrapontística, a música conta com uma estrutura conclusiva e com o retorno da *Quiescenza* que abre o primeiro movimento do Quinteto op. 44, cuja melodia é marcada pelo violoncelo e o pedal sobre a Tônica é observada na região aguda do primeiro violino. Seguindo este *Schema*, há uma terminação plagal, tal qual um *Schema Hertz*, caracterizado neste caso pela progressão $I - iv_4^6 - I$. A Figura 118 e Figura 119 mostram, respectivamente, a *Quiescenza* e a terminação plagal. Posterior à essas estruturas, Schumann realiza uma escala descendente partindo de Si bemol, com a extensão de uma Oitava (Figura 120).

Figura 118 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 304–308. *Quiescenza*

Quiescenza

Figura 119 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 308–310. Terminação plagal

Mi bemol: | iv^6_4 | iv^6_4 |

Terminação plagal

Figura 120 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 312–318. Escala descendente

Musical score for Schumann's *Quinteto op. 44/IV*, measures 312–318. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a descending scale in the bassoon and piano parts. The piano part includes a *ritard.* marking. Red circles highlight specific notes in the bassoon and piano parts. Below the score, Roman numerals indicate the harmonic structure: Mi bemol: I $\frac{6}{4}$, V $\frac{4}{2}$, I 6 , Ger $^{6+}/V$, V $\frac{4}{3}$, ii $\frac{4}{2}$ b6 , V $\frac{6}{5}$, iv 6 , V 7 . Ped. * is also indicated.

Começa, então, mais uma seção contrapontística, onde Schumann faz uma fuga dupla. O sujeito I desta fuga é originado do tema inicial do primeiro movimento, a *Quiescenza*, enquanto o sujeito II é baseado no tema inicial do quarto movimento. Sob o ponto de vista das *Schemata*, o primeiro ponto a destacar é a própria *Quiescenza*, que compõe o sujeito I da fuga. A Figura 121 mostra a fuga, com a *Quiescenza* que compõe o sujeito I e as respectivas respostas marcadas em cor vermelha, e o sujeito II marcado em cor azul.

Figura 121 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 319–334. Fuga dupla

The image displays a musical score for Schumann's Quintet op. 44/IV, measures 319-334, illustrating a double fugue. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features two subjects: Subject II in the upper voice and Subject I in the piano. The score is annotated with red and blue boxes and labels. Red boxes highlight specific notes and rests, while blue boxes highlight other musical elements. Labels include 'Sujeito II', 'sempre f', 'Sujeito I', 'Quiescenza', and 'Quiescenza...'. The piano part includes fingering numbers and dynamic markings like 'sf' and '>'.

O segundo ponto a destacar é o *stretto* e o pedal, que são feitos sobre uma progressão em Quartas ascendentes, começando no acorde da Tônica Mi bemol. Essa sequência não se dá acorde por acorde, mas de forma estrutural, com os apoios dos acordes desta progressão a cada dois compassos. A Figura 122 ilustra a maneira como essa progressão é construída.

Figura 122 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 343–371. *Siretto* e pedal

Siretto

Pedal

sempre marcato

Ciclo de quartas: I.....IV (N⁷/IV.....IV) VII.....iii (N⁷/iii.....iii) VI.....ii (N⁷/ii.....ii) V.....I (N⁷.....I) Ciclo de quartas: I.....IV (N⁷/ii.....ii) VI.....ii (N⁷.....I) VII.....iii (N⁷/iii.....iii) VI.....ii (N⁷/ii.....ii) V.....I (N⁷.....I)

Após finalizar a fuga, retoma-se ao excerto contendo a *Volta tronchissima*. Para encerrar a obra, uma estrutura de fechamento começa com a progressão $I - V^7 - I - IV - V^7 - I$ feita sobre o pedal da Tônica Mi bemol, que será repetida logo de imediato (Figura 123). Logo depois, Schumann realiza uma sequência sobre o primeiro, segundo e terceiro graus, respectivamente, terminando com uma cadência simples. Um ponto interessante de destacar neste exemplo é o fato deste trecho possuir um contorno melódico descendente, contradizendo a ideia de uma progressão que sugere uma melodia ascendente. Assim, ao invés da sequência ser repetida a uma distância de Segunda maior acima, Schumann faz com que a reprodução do modelo ocorra uma Sétima abaixo (Figura 124).

Figura 123 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 402–406

Musical score for Schumann's *Quinteto op. 44/IV*, measures 402–406. The score is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a piano part with a descending melodic line and a bass line with a pedal point on E-flat. The piano part is marked *ff sempre*. The bass line is marked *Pedal* and has a red box around it. The harmonic progression is indicated below the bass line as: Mi bemol: I V⁷ I IV V⁷ I.

Figura 124 – Schumann: *Quinteto op. 44/IV*, compassos 410–421. Sequência e cadência

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 410-421) shows the piano accompaniment and the violin part. The piano part has three measures of a model in B-flat major, followed by two measures of reproduction in F minor and G minor, and a final measure of termination in B-flat major. The violin part has a melodic line with various ornaments and a final cadence.

Labels for the first system:

- Modelo em Mi bemol
- Modelo em Mi bemol
- Modelo em Mi bemol

The second system (measures 422-424) shows the piano accompaniment and the violin part. The piano part has two measures of reproduction in F minor and G minor, and a final measure of termination in B-flat major. The violin part has a melodic line with various ornaments and a final cadence.

Labels for the second system:

- Reprodução em Fá menor
- Reprodução em Sol menor
- Terminação em Sol menor abandonada

O último movimento do *Quinteto op.44* é encerrado por meio de uma confirmação enérgica da Tônica Mi bemol por meio do arpejo da tríade deste acorde no piano e pelo acompanhamento harmônico das cordas.

4 O TRIO OP. POSTH. DE JOHANNES BRAHMS

4.1 Contexto e precedentes

Segundo um anexo do livro “Brahms”, de Malcolm MacDonald (MACDONALD, 1993, p. 418–419), o *Trio op. Posth.* em Lá maior foi descoberto em uma coleção de manuscritos recebida por Ersnt Bücken⁷⁴, em 1924. O manuscrito desta obra não continha a folha de rosto, nem assinatura ou indicação de quem seria o compositor do *Trio*. Foi necessário, portanto, trazer argumentos que justifiquem a atribuição desta obra a determinado compositor. Embora existam críticos que rejeitem a ideia de que o *Trio* foi composto por Brahms, MacDonald vem a concordar com Bücken e aceitar a atribuição do *Trio* ao compositor alemão. Para tanto, o autor traz as seguintes justificativas: é bem composto e soa como Brahms; possui ecos de Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Schumann, assim como outras obras iniciais de Brahms; similaridades estilísticas com a obra brahmsiana, especialmente no *Scherzo* e *Trio* (terceiro movimento do *Trio op. Posth.*); há relações entre movimento lento desta obra com o *Trio op. 8*, do próprio compositor, em versão final de 1854; a rica escrita dos acordes no piano, com inclinação para a polirritmia dois contra três; e a melodia em estilo “húngaro” no *finale*.

A edição do *Trio op. Posth.* da Breitkopf & Härtel, de 1938, reimpressa em 1982, contém um prefácio escrito pelo próprio Bücken (*apud* BRAHMS, 1938), também contendo argumentos para atribuir tal obra ao Brahms. A primeira delas é o fato de Brahms mencionar vários trios em uma carta para Robert Schumann, em 1853. Entretanto, Brahms omite comentar sobre esses trios iniciais ao falar sobre a destruição de suas obras em 1885, sustentando a teoria que alguns desses trios sobreviveram a tal evento.

Bücken defende o seu ponto de vista ao identificar os seguintes elementos na obra póstuma: a presença de características schumannianas, como o ritmo pontuado no primeiro movimento; a similaridade entre este *Trio* e o *Trio op. 8*, que foram compostos aproximadamente na mesma época; a ligação do *Scherzo* (terceiro movimento) com a obra de Beethoven e Schubert; o “mundo espiritual” e o “idioma folclórico” no movimento Lento; a forma com que o material temático e o acompanhamento são trabalhados; e a similaridade da

⁷⁴ Professor de música na Universidade de Colônia.

parte concebida ao piano com as primeiras sonatas para piano do Brahms. Observa-se que alguns argumentos de Bücken são comuns aos de MacDonald.

Neste trabalho, considera-se a obra em questão como composta por Brahms. Como dito por MacDonald,

se dispensarmos a atribuição à Brahms, somos obrigados a demonstrar a existência de um mestre menor de música de câmara, sob outros aspectos inteiramente desconhecidos e que compôs de maneira intimamente parecida com a dele (MACDONALD, 1993, p. 419).

Diante disso, estamos lidando com uma obra que provavelmente serviu como um avançado estudo composicional para Brahms, inclusa entre os “vários trios” que ele relatou compor, narrados por carta à Schumann. A análise a ser apresentada avaliará, a partir da teoria das *Schemata* e das regras de baixo cifrado presentes nos *Partimenti*, se estas estruturas estão presentes em tal estudo particular de Brahms.

4.2 Primeiro movimento: *Moderato*

O primeiro movimento do *Trio op. Posth.* é feito em forma sonata, na forma de exposição, desenvolvimento, reexposição e desenvolvimento terminal. Já na primeira apresentação do primeiro tema da forma sonata, Brahms utiliza as *Schemata Hertz* e *Fonte* para compô-lo (Figura 125). Uma questão interessante de observar é a forma como este tema é construído com relação à métrica da música. O tema é apresentado duas vezes seguidas pelo piano, mas na primeira aparição do *Hertz*, o tema possui característica acéfala, começando no segundo tempo do compasso quaternário, enquanto na segunda aparição possui entrada anacrústica, começando no quarto tempo do compasso. Brahms irá trabalhar esse tema em diferentes apoios métricos ao decorrer do primeiro movimento.

Figura 125 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos iniciais. *Heartz* e *Fonte*

Violine

Violoncello

Pianoforte

Moderato

Moderato

p *espr.*

Heartz

Cadência simples

Heartz

Modelo
ii^o₄ - V - i

Reprodução
ii^o₃ - V - i

Fonte

Continuando esse tema, Brahms faz uma cadência composta para a região da Mediante, Dó sustenido menor. Uma progressão de Quartas ascendentes e uma *Fonte* ocorrem como consequência desta cadência. Observa-se que a *Fonte* está situada dentro do ciclo de Quartas devido ao local harmônico de início desta progressão, que começa na Mediante, e não na Tônica Lá maior. Após este *Schema*, é feita uma cadência para a Dominante Mi maior, cuja melodia 3 – 4 – 5 e a harmonia do baixo *Bergamasca* são evidenciadas pelo piano e violoncelo (Figura 126).

Figura 126 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 6–9. Progressão em Quartas, cadência composta, *Fonte* e cadência com baixo *Bergamasca*

Violine

Violoncello

Pianoforte

Moderato

dim. *p*

Modelo

Reprodução

dim. *(p)*

Cadência composta

Fonte

Cadência Bergamasca para Mi maior

Progressão em quartas

O primeiro tema da forma sonata será então apresentado nos instrumentos de corda friccionada, agora com o acompanhamento harmônico no piano, mas mantendo a construção a partir do *Heartz e Fonte*. O próximo material musical a ser comentado se inicia no compasso 19, onde há uma combinação de elementos esquemáticos. Brahms trabalha esse material em forma de sequência, modelada a partir de uma *Fonte*. Dentro deste *Schema*, observamos o contraponto relativo ao *Schema Do-re-mi* e um *Fauxbourdon*. Assim, essa *Fonte* acaba se distanciando da realização habitual do *Schema*, funcionando, aqui, como um modelo estrutural conceitual que comporta elementos além da progressão comum da *Fonte* (Figura 127).

Figura 127 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 19–22. Sequência a partir de uma *Fonte*

The image displays a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 19-22. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (D major). The music features a sequence of chords and melodic lines. Annotations include: a red box around the first two measures (19-20) labeled 'Modelo'; a green box around the first two measures of the second system (21-22) labeled 'Reprodução'; blue circles around specific notes in both systems; and brackets below the piano part identifying 'Do-re-mi' and 'Fauxbourdon' patterns. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.* markings.

Outra sequência dará continuidade à obra. Aqui, nenhum *Schema* em específico pode ser reconhecido, mas, ainda assim, tal estrutura é digna de nota por se tratar de uma progressão em Segundas menores descendentes, feita de forma tal qual um *Schema* (Figura 128). Essa sequência levará o primeiro movimento para o segundo tema da forma sonata, que é alcançado por meio de uma cadência simples em Mi maior. Esse tema é apresentado no violoncelo e é construído com o auxílio de algumas estruturas prototípicas, sendo claro o pensamento musical a partir do baixo, tocado pelo piano. A Figura 129 coloca em evidência os padrões existentes no baixo deste segundo tema, que envolve a presença de um *Mi-re-do* (baixo 3 – 2 – 1), de uma *Comma* e de uma Regra da Oitava descendente.

O tema será repetido logo de imediato no violino e será evadido para a início de uma nova ideia musical, que funciona mais como ideia rítmica do que melódica, ocupando os compassos 36–40. Esse trecho é escrito a partir da Regra da Oitava descendente, que é repetida sucessivamente em um curto espaço rítmico. Essa Regra da Oitava ocorrerá em três instâncias: primeiro em Fá maior, e, em seguida, em Lá menor e Mi menor, respectivamente. A Figura 130 ilustra apenas a primeira instância desta passagem, em Fá maior, e o início da segunda instância, em Lá menor.

Figura 128 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 22–27. Sequência

The image displays a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 22–27. The score is presented in two systems. The first system (measures 22–27) is divided into two parts: the first part (measures 22–24) is labeled 'Modelo em Dó sustenido menor' and the second part (measures 25–27) is labeled 'Reprodução em Dó menor'. The second system (measures 28–30) is labeled 'Reprodução em Si menor'. The score includes violin and piano parts with various dynamics and articulations.

Modelo em Dó sustenido menor

Reprodução em Dó menor

Reprodução em Si menor

Figura 129 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 29–32. Construção musical a partir do baixo

Baixo 3 - 2 - 1
 (Mi-re-do)

Comma

Regra da Oitava descendente

I ii V⁷ I

Figura 130 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 36–38. Regra da Oitava

Regra da oitava descendente em Fá maior

Início da Regra da Oitava em Lá menor

O segundo tema se repetirá, porém, um pivô no compasso 42 é responsável por variar tal tema, trazendo uma nova sonoridade, como elemento de surpresa. Esse pivô consiste em uma cadência de engano na tonalidade de Mi maior, mas no lugar da tradicional progressão $V - vi$ (Si maior seguido de Dó sustenido menor), Brahms faz com que essa cadência seja $V - bVI$ (Si maior seguido de Dó maior), trazendo uma dualidade entre o modo maior e o modo menor. Além disso, ambos acordes envolvidos nesta cadência de engano possuem características de Dominante, o que gera uma modulação momentânea para a região

de Fá maior. Tal tonalidade não é totalmente estabelecida, funcionando apenas como uma região de passagem. A Figura 131 mostra essa passagem, destacando, também, o movimento do baixo, que possui papel fundamental na estruturação deste trecho musical.

Logo em seguida, no compasso 44, surge uma resposta ao *Fauxbourdon* que ocorreu no compasso 21 (como fora mostrado na Figura 127)⁷⁵. Nesta resposta, o ritmo pontuado no piano é abandonado, contando agora apenas com colcheias na mão direita. O antigo *Fauxbourdon* dará lugar a uma sequência de acordes estruturadas em Terças descendentes, cada um preparado pela respectiva Dominante. O baixo desta sequência é dividido entre o violoncelo e o piano, alternando entre esses instrumentos. A Figura 132 apresenta os elementos aqui narrados.

Figura 131 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 41–43

The image shows a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 41-43. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part has a complex bass line with various rhythmic patterns. Annotations highlight specific bass line movements: "Baixo 3-2-1 (Mi-re-do)" in red, "Cadência de engano" in blue, "Comma e passo indietro" in green, and "Passo indietro e comma" in yellow. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

⁷⁵ O *Fauxbourdon* que se inicia no compasso 21 possui a melodia indo da nota Dó sustenido 4 até Si sustenido 3. Agora, a resposta a este *Schema* vai de Sol sustenido 5 até Fá sustenido 4. Podemos observar que a extensão das duas estruturas é a mesma, criando proximidade entre esses materiais musicais mesmo que não sejam feitos sobre as mesmas *Schemata*.

Figura 132 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 44–45. Sequência em Terças descendentes

V^7 | V^7 | V^7 | V^7 |
 em Dó susenido menor em Lá maior em Fá susenido menor em Ré maior

Uma cadência composta expandida do tipo *Bergamasca* surge nos compassos 48–49, onde o baixo, executado pelo piano, coloca em evidência a progressão 1 – 4 – 5 – 1. O que considereei uma expansão desta cadência acontece sobre o grau 5 da cadência, onde a cadência composta $I_4^6 - V$ é ampliada para que este grau sustente a progressão $I - V^7/ii - ii - V^7$, como indicado pela Figura 133.

Figura 133 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 48–49. Cadência composta expandida do tipo *Bergamasca*

Mi maior: I V^7/ii ii V^7
 I_4^6 V^7
 Cadência composta
 Bergamasca

Encerrando a exposição da forma sonata, um grande *Fauxbourdon* ocupa os compassos 50–54 (a Figura 134 mostra o início do *Schema*). O paralelismo de acordes de sonoridade 6/3 é realizado sobre o pedal do acorde da Tônica Mi maior, tonalidade que conduzirá a música para a barra de *ritornelo* que delimita a seção de exposição, recomeçando a música no primeiro tema em Lá maior.

Figura 134 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 50–51. Início do *Fauxbourdon* sobre o pedal da Tônica

The image shows a musical score for Brahms' Trio op. Posth/I, measures 50-51. The score is in G major (one sharp). It features a piano part with a 'Fauxbourdon' section highlighted in blue, consisting of a series of parallel chords in the right hand over a sustained bass note (pedal) in the left hand. The pedal is labeled 'Pedal sobre a Tônica' in red. Dynamics include 'p' and 'cresc.' in the upper staves, and '(mf) cresc.' in the piano part.

O desenvolvimento da forma sonata se inicia com a apresentação do primeiro tema da forma sonata em modo menor. Esse *Minore* mantém a estrutura formada a partir do *Schema Hertz* e cadência, estruturas estas que são repetidas logo de imediato, tal como no início do movimento. Entretanto, um *Monte* ocupa o lugar da *Fonte* que compusera o tema na exposição. A primeira metade deste *Schema* encontra-se em Si menor, enquanto a segunda metade, em Dó sustenido menor. Temos aqui um *Monte* menor-menor, construído a partir de um modelo-reprodução da harmonia $ii^{\flat 4}_3 - V - i$. Seguindo este *Schema*, uma cadência confirma a tonalidade de Dó sustenido menor (Figura 135).

Figura 135 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 60–63. *Monte* menor-menor e cadência

Logo em seguida, outro *Monte* se dará de forma similar ao que o mostrado na Figura 135, com o modelo cadenciando em Ré sustenido menor e a reprodução concluindo em Fá menor (enarmônico de Mi sustenido menor). Após este *Schema*, uma Regra da Oitava toma o seu lugar, harmonizando os graus 4 – 3 – 2 – 1 da escala de Si bemol menor e, então, outro *Monte* estará presente na música, agora sobre os acordes de Si bemol maior e Dó maior, cujas inversões de acordes mascaram o modelo prototípico do *Schema*. Além disso, Brahms continua a trabalhar com progressões *V – I* em inversões, realizando o movimento 2 – 1 – 4 – 3 no baixo na tonalidade de Dó menor, ainda contando com um cânone nas melodias do violino e violoncelo (Figura 136). Por outro lado, esta não é a única forma de interpretar tal passagem. É possível interpretá-la como uma sequência pensada de dois a dois, que começa em Si bemol menor, seguida de Si bemol maior, e termina em Dó maior, seguido de Dó menor. Como podemos perceber, essa sequência possui uma lógica invertida, espelhada, com relação aos modos maior e menor, que pode ser vista ao olharmos para o baixo, tocado pelo piano. Brahms faz com que o modelo da sequência possua o baixo 2 – 1 em Si bemol menor, seguido de 4 – 3 em Si bemol maior. Ao reproduzir a sequência, ocorre uma retrogradação desta lógica, começando com 4 – 3 em Dó maior e depois 2 – 1 em Dó menor, como uma espécie de “cruzamento” entre as partes da sequência. As entradas do violino e violoncelo confirmam a ideia de sequência, uma vez que a melodia é repetida na forma de transposição (Figura 137).

Figura 136 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 66–68. Regra da Oitava, *Monte* e cadência

The image displays a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 66–68. The score is annotated with various harmonic and voice-leading rules:

- Regra da Oitava (Red):** A bracket under the bass line of the piano part in measures 66 and 67, highlighting the octave rule.
- Monte (Red):** A bracket under the bass line of the piano part in measures 66 and 67, indicating the *Monte* rule.
- Modelo (Blue):** A bracket under the bass line of the piano part in measure 66, indicating the *Modelo* rule.
- Reprodução (Green):** A bracket under the bass line of the piano part in measure 67, indicating the *Reprodução* rule.
- Cânone (Yellow):** A bracket under the vocal line in measure 68, indicating the *Cânone* rule.
- Dó menor (Yellow):** A bracket under the bass line of the piano part in measure 68, indicating the *Dó menor* rule.

The score is written in treble and bass clefs for the vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The annotations are color-coded: red for *Regra da Oitava* and *Monte*; blue for *Modelo*; green for *Reprodução*; yellow for *Cânone* and *Dó menor*.

At the bottom of the score, the following chord symbols are listed: V^4_3 , I , V^4_2 , and I^6 .

Figura 137 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 66–68. Sequência

Modelo em Si bemol menor ...

... e Si bemol maior

Reprodução em Dó maior e Dó menor

Não apenas essas duas interpretações são possíveis, mas há ainda uma terceira possibilidade a ser apresentada. Também permite-se analisar tal passagem como um *Monte* que foi seccionado. Tal ideia pode ser defendida a partir da maneira como o compositor escreve o acompanhamento do piano. Desta forma, percebe-se um modelo-reprodução tanto na melodia, que aparece no violino e em seguida no violoncelo, quanto no acompanhamento harmônico do piano, que realiza o movimento 2 – 1 – 4 – 3. O único ponto que foge de um modelo-reprodução fiel é o fato de o último acorde da sequência não acabar em Dó maior, e sim em Dó menor, preservando a nota Mi bemol ao invés de fazê-la Mi natural (Figura 138). A meu ver, uma vez que há mais de uma possibilidade de análise, a forma como escolhemos enxergar essa passagem presente nos compassos 66–68 tem relevância sob o ponto de vista da performance, uma vez que a maneira como o músico intérprete executará tal passagem é distinta para cada tipo de interpretação. Cada possibilidade exposta resulta em um ato interpretativo diferente.

Figura 138 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 66–68. *Monte* seccionado

The image displays a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 66-68. The score is presented in two systems. The first system shows measures 66 and 67. The second system shows measures 67 and 68. Red boxes highlight specific melodic and harmonic elements in measures 66 and 67. A red bracket labeled "Modelo..." spans measures 66 and 67. A red bracket labeled "... Modelo" spans measures 67 and 68. A blue bracket labeled "Reprodução em Dó maior e Dó menor" spans measures 67 and 68.

O desenvolvimento segue trabalhando os materiais musicais já apresentados, repetindo as *Schemata* já descritas, mas em outras regiões tonais. A primeira alteração com relação aos elementos narrados acontece no compasso 82, que é análogo ao compasso 67. Aqui, Brahms modifica a estrutura do compasso 67 para que haja um *Monte* de característica estrutural cromática, onde a separação dos estágios da sequência dista de uma Segunda menor. Desta maneira, temos um modelo em Fá menor que será repetido imediatamente em Fá sustenido menor (Figura 139).

Pouco mais adiante, o *Schema Ponte* preenche seis compassos do *Trio* póstumo de Brahms. Segundo Gjerdingen, a *Ponte* é “construída sobre a repetição ou extensão do acorde da tríade ou téttrade da Dominante (GJERDINGEN, 2007, p. 461)”. Vale lembrar que este *Schema* não foi nomeado pelo Gjerdingen, possuindo uma origem histórica para esse nome, mencionado nos diálogos fictícios entre aluno e professor escritos por Riepel (Figura 140).

Figura 139 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 81–82. *Monte* com estrutura cromática

Modelo em
Fá menor

Reprodução em
Fá sustenido menor

Monte com estrutura cromática

Figura 140 – Protótipo de Riepel para a *Ponte*

PONTE

C: ⑤ ⑤ ⑤ ⑤

G: ① ① ① ①

Fonte: Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 198).

Ao mostrar um exemplo do protótipo da *Ponte* de Riepel, Gjerdingen comenta que há um senso de mudança de contexto tonal: o baixo começa em um contexto de Sol maior, cumprindo a função de primeiro grau escalar, mas ao decorrer da *Ponte*, esse contexto se esvai, fazendo com que ouçamos o mesmo baixo como quinto grau de Dó maior. Essa sensação de mudança de contexto tonal ocorre nos compassos 84–89 do primeiro movimento do *Trio op. Posth*. O baixo pedal enfatiza a nota Dó sustenido (Dominante de Fá sustenido menor, acorde que precede a *Ponte*) em todos os instrumentos, mas, por outro lado, junto a este pedal há um *Fauxbourdon* no piano, cujo paralelismo de acordes em primeira inversão (sonoridade 6/3) destaca sucessivamente, com o uso de notas mais longas (colcheias

pontuadas), os acordes de Fá sustenido menor, Dó sustenido menor e Dó sustenido maior. O último acorde do *Fauxbourdon*, Dó sustenido maior, é preparado com seu respectivo acorde da Sensível, fazendo-o soar como Tônica. Assim, como sugerido pelo *Schema Ponte*, não é possível ouvir em primeiro momento a nota Dó sustendo como Dominante. Tal ideia musical se repetirá, mas com o *Fauxbourdon* sendo realizado pelas cordas. Apenas no compasso 89 ouviremos a transformação da função Tônica desta *Ponte* para a função Dominante, quando o baixo descende para a Sétima do acorde, criando a sonoridade V_2^4 . Embora Brahms prepare por seis compassos essa *Ponte* sobre a Dominante de Fá sustenido menor, o compositor a abandona, realizando uma cadência evadida para outro acorde de função Dominante⁷⁶. A *Ponte* é mostrada na Figura 141, com o pedal em vermelho e o *Fauxbourdon* em azul.

Dá-se início, então, à uma sequência dentro de outra sequência: uma progressão de Terças descendentes está inclusa dentro de uma progressão de Quintas ascendentes. A cada dois compassos, uma estrutura modelo é repetida, à uma distância de Quintas ascendentes. Portanto, o modelo que começa em Ré maior será repetido começando em Lá maior, e depois em Mi maior. Para a construção desse modelo, Brahms faz uso da já utilizada progressão em Terças descendentes, com cada acorde precedido por sua respectiva Dominante. A Figura 142 mostra apenas os dois primeiros estágios da sequência em Quintas, começando em Ré maior e depois repetido em Lá maior. Encerrando o desenvolvimento, Brahms faz uso de uma *Fonte* em três estágios, onde o último estágio será abandonado, dando início a uma *Ponte*, conduzindo a música de volta para Lá maior para a reexposição (Figura 143).

⁷⁶ Brahms faz com que o acorde V^2 de Fá sustenido menor encadeie no acorde V^7 de Ré maior.

Figura 141 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 84–89. *Ponte* e *Fauxbourdon*

The image displays two systems of musical notation for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 84–89. The first system (measures 84–89) is divided into two parts: a **Pedal** section (measures 84–89) and a **Fauxbourdon** section (measures 84–89). The **Pedal** section is marked with *f* and *ff* dynamics. The **Fauxbourdon** section is marked with *f* and *ff* dynamics. The second system (measures 90–99) is divided into two parts: a **Ponte** section (measures 90–99) and a **Ponte** section (measures 90–99). The **Ponte** section is marked with *f* and *ff* dynamics. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*), articulation (>), and performance instructions (*Ped.*, *cant.*).

Figura 142 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 90–93. Início da sequência de Terças descendentes dentro de sequência em Quintas ascendentes

The figure displays two systems of musical notation for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 90–93. The top system, labeled "Modelo", illustrates a sequence of chords: V in D major (em Ré maior) and I in B minor (em Si menor), followed by V in G major (em Sol maior) and I in E major (em Mi maior). The bottom system, labeled "Reprodução", shows a sequence of chords: V in D major (em Lá maior), I in F# minor (em Fá sustenido menor), V in D major (em Ré maior), and I in B major (em Si maior). The score includes vocal and piano parts with dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*.

Figura 143 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 96–100. Fonte em três estágios abandonada e Ponte

The image displays a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/I*, measures 96–100. The score is annotated with colored brackets and labels. The first system shows a red bracket labeled "Modelo em Lá maior" and a blue bracket labeled "Reprodução em Sol maior". The second system shows a green bracket labeled "Reprodução em Fá maior abandonada" and a yellow bracket labeled "Ponte". The score includes dynamics like *mf*, *dim.*, and *p*, and chord symbols like V^7/V and V^7 .

A reexposição não apresenta elementos musicais referentes à *Schemata* que difiram da exposição. Tratarei, então, do desenvolvimento terminal, que se inicia no compasso 148. Embora não se trate de algum *Schema* específico, a estrutura presente nos compassos 156–160 possui uma construção a ser comentada. Nesta ocasião, está presente a progressão $I - bii^\emptyset - V^7 - I$, na tonalidade de Si bemol. Logo em seguida, Brahms altera tal progressão por meio de transformação de acordes, fazendo com que as alterações realizadas modulem de Si bemol maior para Lá maior, transformando a progressão em $ii^\circ - ii^\emptyset - V^7 - I$ nesta tonalidade, com o intuito de começar mais uma apresentação do primeiro tema da forma sonata (Figura 144).

Figura 144 – Brahms: *Trio op. Posth/I*, compassos 156–160

Si bemol: I ii° V^7 I I ii° V^7 I $V^7/IV \dots$

Lá maior: ... (ii°) ii° V^7 (ii°) ii° V^7 I

Uma progressão análoga à estrutura que surge nos compassos 36–37 (apresentada na Figura 130) encerra o primeiro movimento. Essa estrutura começa a partir do compasso 174, onde podemos observar que o movimento do baixo guia a condução harmônica. Nos compassos 174–175, há a presença do pedal na nota Lá nos instrumentos de corda friccionada, embora esse pedal não seja o baixo. O piano realiza o movimento do baixo 3 – 2 – 1 – 7 em Ré menor, tal qual uma Regra da Oitava. A mesma ideia se repete nos compassos 176–177, mas na tonalidade de Lá maior. A partir do compasso 178, há um pedal na nota da Tônica Lá, sendo essa a nota mais grave a ser tocada momento. Sobre o pedal, sustenta-se a progressão plagal $iv - I$, onde uma melodia intermediária destaca os graus $b6 - 5 - 4 - 3$ em Lá maior na mão direita do piano, contraposta à mesma melodia na mão esquerda, em forma de cânone⁷⁷, que se estende até o compasso 179. Nos quatro últimos

⁷⁷ Destaco a existência do *Schema Prinner*, cuja melodia 6 – 5 – 4 – 3 permite a entrada das vozes em cânone, com a presença usual do pedal em 1 (pedal na Tônica, mesmo que essa nota não seja o baixo) (GJERDINGEN, 2007, p. 455).

compassos, há apenas a alteração de uma nota na mão esquerda do piano, que passa a realizar a melodia interna $b6 - 5 - 4 - 5$, abandonando uma nota do cânone. Desta forma, encerra-se o primeiro movimento do *Trio op. Posth.* (Figura 145).

Figura 145 – Brahms: *Trio op. Posth./I*, compassos 178–183. Melodia interna em cânone

4.3 Segundo movimento: *Vivace*

O segundo movimento do *Trio op. Posth.* de Brahms, marcado com a indicação *Vivace*, consiste formalmente em um *Scherzo* e *Trio*. O movimento possui três apresentações do *Scherzo*, intercaladas com duas do *Trio*. Escrito em Fá sustenido menor, o tema do *Scherzo* possui células rítmicas que em momentos ultrapassam a métrica demarcada pelo compasso binário composto 6/8. As síncopes e a ausência de uma cadência explícita dificultam a escuta do acorde da Tônica neste primeiro momento. O início do tema no primeiro compasso, que soa também como uma espécie de introdução, não apresenta algum *Schema* em específico, entretanto, no compasso 9, ocorre o *Schema Fenaroli*, em Fá sustenido menor.

Esse *Schema* possui algumas variantes, mas a forma como este *Fenaroli* é realizada relembra a maneira como Francesco Durante (1684–1755) fizera em seus *Partimenti*. Como relatado por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 225–226), Durante contrapusera a melodia 7 – 1 – 2 – 3, característica do *Schema Fenaroli*, à melodia descendente 5 – 4 – 3 – 1 – 7 – 1. Um pedal na nota 5 também é comum ao *Schema*. A Figura 146 apresenta o *Fenaroli* à maneira de Durante, onde é possível observar as melodias relatadas, cuja realização na pauta musical foi mostrada por IJzerman.

Figura 146 – *Fenaroli*



Fonte: IJzerman (IJZERMAN, 2017, p. 18).

Brahms opera tal *Schema* com o baixo, tocado pelo piano, realizando a melodia 5 – 4 – 3 – 1 – 7, não completando o último estágio do *Fenaroli*, e retoma o *Schema*, fazendo o baixo 4 – 3 – 1 – 7 – 1, finalizando-o. A melodia do violino, que estaria designada a tocar 7 – 1 – 2 – 3 não apresenta o estágio em que se tocaria a nota 2. Tal nota é intercambiável com a nota 4, que surge no violoncelo, na repetição do *Schema*. O pedal na nota 5 é perceptível no violoncelo, junto à mão direita do piano. A Figura 147 ilustra a estrutura do *Fenaroli* em questão.

Figura 147 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 8–13. *Fenaroli*

Um baixo *Bergamasca* faz a ligação entre o *Fenaroli* apresentado e a repetição desse *Schema*. Essa *Bergamasca* cadencia no acorde Dó sustenido maior, que possui função Dominante da tonalidade principal deste movimento. O mesmo *Schema* será repetido logo adiante para dar início a um tema novo no violoncelo, mas agora, essa *Bergamasca* realiza uma cadência em Dó sustenido menor, que possui função de acorde da Tônica (Figura 148).

Figura 148 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 12–14 e 18–20. *Bergamascas*

Surge então um material temático novo no violoncelo, com o violino realizando um acompanhamento rítmico-melódico e o piano sustentando a harmonia. Esse tema se inicia em Dó sustenido menor e conta com uma modulação direta que retorna para Fá sustenido menor.

Toda a progressão ocorre sobre o pedal da nota Dó sustenido, evidenciado pelo baixo no piano. A progressão não apresenta nenhum *Schema* em particular em sua construção (Figura 149). Em sequência, há uma modulação em Terças, de Fá sustenido menor para Ré maior. Tal modulação se dá transformando o acorde i_4^6 em Fá sustenido menor para o acorde V_5^6 em Ré maior (Figura 150).

Figura 149 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 19–26

Dó sustenido menor:

V	i	ii°	i	ii°	i
---	---	-----	---	-----	---

Fá sustenido menor:

ii°	i	v	vii°	i	ii°	i
-----	---	---	------	---	-----	---

Figura 150 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 26–30

Modulação

Ré maior: V_5^6 (Comma) | V^7 |

Para retornar ao material musical inicial do movimento, Brahms articula uma cadência composta expandida em Dó sustenido (supostamente em Dó sustenido menor, mas a ausência da Terça menor ou maior ao final da cadência faz com que a música retome a tonalidade de Fá sustenido menor), fazendo com que a progressão $i_4^6 - V - i$ conte com mais acordes que uma cadência composta convencional, atrasando a chegada do acorde Dominante (Figura 151).

Figura 151 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 31–35. Cadência composta expandida

Dó sustenido menor: i_4^6 vii^o/V V_4^5 $V_#\^5$ | i |

Cadência composta

Retomada do motivo inicial da movimento

As estruturas apresentadas serão repetidas neste momento e, mesmo que ocorram ajustes e inflexões em outras regiões tonais, não há alterações sob o ponto de vista das *Schemata*. Apenas nos compassos 69–75 surge uma nova configuração no contorno melódico, que será exposta primeiro no piano e depois será repetida no violino e violoncelo. Esses compassos serão estruturados a partir de um baixo *Bergamasca* na tonalidade de Fá sustenido menor (Figura 152).

Figura 152 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 69–72. *Bergamasca*

A primeira apresentação do *Trio*, contrastando o *Scherzo*, possui uma modulação métrica, passando de um compasso binário composto 6/8 para um ternário simples 3/4. A indicação de tempo assinalada $\text{♩.} = \text{♩}$ equivale ao termo “*L'istesso tempo*”. Escrito em Si maior, um baixo pedal alterna entre a nota Si e a díade Si – Fá, sustentando as mudanças harmônicas. O tema do *Trio*, tocado pelo piano solo, não possui *Schema* em sua composição, mas conta com uma hemíola a ser tocada pela mão direita do pianista, cujas colcheias, quando agrupadas três a três com o auxílio da ligadura de expressão, ainda remetem ao compasso composto 6/8.

Uma modulação ocorre entre os compassos 102–103, que passa da Dominante de Si maior, ou seja, do acorde de Fá sustenido maior, para o acorde de Ré sustenido menor. Esse último acorde não funciona como terceiro grau de Si maior, mas sim como quarto grau de Lá

sustenido menor. O acompanhamento do piano, em hemíola, sustenta a harmonia, enquanto o violoncelo toca uma melodia também em hemíola, mas em deslocamento métrico com relação ao piano. A melodia passa então para o violino, onde cessam as hemíolas, e o acompanhamento do piano e violoncelo destacam uma *Bergamasca* em Lá sustenido menor (Figura 153). Seguindo este *Schema*, Brahms realiza uma cadência em Dó sustenido maior (cumpre função de Dominante da Dominante de Si maior) em forma de *Prinner* (Figura 154), *Schema* que é caracterizado pelo paralelismo de Terças entre melodia e baixo, onde uma melodia 6 – 5 – 4 – 3 é contraposta ao baixo 4 – 3 – 2 – 5 – 1, tendo como resultado a progressão de sonoridade $IV - I^6 - ii^7 - V - I$ (GJERDINGEN, 2007, p. 455).

Figura 153 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 103–110. Hemíola e *Bergamasca*

The image displays two systems of musical notation for Brahms' *Trio op. Posth/II*, measures 103–110. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system shows the piano accompaniment (treble and bass clefs) and the cello/viola melody (bass clef). A red bracket labeled "Hemíola" spans measures 103–109. A blue bracket labeled "Hemíola" spans measures 103–109. A green bracket labeled "Bergamasca" spans measures 103–109. The piano part has dynamics *mf espr.*, *cresc.*, and *f*. The cello/viola part has dynamics *(mf)* and *mf*. The score is annotated with various musical symbols and brackets.

Figura 154 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 111–114. *Prinner*

Logo depois, uma progressão em Quartas ascendentes surge, levando a música para Ré sustenido menor. Brahms aproveita as suspensões 7 – 3 que essa progressão permite, fazendo com que o baixo descenda de forma suave por grau conjunto. Após essa progressão, uma *Bergamasca* confirma a chegada na tonalidade mencionada (Figura 155). Ao repetir a progressão de Quartas ascendentes a partir do compasso 126, o compositor faz uma alteração na sequência, modificando alguns acordes, mas sem perder a essência da sonoridade desta sequência. Ao invés de manter a os acordes da sequência já escutada, apresentada na Figura 155, que corresponde à progressão $VII - III - VI - ii^\emptyset - V - i$, Brahms faz com que a progressão, agora em Sol sustenido menor, apresente os acordes $VII - III - VI - iv - v - i$, também aproveitando as suspensões 7 – 3. Uma *Bergamasca* confirma a chegada na tonalidade de Sol sustenido menor, de forma análoga ao *Schema* em Ré sustenido menor, que ocorreu nos compassos 121–124.

Figura 155 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 114–124. Progressão em Quartas ascendentes e *Bergamasca*

mf
cant.
mf

8 7 3 7 3 7
Ré sustenido menor: VII III VI ii V ...

Progressão em quartas ascendentes

espr.

..... 3
... 1

Bergamasca em Ré sustenido menor

O tema inicial do *Trio* irá se repetir com pouca variação melódica, mas agora, com o pedal na Dominante Fá sustendo no lugar do pedal na Tônica, sustentando a harmonia $I - ii - V^7 - I_4^6 - V$ em Si maior. No lugar da modulação para Lá sustenido menor, Brahms opta por continuar na tonalidade de Si maior, evitando o conflito tonal entre temas, de forma análoga à uma reexposição de uma forma sonata.

A estrutura que encerra o *Trio* é uma *Bergamasca* com cadência composta, com a melodia do violoncelo em hemíola, como já foi apresentado anteriormente na música. Depois

da cadência, há uma espécie de *codeta* para retornar ao *Scherzo*, que é estruturada a partir de uma breve *Bergamasca* e um *Prinner* em Fá sustenido maior. Um ponto de destaque é a ambiguidade deste *Prinner* com relação às *Schemata*. Também podemos considerar tal passagem como uma Regra da Oitava descendente em Si maior, que pontua o baixo 1 – 7 – 6 – 5. Aqui optei por manter a análise como *Prinner* devido à melodia em destaque no violoncelo que forma Terças paralelas com o baixo características deste *Schema* (Figura 156).

Figura 156 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 145–153. Estrutura conclusiva do *Trio*

The image displays a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/II*, measures 145–153. The score is in F# major and 3/4 time. It features three systems of staves. The first system shows the piano part with a red bracket labeled 'Bergamasca' and a blue bracket labeled 'Cadência composta'. The second system shows the violin and cello parts with a red bracket labeled 'Bergamasca' and a green bracket labeled 'Prinner em Fá sustenido maior'. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *mf espr.*, and articulation like accents and slurs. Red and green circles highlight specific notes in the piano and cello parts respectively.

A segunda ocorrência do *Scherzo* não apresenta alterações sobre o ponto de vista das *Schemata* com relação à primeira vez. Ao retornar para o *Trio*, Brahms o faz na tonalidade homônima da tonalidade principal da música, portanto, em Fá sustenido maior. Um ponto que difere da segunda aparição do *Trio* com relação à primeira, ocorre nos compassos 203–206. Nesta situação, Brahms realiza a progressão $V^7/IV - IV - iv - I$ na tonalidade de Fá sustenido maior, sustentado pelo pedal na nota da Tônica. Ao passar do quarto grau em modo maior para o modo menor, o compositor aproveita para realizar a terminação plagal para o acorde de Fá sustenido maior. Ressalto que aqui a hemíola é destacada tanto pelo violoncelo quanto pelo violino (Figura 157).

Figura 157 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 203–206

Fá sustenido maior: V / IV IV iv I

Cadência plagal

A cadência que precede a *codeta* é similar àquela que ocorrera na primeira apresentação do *Trio*, mas, aqui, Brahms utiliza a passagem da Tônica maior (I) para a Tônica menor (i) e utiliza a hemíola tanto na linha melódica quanto no acompanhamento para realizar a cadência composta (Figura 158). Com relação à *codeta*, um *Prinner* em Dó sustenido maior (Dominante de Fá sustenido menor) encerra o *Trio*, de forma análoga à estrutura já ilustrada na Figura 156, preparando a música para o terceiro retorno do *Scherzo*.

A terceira retomada do *Scherzo* é abreviada, conduzindo o segundo movimento para o fim. Utilizando-se de procedimentos já vistos ao decorrer do movimento, não há uso diferente de *Schemata* para pontuar.

Figura 158 – Brahms: *Trio op. Posth/II*, compassos 207–210. Cadência composta e hemíola

Fá sustenido maior: V⁷ / V I₄⁶ i₄⁶ V⁷ I

Cadência composta

4.4 Terceiro movimento: *Lento*

O terceiro movimento do *Trio op. Posth.* de Brahms é escrito na tonalidade de Ré maior. O compositor apresenta o tema inicial do movimento no piano, com os outros dois instrumentos em *tacet*. Na construção do tema, o baixo possui fundamental importância, sustentando e conduzindo a harmonia, que é alterada a cada tempo do compasso em andamento *Lento*. A Figura 159 mostra o tema inicial em questão, dando ênfase para o baixo conducente.

Figura 159 – Brahms: *Trio op. Posth./III*, compassos iniciais

Lento

Lento

pp leg.

Ré maior: V^6/IV IV V_5^6 I V^6/IV iv V^7/V V_4^5 V_2^4 I⁶ ii_4^5 V^7 I

Baixos: 7-1 em Sol maior 7-1 em Ré maior 7-1 em Sol menor 2-5-4-3 em Ré maior 2-5-1 em Ré maior

O tema será repetido, mas agora com a presença dos instrumentos de corda friccionada. O violino realiza a melodia, o violoncelo, os baixos, e o piano faz os acordes para completar a harmonia. Ao final da repetição da frase, Brahms faz com que a terminação não acabe em Ré maior, optando por uma cadência evadida para o acorde Si menor. Em sequência, o motivo musical do tema é variado com outro contorno melódico e outra harmonia, sempre com o baixo conduzindo o caminho harmônico a ser percorrido pela melodia. A Figura 160 apresenta os compassos 8–12, apontando a maneira que o compositor modificou o motivo do primeiro tema do movimento *Lento*.

Figura 160 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 8–12

(Comma) (Comma) Melodia: 5...6...7...1 (Comma)
Baixo: 3...2...1

Lá maior: ii V⁷ V⁵/₅ I V⁵/₅/V V⁷ I I⁶ V³/₃ I V⁵/₅/V V vi

Outra repetição do tema surgirá, com diferente harmonização, sempre com a harmonia guiada pelo baixo. Ao concluir a primeira ideia temática por meio de uma cadência em Ré maior no compasso 24, tonalidade central do movimento, neste mesmo compasso se inicia um novo material musical, que consiste em uma emulação de toque de trompas em todos os instrumentos, acompanhado pelas tercinas que sustentam a harmonia na mão esquerda do piano. A Figura 161 destaca o toque de trompas e a análise harmônica deste trecho.

O último chamado de trompas da seção descrita ocorre em Fá sustenido maior, Dominante de Si menor. Surge então um tema com caráter de marcha fúnebre, na tonalidade de Si menor. Esse tema é construído a partir do *Schema Aprile*, seguido de uma cadência convergente para a Dominante. O *Aprile*, como definido por Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007, p. 459), contém a melodia 1 – 7 – 2 – 1 contraposta ao baixo 1 – 2 – 5 – 1, usualmente resultando na progressão com sonoridade $I - vii^{o6} - V - I$. Desta forma, se for alterado o baixo para 1 – 5 – 5 – 1, resulta-se numa progressão de função equivalente ($I - V - V - I$). Com relação à cadência convergente (GJERDINGEN, 2007, p. 160), um baixo cromático 4 – #4 – 5 caracteriza tal estrutura, geralmente acompanhado da melodia 2 – 1 – 7 resultando na progressão $ii^6 - V_5^6/V - V$. Também é possível progressões que desempenham a mesma função, como exemplo $IV - vii^{o7}/V - V$. A Figura 162 apresenta o tema aqui descrito, destacando o *Aprile* e a cadência convergente.

Figura 161 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 24–27. Toque de trompas

The image shows the musical score for measures 24-27 of Brahms' Trio op. Posth/III. The score is in D major and 3/4 time. It features a trumpet part (top staves) and a piano accompaniment (bottom staves). The trumpet part is highlighted with red boxes, showing its melodic line. The piano accompaniment features a prominent triplet bass line. The key signature is D major, and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The first system is labeled with Roman numerals I and Vi, and the second system with V/vi.

Ré maior: I Vi

V / vi

Figura 162 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 27–31. *Aprile* e cadência convergente

The image shows the musical score for measures 27-31 of Brahms' Trio op. Posth/III. The score is in D major and 3/4 time. It features a trumpet part (top staves) and a piano accompaniment (bottom staves). The score includes dynamic markings such as *mf espr.*, *cresc.*, and *tr*. The first section, labeled 'Aprile' in red, spans measures 27-30. The second section, labeled 'Cadência convergente' in blue, spans measures 30-31. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

mf espr. *cresc.* *tr*

Aprile Cadência convergente

A estrutura formada pelo *Aprile* e cadência convergente se repetirá, invertendo as funções designadas aos instrumentos: agora o acompanhamento é feito pelas cordas, e a melodia pelo piano. Ao finalizar a cadência em Fá sustenido maior, Brahms faz com que esse acorde adquira função de Tônica ao continuar a música nesta tonalidade. Um novo material musical é apresentado no violino no compasso 36, acompanhado por um baixo pedal na Tônica. Esse material conta com uma modulação para a região da Dominante Dó sustenido maior por meio de uma cadência composta, possuindo a melodia interna 1 – 2 – 3 – 4 – 5 na mão esquerda do piano, na tonalidade alvo da cadência⁷⁸. Entretanto, a música não permanece nesta tonalidade, vindo a repetir o tema tocado pelo violino agora no violoncelo, na tonalidade de Si maior, alcançada por meio de uma *Comma*, vindo a repetir os mesmos procedimentos narrados (Figura 163).

Figura 163 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 36–40

The image shows two systems of musical notation for Brahms' *Trio op. Posth/III*, measures 36-40. The top system shows measures 36-37, and the bottom system shows measures 38-40. The piano part features a bass pedal in the left hand. The score is annotated with harmonic analysis: a red bracket under measures 36-37 is labeled 'Pedal em Fá sustenido maior' with Roman numerals I and V7; a blue bracket under measures 38-40 is labeled 'Cadência composta em Dó sustenido maior'; a red bracket under measures 36-37 is labeled '(Comma) V5/6 em Si maior'; and a blue bracket under measures 38-40 is labeled 'Cadência composta em Fá sustenido maior' with Roman numerals I and V7. Dynamics include *p espr.*, *mf espr.*, and *p*.

⁷⁸ Destaco ainda que neste compasso, onde ocorre a cadência composta, há um erro de edição, na qual a pauta referente à mão esquerda do piano não apresenta a indicação de sustenido nas notas Sol. É perceptível que a ausência deste símbolo compromete o entendimento harmônico do excerto. Portanto, considero que as notas em questão sejam Sol sustenido, concordando com as demais pautas (mão direita do piano e violino).

Ao finalizar esse trecho musical, há o retorno do tema fúnebre, na mesma tonalidade em que aparecera na primeira vez: Si menor. Neste caso, Brahms aproveita a terminação da cadência convergente para transformá-la em uma *Fonte* de três estágios, na qual o último estágio, embora corresponda contrapontisticamente ao *Schema* em questão, desvia harmonicamente do modelo esperado. Assim, temos uma *Fonte* com o primeiro estágio direcionando para Fá sustenido maior, o segundo estágio para Mi maior, e o terceiro, para Si menor (ao invés de Ré maior ou menor), retornando para a tonalidade inicial do excerto, confirmando-a por meio de uma cadência (Figura 164).

Figura 164 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 44–47. *Fonte* em três estágios e cadência

The image shows a musical score for Brahms' Trio op. Posth/III, measures 44-47. The score is in G major (one sharp). It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part has a complex texture with triplets and sixteenth notes. Red circles highlight specific notes in the Violin I and II parts, and red brackets below the Piano staff delineate three stages of the 'Fonte' structure. A blue bracket at the bottom right indicates a cadence in C minor.

Modelo em Fá sustenido maior

Reprodução em Mi maior

Reprodução em Ré maior abandonada, concluída em Si menor

Fonte

Cadência em Si menor

A repetição do primeiro tema do terceiro movimento surge no violoncelo, ao final do compasso 51, contando com um novo acompanhamento no piano, ornamentado, e com o baixo pedal na Dominante de Ré maior. Ao repetir o tema no violino, a frase encerra com uma cadência evadida, tal como ocorrera no início do movimento. Nesta situação, Brahms articula uma baixo que relembra a *Fonte*, mas o *Schema* não ocorre da forma que deveria. A progressão é interrompida, contando com o segundo estágio sem conclusão imediata. Assim, o *Schema* resulta numa progressão com o baixo 7 – 1 em Si menor, seguida de uma baixo 7 não resolvido em Lá maior (Figura 165).

Figura 165 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compasso 59. Baixo da *Fonte* interrompido

Modelo em Si menor

Reprodução em Lá maior interrompida

Baixo da Fonte

O próximo ponto de destaque com relação às *Schemata* ocorre a partir do compasso 87. Um baixo em Quartas ascendentes é evidenciado pelo piano, mas a harmonia que acompanha tal baixo não necessariamente acompanha a ideia da sequência. Essa ideia se repetirá duas vezes, e, em ambos os casos, aproveita-se as suspensões das Sétimas dos acordes, na qual as Sétimas dos acordes transformam-se na Terça do acorde seguinte, e as Terças transformam-se nas Sétimas (Figura 166).

Mais à frente no terceiro movimento, o tema principal será repetido na tonalidade de Lá maior, com um contraponto entre melodia e baixo que relembra o *Schema Aprile*. Como fora apresentado, o *Aprile* possui a melodia 1 – 7 – 2 – 1 contraposta à melodia do baixo 1 – 2 – 5 – 1. Observa-se que os estágios de tal *Schema* é passível de inversão e retrogradação. Ao repetir o tema, Brahms faz com que o baixo destaque os graus 3 – 2 – 7 – 1, similar à retrogradação da melodia 1 – 7 – 2 – 1 do *Aprile*, contraposta à melodia que termina em 2 – 1, que soa como o retrógrado do baixo comum ao mesmo *Schema*. Desta forma, é possível avaliar o excerto musical em questão como uma variação ou desvio do *Aprile*, de forma que a criatividade e possibilidades musicais sobressaiam ao modelo inicial proposto por Gjerdingen. A Figura 167 ilustra a estrutura narrada, indicando algumas similaridades com o *Schema Aprile*, mas contando também com os procedimentos da troca de

vozes, na qual a melodia e o baixo estão invertidos com relação ao protótipo do *Schema*, e da retrogradação, fazendo com que as vozes sejam espelhadas, de traz para frente.

Figura 166 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 87–90. Baixo em Quartas ascendentes e suspensões

Baixo em quartas ascendentes e suspensões 7 - 3, 3 - 7

Baixo em quartas ascendentes e suspensões 7 - 3, 3 - 7

Figura 167 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 94–95. Modelo relembrando o *Schema Aprile* em retrogradação

The image shows a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/III*, measures 94-95. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (cant.) and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase with notes circled in red and numbered 2 and 1. The piano accompaniment has a bass line with notes circled in red and numbered 3, 2, 7, and 1, illustrating a retrograde of the Schema Aprile pattern.

A música trabalhará, então, com elementos já narrados, mas com diferentes padrões de acompanhamento, diferentes tonalidades e afetos. Por outro lado, tratando-se das *Schemata*, procedimentos já descritos neste texto voltam a ocorrer. Nos compassos 107–108, o material musical apresentado no compasso 36 se repetirá na tonalidade de Fá sustenido maior, mas com a melodia agora no piano e o acompanhamento nas cordas. Brahms irá utilizar da enarmonia, reinterpretando o acorde de Fá sustenido maior para Sol bemol maior – quarto grau de Ré bemol. Ao invés de conduzir a música para Ré bemol maior, o compositor faz uma cadência composta de engano para Si bemol menor, ficando momentaneamente nesta tonalidade e retornando para Fá sustenido maior por meio de uma cadência com o violoncelo evidenciando o baixo 3 – 4 – 5 – 1, tal qual uma cadência *Bergamasca* nesta tonalidade (Figura 168).

O terceiro movimento caminha para o fim. No compasso 115, o toque de trompas ressurgue, na tonalidade de Ré maior. Em seguida, o toque de trompas surgirá na tonalidade de Si maior, sendo esta a primeira vez neste movimento em que tal tonalidade aparece. Neste momento, cabe destacar a maneira como Brahms compõe este tema, que distingue das vezes anteriores em que ele surgiu. Este último chamado de trompas, além de ser numa tonalidade nova à música, é feita sobre um baixo *Romanesca* cuja progressão é modal. A passagem do acorde Si maior para Fá sustenido menor está presente no modo Mixolídio. Já a passagem deste acorde de Fá sustenido menor para Sol maior está presente na tonalidade homônima Si menor, estando dentro do modo Eólio. Após chegar em Sol maior, Brahms faz com que este acorde passe para o modo menor (Figura 169).

Figura 168 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 109–111

Tema em Si bemol menor

Cadência em Fá sustenido maior

Figura 169 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 119–122. Baixo Romanesca

Mixolídio

Eólio

Baixo Romanesca

Passagem para o modo menor

Após a passagem para o modo menor, uma final apresentação do tema inicial do movimento lento surge, tocado pela mão esquerda do piano. Aqui, uma melodia cromática harmoniza tal tema, funcionando também como um presságio para o quarto movimento, que se inicia com as mesmas notas cromáticas aqui apresentadas. Esse cromatismo está presente no *Schema Morte*. Brahms irá omitir alguns estágios do *Schema*, mas se observa uma estrutura que condiz com o protótipo de Rice (RICE, 2015). Como sugere o protótipo, no caso do *Schema* completo em seis estágios, uma melodia 1 – 7 – b7 – 6 – b6 – 5 é contraposta à melodia 1 – 2 – 3 – 4 – #4 – 5, enquanto no *Schema* com cinco estágios, omite-se o

segundo par de notas com relação ao *Morte* completo. Nesta ocasião, Brahms irá suprimir a penúltima etapa do *Schema Morte*, que consiste no acorde de Sexta-aumentada. Embora a sonoridade deste acorde omitido seja essencial para a caracterização do *Schema*, o excerto estruturado a partir dele é perceptível, como apresentado pela Figura 170. Ainda na mesma figura, mostra-se que a melodia do *Schema* em questão é repetida no violino, mas sofrendo processo de alargamento rítmico, dobrando o valor das figuras de tempo já apresentadas na mão direta do piano.

Figura 170 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 122–125. *Morte* e melodia cromática alargada

The image shows a musical score for Brahms' Trio op. Posth/III, measures 122-125. The score is in D major and 3/4 time. It features three staves: Violin (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The Violin part is marked 'con affetto' and 'p cresc.' followed by 'f' and 'dim.'. The Piano parts are marked 'p cresc.', 'f', and 'dim.'. A red bracket under the first five notes of the piano right hand is labeled 'Morte'. A blue bracket under the last five notes of the piano right hand and the first two notes of the piano left hand is labeled 'Melodia cromática e início da harmonização com Schema Morte'. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5 in red and 1, 7, b7, 6, 5 in blue. The notes are circled in red and blue.

Após a passagem apresentada, uma progressão destaca o intervalo de Quarta ascendente (ou Quintas descendentes) de forma melódica e harmônica. A Figura 171 mostra as diferentes maneiras que Brahms utiliza o intervalo de Quarta para compor este trecho musical. Logo então, a música caminha para o fim, encerrando em Ré maior.

Figura 171 – Brahms: *Trio op. Posth/III*, compassos 126–130. Progressão melódico-harmônica em Quartas

Ré maior: I⁶ vi ii V vi IV ii V I

4.5 Quarto movimento: *Presto*

O último movimento do *Trio op. Posth.* de Brahms é escrito em forma sonata, possuindo exposição, desenvolvimento, reexposição e desenvolvimento terminal. Iniciando em Lá maior, o primeiro tema da forma sonata é feito sobre o *Schema Morte* com o pedal da Tônica. A melodia, no violino, realiza a escala cromática 1 – 7 – b7 – 6 – b6 – 5 referente ao *Schema*, enquanto o violoncelo realiza um contraponto à essas notas, tocando os graus 1 – 2 – 3 – 4 – b6 – 8. Observa-se que as quatro primeiras notas do violoncelo correspondem ao protótipo do *Morte*, enquanto os dois últimos desviam do modelo, especialmente ao não possuir o intervalo de Sexta-aumentada que caracteriza o penúltimo estágio deste *Schema*. Além disso, tal passagem termina na harmonia da Tônica, ao invés da Dominante, como pressupõe-se o *Schema Morte* (Figura 172). Logo de imediato, uma frase conseqüente repetirá o tema, mas na tonalidade de Mi maior, região da Dominante.

Figura 172 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos iniciais. *Morte*

Após a exposição do primeiro tema, um material musical composto por escalas em perfil ondulado, subindo e descendo a escala, aparece nos três instrumentos do *Trio*. Neste caso, podemos observar que a Regra da Oitava está presente e harmoniza grande parte deste trecho, cessando apenas no sexto grau da Regra da Oitava descendente (na tonalidade de Lá maior, refiro-me à nota Fá sustenido no baixo, tocada pelo piano), que, conforme o modelo, deveria ser harmonizada como V_4^6/V . Ainda com relação à Regra da Oitava, nota-se a utilização de esquemas contrapontísticos que permitem a inversão das vozes, como a presença da melodia 1 – 7 – 1 contraposta ao baixo 1 – 2 – 1 e o próprio *Schema Do-re-mi* (Figura 173). Ao repetir a ideia musical pautada nas escalas a partir da anacruse do compasso 15, a harmonização não se dá pela Regra da Oitava, mas os acordes giram em torno da tonalidade de Lá maior, com a harmonia sendo conduzida pelas melodias em movimento contrário entre as cordas e o piano. O tema estruturado a partir do *Schema Morte* irá se repetir. A partir do compasso 24, surge uma concatenação deste tema, que abrange a extensão de uma Oitava no baixo, realizando uma Regra da Oitava completa, harmonizada pela melodia cromática oriunda do *Morte* (mas esta melodia não conta com o estágio $b6$ do *Schema*, representado, neste caso, pela nota Dó natural) (Figura 174).

Figura 173 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 8–13. Regra da Oitava

Regra da Oitava

Figura 174 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 24–28. Regra da Oitava

Regra da Oitava e melodia cromática oriunda do Schema Morte (ausência da nota Dó natural)

Regra da Oitava (repetição)

Dá-se, então, início ao segundo tema da forma sonata no compasso 28, escrito em Mi maior, quinto grau da tonalidade central do quarto movimento. Esse tema é apresentado de maneira solo pelo piano, depois vindo a ser repetido com os instrumentos de corda

friccionada. Com a presença de um baixo pedal na Tônica Mi, os acordes se encadeiam de forma a destacar a progressão $I - IV - V - I$, condizendo com a ideia de prolongamento do *Schema Quiescenza* na sua versão diatônica. O baixo pedal e o ritmo sincopado acabam por gerar alguns acordes de passagem, mas os alicerces da progressão da *Quiescenza* são evidenciados a cada dois compassos. A Figura 175 apresenta este tema ao repeti-lo, quando há a presença dos três instrumentos tocando simultaneamente.

Figura 175 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 36–43. *Quiescenza* diatônica. Segundo tema da forma sonata

Mi maior: **I** (vi vi I) **IV** (ii IV ii) **V** ...

... **V** **I**

Logo em seguida, há uma modulação direta para a região da Submediante – Dó sustenido menor. Esse novo material musical, que se inicia no compasso 44, não apresenta algum *Schema* em específico, estando presente as progressões $i - V^7 - i$ e $V^7/iv - iv - V^7 - i$, terminando com o acorde de Lá com Sexta-aumentada italiana, cujo intervalo característico conduz o acorde para o uníssono na nota Sol sustenido. Esse uníssono não

ocorrerá, já retornando a música para Dó sustenido menor, sem a preparação da respectiva Dominante. Ao retornar para esta tonalidade, ocorre uma sequência em Quartas ascendentes, como indica a Figura 176.

Figura 176 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 54–62. Sexta aumentada, progressão em Quartas ascendentes e cadência

The musical score for Brahms' *Trio op. Posth/IV*, measures 54–62, is presented in two systems. The key signature is D major (two sharps). The first system (measures 54–62) shows a piano part with a bass line and a treble part with chords. A red circle highlights a chord in measure 54, labeled "Sexta aumentada". A blue bracket under the bass line from measure 54 to 62 is labeled "Progressão em quartas ascendentes". The second system (measures 61–62) shows the continuation of the bass line and the final chords. A green bracket under the bass line from measure 61 to 62 is labeled "Sexta aumentada e resolução". A yellow bracket under the bass line from measure 61 to 62 is labeled "Cadência ii°-V-i em Dó sustenido menor". Dynamics include *p*, *cresc.*, and *sf*.

A repetição deste tema em Dó sustenido menor se dá logo de imediato, mas com outra harmonização. O baixo em grau conjunto com algumas notas de passagem cromática conduz todo direcionamento harmônico do trecho (Figura 177).

Figura 177 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 62–71

Dó sustenido menor:

i i^2 iv^6 V ...

Baixo conduzindo a harmonia

vii^4_3 i^6 vii^o7/iv iv v^6 vii^o7 i

Com o objetivo de retornar à tonalidade de Mi maior – tonalidade inicial do segundo tema da sonata –, Brahms articula mais uma progressão em Quartas ascendentes, tal qual foi apresentado na Figura 176, contando apenas com um novo padrão de acompanhamento do piano e a melodia sendo tocada pelo violino. Ao continuar trabalhando com o segundo tema a partir do compasso 92, o violino realiza uma melodia em Terças descendentes, começando na nota Sol 5 e terminando em Mi sustenido 3, percorrendo a extensão de pouco mais duas Oitavas. Neste caso, o segundo tema passa a contar com a progressão da *Bergamasca* de forma clara, diferentemente da forma como o tema surgiu no compasso 28, onde existia um baixo pedal. A Figura 178 ilustra essa passagem, que pode ser comparada à Figura 175.

Figura 178 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 92–100

Terças descendentes:

Bergamasca em Mi maior

V⁷-i em Fá sustenido menor

Logo em seguida, uma sequência de Dominantes secundárias conduz a música para o final da exposição da forma sonata. Primeiro, essa sequência ocorre em Terças ascendentes, que será respondida imediatamente por uma sequência em Terças descendentes (ou Sextas ascendentes), como uma forma de espelhar a sequência e voltar ao ponto de origem. Após a sequência, a exposição finaliza com uma cadência em Mi maior (Figura 179).

Figura 179 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 100–109. Sequência em Terças ascendentes e sequência em Terças descendentes

p cresc.

p cresc.

p

cresc.

V⁷-I em
Fá sustenido menor

V⁷-I em
Lá maior

V⁷-I em
Dó sustenido menor

V⁷-I em
Mi maior

Terças ascendentes

f

dim.

p

f

dim.

p

f

dim.

(p)

Mi maior

V⁷-I em
Dó sustenido menor

V⁷-I em
Lá maior

V⁷-I em
Fá sustenido menor

Cadência ii-V⁷-I em Mi maior

Terças descendentes

O início do desenvolvimento da forma sonata continua com a ideia de sequência de Dominantes secundárias progredindo em Terças ascendentes e respondida em Terças descendentes. Ao final da sequência, uma cadência com o baixo *Bergamasca* leva a música

para Dó maior, onde o primeiro tema do quarto movimento será trabalhado no violoncelo em aumentação rítmica, na qual as figuras de tempo são alargadas para que tenham o dobro do valor. O *Schema Morte* que acompanhara tal tema dará lugar a uma progressão que lembra a *Quiescenza*. O baixo pedal na Tônica sustenta a progressão $I - V^7/iv - iv - I - V^7 - I$ como uma versão ampliada da *Quiescenza*, mas a disposição da melodia $1 - 7 - 6 - \flat 7 - 1$ que caracteriza o *Schema* não ocorre da forma esperada. Assim, há um resquício da ideia da *Quiescenza*, dividida de forma livre entre algumas notas da melodia e da harmonia, começando na melodia do violoncelo e passando para o acompanhamento do piano (Figura 180). Essa mesma ideia se repetirá logo de imediato em Fá sustenido maior, com a melodia no violino, terminando no compasso 135 na Tônica menor, Fá sustenido menor.

Figura 180 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 119–124. Ideia pautada na *Quiescenza*

The image shows a musical score for Brahms' *Trio op. Posth/IV*, measures 119–124. The score is in D major and 3/4 time. It features a cello part and a piano accompaniment. The piano part has a bass pedal point on D. Annotations in red circles and text highlight specific notes and chords: 'mf espr.' with a '1' below it, 'b7', '6', 'senza Ped.', '7', and '1'.

Ao continuar o desenvolvimento, no compasso 148, Brahms usa tanto o primeiro quanto o segundo tema para construí-lo, combinando-os. Do compasso 148 até o 155, a tonalidade de Ré menor está presente e sustenta essa combinação entre temas, e, em sequência, nos compassos 156 até 163, o centro tonal está em Sol menor. Neste momento, nenhum *Schema* está presente, e a harmonia é conduzida pelas notas de apoio no baixo e pelos acordes da pauta superior do piano.

Mais adiante, o compositor usa o primeiro tema da forma sonata em forma de sequência, estruturada na forma de uma *Fonte*. O modelo da sequência direciona para Si menor, enquanto sua reprodução ocorre em Lá maior. Cada metade desta *Fonte* é feita usando a Regra da Oitava e o contraponto relativo ao *Schema Do-re-mi*. O último acorde da reprodução em Lá maior é evadido com intuito de criar um acorde com função de Dominante secundária, fazendo a aproximação cromática para o acorde que seguirá no compasso seguinte. A Figura 181 ilustra essa sequência em forma de *Fonte*.

Figura 181 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 172–175. *Fonte*

The image shows a musical score for Brahms' Trio op. Posth/IV, measures 172-175. It is divided into two sections: 'Modelo em Si menor' (left, red box) and 'Reprodução em Lá maior' (right, blue box). Both sections show piano and grand staves. The piano staff in the 'Modelo' section has notes circled in red, and the grand staff has chords circled in red. The 'Reprodução' section has notes circled in blue, and the grand staff has chords circled in blue. Brackets labeled 'Regra da Oitava' and 'Do-re-mi' are placed under the piano staves in both sections. A blue arrow points to the final chord in the 'Reprodução' section, with the text 'Terminação em Lá maior evadida para vii° / V' below it.

Finalizando o desenvolvimento, uma *Ponte* faz a retransição para a tonalidade inicial da música. O pedal em Mi sustenta a progressão que contém os graus da Tônica, Subdominante e Dominante em Mi maior. Apenas ao final da *Ponte* que o acorde de Mi maior funcionará como Dominante de Lá maior. Há, portanto, a troca de funções harmônicas, como

esperado de uma *Ponte*: o pedal em Mi sustenta uma progressão que soa como Tônica, que ao final do *Schema* funciona como Dominante, que dará início à reexposição (Figura 182).

Figura 182 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 176–183. *Ponte*

The image shows a musical score for Brahms' Trio op. Posth/IV, measures 176-183. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part has a red box around the bass line, labeled "Pedal (Ponte)". The Violin I part has a red arrow pointing to the end of the section, labeled "Início da reexposição". Dynamics include *p*, *cant.*, *cresc.*, *f*, and *ff*.

Com relação à reexposição, muitos dos processos já narrados continuam presentes, mantendo as *Schemata* existentes na exposição mesmo diante de variações e ornamentações no material musical e diante de adaptações decorrentes das mudanças tonais presentes na seção de reexposição. Assim, avanço para o desenvolvimento terminal da forma sonata. Iniciado em Fá sustenido menor, essa seção final trabalha apenas o primeiro tema do movimento, que é apresentado em todos os instrumentos, inclusive como melodia mais grave na pauta inferior do piano, funcionando como baixo. As duas primeiras apresentações deste

tema são feitas sobre o *Schema Morte*, com os mesmos desvios que já ocorreram em episódios passados, mas agora estruturados também sobre um *Minor-Major*. Desta forma, a primeira ocorrência, em Fá sustenido menor, será repetida em Lá maior. Neste caso, o acompanhamento do piano na seção “*Major*” encontra-se uma Terça superior com relação à metade “*Minor*”, enquanto a melodia cromática foi reproduzida a um intervalo de Sexta inferior (Figura 183). Esse tema será repetido imediatamente mais uma vez, mas na tonalidade de Mi maior.

Figura 183 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 292–304. *Minor-Major*

The image displays two systems of musical notation for Brahms' *Trio op. Posth/IV*, measures 292-304. The first system, labeled 'Minor (Fá sustenido menor)', shows a melodic line in the upper voice with notes circled in red, labeled 'Morte:'. The piano accompaniment consists of triplet figures in the bass clef, with some notes marked with an asterisk. The second system, labeled 'Major (Lá maior)', shows a melodic line in the upper voice with notes circled in blue, labeled 'Morte:'. The piano accompaniment continues with triplet figures, and the dynamic marking 'p espr.' is present. A red bracket underlines the 'Minor' section, and a blue bracket underlines the 'Major' section.

Mais adiante, a partir da anacruse do compasso 317, o baixo presente no piano e dobrado pelo violoncelo conduz a harmonia, saindo de Lá maior e preparando o retorno para o mesmo acorde (Figura 184). Essa estrutura será repetida logo de imediato, e será repetida na anacruse do compasso 330.

Figura 184 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 316–320

Lá maior: I vii° V₂/IV IV⁶ V₄/IV⁽⁶⁾ IV V₃

Repetição

No compasso 347, uma sequência estruturada na repetição do tema do *Morte* está presente. O baixo pedal em Lá sustenta as mudanças harmônicas, onde uma melodia intermediária 1 – 2 – 3 – 4 – 3 substitui o contraponto do *Schema Morte* que ocorrera no início do quarto movimento, ainda configurando como um desvio de seu modelo prototípico inicial. Esse tema será tocado quatro vezes, sendo que, na última vez, há um pivô para que a terminação ocorra em Fá sustenido menor ao invés de Lá maior (Figura 185). Ao alcançar o acorde Fá sustenido menor, Brahms articula uma sequência em Quartas ascendentes, resultando na progressão *vi – ii – V – I* como forma de cadência final, encerrando o quarto movimento e finalizando o *Trio op. Posth.* (Figura 186).

Figura 185 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 347–353

Morte Morte Morte Início do Schema Morte, evadido para Fá sustenido menor

Figura 186 – Brahms: *Trio op. Posth/IV*, compassos 353–359

Progressão em quartas ascendentes funcionando como cadência final

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pôde ser observado a partir dos exemplos musicais apresentados neste trabalho, tanto no compêndio de *Schemata* em obras do Romantismo quanto nas análises do *Quinteto op. 44* de Schumann e do *Trio op. Posth.* de Brahms, tais estruturas prototípicas permaneceram em uso no decorrer do século XIX, transcendendo o espaço da música Galante. Uma vez que fazem parte da linguagem musical tonal, as *Schemata* tornaram-se material disponível para os compositores, podendo ser utilizadas em diferentes contextos conforme a vontade e necessidade de cada um.

Com relação ao trabalho de análise do *Quinteto op. 44* de do *Trio op. Posth.*, revela-se que as *Schemata* foram utilizadas como ferramenta composicional em diversos momentos destas obras. Além da identificação das *Schemata*, observar a maneira como o baixo foi escrito foi de fundamental importância para tal análise, tomando como base o ensino musical a partir do baixo cifrado. Diante disso, pode-se dizer que, nas duas obras em questão, boa parte dessas músicas é conduzida pelo movimento do baixo, tal como é o pensamento visto em um *Partimento*. Assim, é possível levantar questões como “se deixássemos apenas o baixo dessas músicas, até que ponto seria possível reconstruir os *Schemas* contrapontísticos presentes, como se estivéssemos realizando um *Partimento*?”. Em alguns movimentos e seções, tal procedimento de reconstrução – de síntese – obteria maior sucesso. Claro que não se trata da reconstrução da melodia e do gênio musical de cada compositor, mas reconstruir a obra sob o ponto de vista das *Schemata* e das regras de realização dos *Partimenti*.

Desta forma, o baixo cifrado mostrou-se uma ferramenta hábil, capaz de demonstrar elementos importantes nessas duas músicas. Além disso, como foi discutido no início desta pesquisa, a escolha de obras de câmara foi proposital, pois são músicas que remetem a uma tradição composicional que ganhou espaço no século XVIII, no contexto da música Galante. Assim, esperava-se que elementos setecentistas estivessem presentes, fazendo com que a velha maneira de compor se unisse à nova, criando uma música de câmara contendo elementos Galantes sob a perspectiva do século XIX.

Como este trabalho não lida diretamente com o conceito de intertextualidade, buscou-se explicar, por meio do Cânone musical, explicado por Weber, e por meio das teorias de influência, apresentadas por Straus, a maneira como a tradição musical adentrou no contexto do século XIX. Apenas ao considerar o uso das *Schemata*, não se pode fazer que

Schumann e Brahms estão dialogando de forma intertextual com toda uma tradição. Assim, os três tipos de cânones – erudito, pedagógico e de performance – ajudam a elucidar como a tradição foi passada para gerações futuras por meio da canonização de práticas e obras musicais. Por sua vez, as teorias da influência ajudam a mostrar a forma como o compositor lida com a recepção da tradição.

Com relação à influência, estamos diante de duas obras do Romantismo maduro, mas apenas uma das obras é de um compositor já maduro. O *Quinteto op. 44* é uma obra do Schumann já consolidado, enquanto o *Trio op. Posth.* é uma obra de estudo, de um Brahms ainda em processo de maturação. Após as análises, avalio que a recepção da linguagem musical oriunda do século XVIII por esses compositores se deu de forma a correlacioná-la com a influência por generosidade e com a influência por ansiedade. Dentro desta linguagem musical setecentista, estão englobadas as *Schemata*, a arte de compor sobre um baixo, e os procedimentos contrapontísticos imitativos, como o cânone e a fuga. A influência por generosidade se relaciona com o fato de Schumann e Brahms estudarem a fundo obras e compositores do passado, sugerindo que tal aprendizado foi abraçado como legado, de forma a assimilar e continuar de forma deliberada uma tradição, mostrando domínio na arte do passado e construindo um inventário de material disponível para a elaboração de novas obras a partir de modelos já consagrados. Entretanto, a continuidade da tradição que eles propuseram não se deu de forma passiva. Estes compositores a renovaram e enriqueceram, por meio do processo de desleitura, sendo assim as *Schemata* atualizadas sob o ponto de vista do Romantismo, mostrando que a influência por ansiedade também se mostra presente. No caso de Brahms, a análise de uma obra madura deste compositor mostraria, frente ao fenômeno da influência, como ele se comportara após o desenvolvimento e consolidação de seu estilo composicional.

Desta forma, acredito que novas pesquisas que englobam *Schemata* e obras do Romantismo maduro sejam possíveis, desde que a escolha do compositor e das obras a serem analisadas venham a condizer com a linguagem musical oriunda do baixo cifrado. Ademais, frente às quatro possibilidades de uso das *Schemata* listadas neste texto (uso fiel ao protótipo; uso com certas variantes; uso híbrido; uso parodiado), podemos avaliar a maneira como tais estruturas prototípicas se mantiveram em uso no século XIX, inclusive porque, ao longo do próprio Estilo Galante, as *Schemata* também foram empregadas, eventualmente, como forma de elemento surpresa ou mesmo de ironia, de modo distinto do que se esperava. O presente trabalho é uma fração do verdadeiro potencial que este escopo possui. À medida que novas

pesquisas forem surgindo, podemos compreender melhor a relação das *Schemata* com o período Romântico e, quem sabe, a relação destas estruturas com demais movimentos musicais, uma vez que, ao lidarmos com o sistema tonal, todo o léxico musical consolidado em eras passadas pode ser utilizado, o que engloba toda a coletânea existente de *Schemata*. Portanto, cabem-se estudos mais aprofundados acerca relação entre *Schema* e a prática composicional romântica, visto que tais estruturas estavam presentes de forma sistematizada, possibilitando novas avaliações acerca de um repertório já consagrado e estabelecido.

REFERÊNCIAS

Livros e artigos

- BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BARAGWANATH, N. **The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century**. New York: Oxford University Press, 2020.
- BARBOSA, L. DE P.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi: Revista de Performance Musical**, 2003.
- BARON, J. H. **Intimate music: a history of the idea of chamber music**. New York: Pendragon Press, 1998.
- BERGER, M. **Guide to chamber music**. 3. ed. Dover Publications, 2013. E-book.
- BIAMONTE, N. Variations on a Scheme: Bach’s ‘Crucifixus’ and Chopin’s and Scriabin’s E-Minor Preludes. **Intégral**, v. 26, p. 47–89, 2012.
- BRAHMS, J. **Trio A-Dur**. (E. Bücken, K. Hasse, Eds.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1938.
- DAVERIO, J. **Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms**. New York: Oxford University Press, 2002.
- DICKENSHEETS, J. The topical vocabulary of the nineteenth century. **Journal of Musicological Research**, v. 31, n. 2–3, 2012.
- GEIRINGER, K. Brahms as a musicologist. **Musical Quarterly**, v. 69, n. 4, p. 463–470, 1983.
- GIBBS, C. H. Recepção germânica: “a jornada à imortalidade” de Schubert. Em: GIBBS, C. H. (Ed.). **Schubert: um compêndio**. São Paulo: Edusp, 2017. p. 315–333.
- GJERDINGEN, R.; BOURNE, J. Schema Theory as a Construction Grammar. **Music Theory Online**, v. 21, n. 2, 2015.
- GJERDINGEN, R. O. **Music in the Galant Style**. New York: Oxford University Press, 2007.
- GJERDINGEN, R. O. **Child Composers in the Old Conservatories**. New York: Oxford University Press, 2020.

HARTMANN, E. O conceito de Schemata musical e seu emprego na construção da Abertura em Ré do padre José Maurício Nunes Garcia. **OPUS**, v. 24, n. 3, 2018a.

HARTMANN, E. A Sinfonia Fúnebre (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): Análise com o conceito de Schema Musical de Robert Gjerdingen. **Mirabilia**, v. xxviii, n. 2, p. 222–253, 2018b.

IJZERMAN, J. Schemata in Beethoven, Schubert, and Schumann: A Pattern-Based Approach to Early Nineteenth-Century Harmony. **Music Theory and Analysis (MTA)**, v. 4, n. 1, 2017.

IJZERMAN, J. **Harmony, counterpoint, partimento: a new method inspired by old masters**. New York: Oxford University Press, 2018.

JENNER, G. Johannes Brahms as Man, Teacher, and Artist. Em: FRISCH, W.; KARNES, K. (Eds.). **Brahms and his world**. Revised ed. New Jersey: Princeton University Press, 2009. p. 381–423.

KELLER, J. M. **Chamber music: a listener's guide**. New York: Oxford University Press, 2011.

KORSYN, K. Towards a New Poetics of Musical Influence. **Music Analysis**, v. 10, n. 1/2, 1991.

MACDONALD, M. **Brahms**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MIRKA, D. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MITCHELL, N. The volta: A galant gesture of culmination. **Music Theory Spectrum**, v. 42, n. 2, 2020.

MONTEIRO, G. A. DA S. **Análise tópica, de schemata e de elementos retórico-musicais em seis responsórios fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)**. Dissertação de Mestrado. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2020. 213 f.

RADICE, M. A. **Chamber music: an essential history**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

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

- RICE, J. **The Minor-Major: Schema Theory, Phrase Structure, and Musical Form**. Disponível em: <https://www.academia.edu/72232054/The_Minor_Major_Schema_Theory_Phrase_Structure_and_Musical_Form>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- RICE, J. A. The Hertz: A galant schema from Corelli to Mozart. **Music Theory Spectrum**, v. 36, n. 2, 2014.
- RICE, J. A. The Morte: a galant voice-leading schema as emblem of lament and compositional building-block. **Eighteenth-Century Music**, v. 12, n. 2, 2015.
- RICE, J. A. The Bergamasca Schema in Late Haydn. Em: GON, F. (Ed.). **Haydn's Last Creative Period**. Rochester: Brepols, 2021. p. 333–350.
- SANGUINETTI, G. **The Art of Partimento: History, Theory, and Practice**. New York: Oxford University Press, 2012.
- SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- STELLA, G. Partimenti in the age of romanticism: Raimondi, Platania, and Boucheron. **Journal of Music Theory**, v. 51, n. 1, 2007.
- STRAUS, J. N. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1990.
- TRILHA, M. M. Deambulações galantes da Romanesca. Em: PÁSCOA, M.; CAREGNATO, C. (Eds.). **Música, linguagem e (re)conhecimento**. Manaus: Editora UEA, 2020. p. 77–91.
- VAN TOUR, P. **Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples**. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015.
- WEBER, W. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 114, n. 1, p. 6–17, 1989.
- WEBER, W. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. **Journal of the American Musicological Society**, v. 47, n. 3, p. 488–520, 1994.
- WEBER, W. The History of Musical Canons. Em: COOK, N.; EVERIST, M. (Eds.). **Rethinking music**. Reprinted ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 336–355.

Documentos consultados na Internet

GJERDINGEN, R. O. **126** – **Robert O. Gjerdingen**. Entrevistado: Robert Gjerdingen. Entrevistador: Songbird Music Academy. The learn partimento podcast: 23 de set. de 2021. Podcast. Disponível em: <<https://youtu.be/y89knQwPnvU>>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.

GJERDINGEN, R. O.; SANGUINETTI, G. **134** – **Robert Gjerdingen and Giorgio Sanguinetti**. Entrevistados: Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti. Entrevistador: Songbird Music Academy. The learn partimento podcast: 24 de set. de 2021. Podcast. Disponível em: <<https://youtu.be/XCMniuvWyNs>>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.

POLLACI, M. **71** – **Marco Pollaci**. Entrevistado: Marco Pollaci. Entrevistador: Songbird Music Academy. The learn partimento podcast: 10 de set. de 2021. Podcast. Disponível em: <<https://youtu.be/dJaN8m0CC7Y>>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.

REMEŠ, D. **Dr. Derek K. Remeš: Music Theorist, Educator, Organist, & Composer**. Disponível em: <<https://derekremes.com/teaching/historicalimprovisation/>>. Acesso em: 21 de nov. de 2023.

SANGUINETTI, G. **69** – **Giorgio Sanguinetti**. Entrevistado: Giorgio Sanguinetti. Entrevistador: Songbird Music Academy. The learn partimento podcast: 1 de set. de 2021. Podcast. Disponível em: <<https://youtu.be/5x727ZKhTGk>>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.