

A permanência das *Schemata* no século XIX

Schemata's Permanence in the 19th Century

Matheus Pereira

Universidade Federal do Paraná

Ernesto Hartmann

Universidade Federal do Paraná/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: as *Schemata* (Gjerdingen 2007) são estruturas prototípicas harmônico-rítmico-melódicas amplamente utilizadas na música do século XVIII, especialmente naquela denominada Galante, representando um paradigma composicional de um grande acervo de obras. Desta forma, a utilização desta teoria como ferramenta de análise para obras galantes já é aceita, tendo como resultado trabalhos científicos pautados nesta bibliografia. Entretanto, ao adentrarmos no repertório do século XIX, tratando especialmente das obras do Romantismo, observamos que, ainda, pouco foi explorado acerca da permanência das *Schemata* como prática composicional. Portanto, este trabalho apresenta uma série de exemplos em que tais estruturas prototípicas se fazem presentes no período Romântico, então já plenamente estabelecido em meados do século XIX, articulando-os com o conceito de cânone musical de William Weber, com intuito de demonstrar que a teoria de Gjerdingen possui potencial para analisar obras pós estilo Galante.

Palavras-chave: *Schemata*. Romantismo. Cânone musical. Música do século XIX.

Abstract: *Schemata* (Gjerdingen 2007) are prototypical harmonic-rhythmic-melodic structures widely used in 18th century music, especially in the so-called Galant style, representing a compositional paradigm in a large collection of works. Thus, the use of this theory as an analytical tool for Galant works is already accepted, resulting in scientific research based on this bibliography. However, as we delve into the 19th century repertoire, dealing especially with Romantic works, we observe that, yet not much has been explored regarding the permanence of *Schemata* as a compositional practice. Therefore, this work presents a series of examples in which such prototypical structures are present in the Romantic period already fully established in the mid-19th century, in dialogue with William



Weber's concept of Musical Canon, with the aim of demonstrating that Gjerdingen's theory has the potential to analyze post-Galante style works.

Keywords: Schemata. Romanticism. Musical Canon. 19th-century music.

* * *

1. Introdução

A teoria das *Schemata*¹, cunhada por Robert Gjerdingen (Gjerdingen 2007), abriu espaço para uma nova visão analítica acerca das obras dentro do chamado período Galante. No livro *Music in the Galant Style*, esse autor sistematiza uma série de estruturas harmônico-rítmico-melódicas e ilustra sua aplicação em vários exemplos musicais, validando o catálogo de *Schemata* contidos nesta bibliografia. A partir deste livro seminal, outros autores vieram a contribuir com a identificação e teorização de novas *Schemata*, na qual pode-se citar John Rice² (RICE, 2014a, 2022, 2014b, 2015), Nathaniel Mitchell³ (Mitchell 2020) e Ernesto Hartmann⁴ (Hartmann 2018a; 2018b). Esses textos abrangem quase que exclusivamente o repertório Galante, não ampliando o escopo para obras além deste recorte temporal.

A respeito da presença de *Schemata* no repertório do século XIX, pouco foi explorado na literatura atual, contudo, podemos destacar algumas bibliografias que possuem este escopo. Destacam-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, a qual o autor descreve como início do século XIX⁵.

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 e de elementos retórico-musicais em seis responsórios*

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

² Rice contribuiu com as *Schemata Lully, Hertz, Morte e Minor-Major*.

³ Mitchell contribuiu com o *Schema Volta*.

⁴ Hartmann contribuiu com o *Schema Bergamasca*.

⁵ *Early nineteenth-century*.

fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), na qual as 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 estrutura musical em diferentes obras. Neste texto, Trilha também abrange os responsórios fúnebres de Castro Lobo. Ressaltamos que, mesmo situado no contexto da música do século XIX, o estilo de Castro Lobo ainda é colonial-Galante, não se enquadrando, portanto, no recorte estilístico que buscamos neste presente trabalho. Além destes textos apresentados, diversas entrevistas realizadas com autores importantes acerca de *Partimento* estão disponibilizadas no *YouTube* no canal *Songbird Music Academy*, sob o nome de *The learn Partimento Podcast*, na qual os entrevistados fazem comentários pontuais acerca da permanência deste modelo de aprendizado – a saber, o *Partimento* – no século XIX.

O *Partimento* é um exercício didático em forma de música 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. Embora as *Schemata* não sejam oriundas diretamente do *Partimento*, podemos observar tais estruturas prototípicas nestes exercícios. Na série de entrevistas *online The learn Partimento Podcast*, a discussão a respeito da permanência do *Partimento* no século XIX acaba por comentar, mesmo que brevemente, acerca da existência de *Schemata* em obras românticas.

Expostos tais fatos, conclui-se que as pesquisas que envolvem a relação entre as *Schemata* e a música do Romantismo maduro ainda não são muito numerosas, e as que existem pouco exploram o potencial que tal escopo possui. Assim, este trabalho ilustra uma sequência de exemplos musicais de compositores diversos, dentro do período da história da música denominado Romantismo (século XIX, particularmente a primeira metade), que utilizam variadas *Schemata* para compor passagens musicais, comentando possíveis desvios estruturais com relação ao protótipo inicial formulado pelos respectivos autores que teorizaram as *Schemata*. Após os exemplos musicais, busca-se discutir com base no conceito de cânone musical de William Weber (1999) e analisar possíveis razões para a permanência destas estruturas galantes no século XIX.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma:

- a. Apresentamos as *Schemata* e exemplos de seu emprego no repertório do século XIX detalhando-as e destacando suas particularidades (aderência ou não aos modelos galantes);
- b. Estabelecemos um diálogo com os autores e, particularmente, com o conceito de William Weber de cânone musical para substanciar nossos argumentos e, por fim;
- c. Tecemos nossas considerações finais.

As *Schemata* eleitas para discussão e ilustração são:

- a. *Romanesca*
- b. *Fonte*
- c. *Monte*
- d. *Quiescenza*
- e. *Heartz*
- f. *Morte*
- g. *Minor – Major*

Destas sete *Schemata*, as quatro primeiras encontram-se na literatura seminal acerca do assunto, a saber, o livro *Music in the Galant Style* de Robert Gjerdingen (2007), sendo amplamente discutidas pelo autor em sua obra. As três restantes foram conceituadas por John Rice (2014a; 2014b; 2015 e 2022), dando continuidade a pesquisa de Gjerdingen e ampliando o repertório conceitual deste tema. Estes conceitos e esta terminologia já estão consolidados, sendo amplamente aceitas dentro dos trabalhos acadêmicos conforme podemos observar na literatura que empregamos para a construção deste trabalho.

No que diz respeito ao repertório escolhido, não buscamos, obviamente, pelas dimensões deste trabalho, exaustivamente elencar obras. Contudo, almejamos selecionar obras sinfônicas, de música de câmara e para piano de diversas tendências estilísticas (preferencialmente, externos ao círculo Schumaniano, porém, sem excluí-lo) de modo a ampliar o escopo de nossas conclusões. Obras de Liszt e Brahms, por exemplo, assim como Tchaikovsky, Glinka e Carlos Gomes, têm como propósito demonstrar a transcendência destas práticas para além das fronteiras geográficas e das querelas estéticas do século XIX permitindo, assim, um panorama mais amplo, apesar de conciso.

2. A permanência das *Schemata*

Com relação à permanência de elementos estilísticos do século XVIII em obras do Romantismo, podemos citar as Tópicas Musicais (Ratner 1980), que, como mostrado por Janice Dickensheets (Dickensheets 2012) em seu artigo *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, ganharam novos rumos no século XIX⁶. Podemos pensar, de forma paralela e análoga às Tópicas, na maneira como as *Schemata* conservaram-se no século XIX, temática ainda pouco abordada e que carece de maior avaliação. A partir deste paralelo, vê-se a necessidade de investigar se as estruturas inicialmente propostas por Gjerdingen ainda estão presentes no novo movimento artístico do século XIX, e, caso seja válida esta afirmação, avaliar a maneira como elas são utilizadas.

A fim de demonstrar que as *Schemata* galantes persistiram em composições do século XIX, apresenta-se uma série de exemplos musicais comentados em que elas estão presentes. Os exemplos não referenciados são de autoria nossa.

3. *Schemata* em obras do século XIX – exemplos

Os primeiros exemplos a serem apresentados são relativos ao *Schema* denominado *Romanesca*. Com origem no século XVI, tal estrutura era comumente utilizada no século XVIII como um gesto de abertura, dando início à uma ideia musical.

A *Romanesca* foi primariamente empregada como um gesto de abertura. Seu período de grande ocorrência foi entre 1725 e 1735, apesar de ter-se mantido como opção por todo o século XVIII. Como gesto de abertura e primeiro *Schema* para um *Adagio*, a *Romanesca* galante foi tão comum a ponto de tornar-se um *cliché* durante a primeira metade do século XVIII⁷ (Gjerdingen 2007, p. 454).

⁶ Ressaltamos que, neste trabalho, não há discussões acerca de Tópica Musical.

⁷ Original: “The *Romanesca* was used primarily as an opening gambit. Its period of greatest currency was the 1720s and 1730s, though it remained an option throughout the century. As the first schema for an *Adagio*, the galant *Romanesca* was so common as to be almost a cliché during the first half of the century”.

Suas principais características são:

- a) Quatro eventos igualmente espaçados, sendo que o primeiro inicia em uma posição metricamente forte, geralmente um tempo forte;
- b) Na melodia, uma ênfase em $\hat{1}$ e $\hat{5}$;
- c) No baixo, uma descida em graus conjuntos de 1 com os eventos ímpares sustentando uma sonoridade $5/3^8$ e os pares uma $6/3^9$;
- d) Uma sequência de quatro tríades no estado fundamental (Ré Maior; Lá Maior; Si menor; Fá# menor)¹⁰ (Gjerdingen 2007, p. 454).

Algumas variantes possíveis:

- a) Um tipo com saltos, no qual o baixo alterna entre uma quarta abaixo e uma segunda acima, todos eles com sonoridade $5/3$ (sendo a quarta sonoridade menor). Essa era a norma do século XVII;
- b) Um tipo gradual, onde o baixo progride integralmente por graus conjuntos descendentes, alternando as sonoridades $5/3$ e $6/3^{11}$ (Gjerdingen 2007, p. 454).

O modelo visual empregado por Gjerdingen (2007) se tornou padrão para representação das *Schemata* em trabalhos de natureza acadêmica¹². De fato, para o *Schema Romanesca*, ele é particularmente eficiente, pois retrata o processo e a condução harmônica (com suas especificidades rítmicas) sem necessariamente explicitar uma condução melódica exclusiva. A *Romanesca*, em contraste a outras *Schemata*, como admite Gjerdingen, possui diversas possibilidades

⁸ Estado fundamental da tríade.

⁹ Primeira inversão da tríade.

¹⁰ Original: “Four equally spaced events, with the first beginning on a metrically strong position, usually a downbeat; In the melody, an emphasis on $\hat{1}$ and $\hat{5}$; In the bass, an initial stepwise descent from $\hat{1}$, with the odd-numbered tones supporting $5/3$ sonorities and the even-numbered tones $6/3$ sonorities; A sequence of four triads with roots (and mode) on (D (major), A (major), B(minor), and (F# minor)”.

¹¹ Original: “A leaping type, in which the bass alternately leaps down a fourth and steps up a second, all with $5/3$ sonorities (the fourth of which was minor). This was the seventeenth-century norm; A stepwise type, in which the bass descends entirely by step, with alternating $5/3$ and $6/3$ sonorities”.

¹² Neste trabalho, onde apropriado, apresentaremos os elementos gráficos representativos de cada *Schema* desta forma, bem como por notação no pentagrama.

Já com relação à *Romanze* Op. 118/5 de Johannes Brahms, o uso da *Romanesca* por saltos relembra a forma rítmica de se tocar uma Chacona: o ritmo em compasso 6/4 utilizado pelo compositor faz com que os apoios fortes e fracos dos quatro primeiros estágios do *Schema* sejam invertidos (Ex. 3).

Allegro ma non troppo. ♩ = 132.

Romanesca

Cadência à Dominante

Exemplo 2: Chopin, *Mazurka* Op. Posth. 68/3, compassos iniciais (c. 1–8); *Romanesca* e cadência à dominante

Andante

espressivo

Romanesca

Exemplo 3: Brahms, *Romanze* Op. 118/5, compassos iniciais (c. 1–2); *Romanesca*

Como podemos observar, nestes dois primeiros exemplos da literatura musical do século XIX, ambos compositores utilizaram a *Romanesca* trazendo elementos anteriores ao período-Galante: a forma arcaica do *Schema* e a rítmica sincopada da Chacona. Entretanto, outros exemplos mostram diferentes usos, que diferem da utilização mais tradicional do *Schema*.

Identificado por Gjerdingen em um dos vídeos anexos ao livro “*Child composers in the old conservatories*” (Gjerdingen 2020)¹³, o autor mostra que Franz Liszt utilizou a *Romanesca* para começar uma nova seção do *Étude S. 136/11*, que faz parte de uma coletânea de 12 estudos escritos em 1826, ainda em uma fase jovem do compositor, que vieram a ser revisados em 1851. Essa nova seção da obra é marcada por uma mudança de tonalidade – inicialmente em Ré bemol maior, agora em Dó sustenido menor – e por uma mudança de padrão no acompanhamento na mão esquerda do piano. Tal *Schema* é concluído com uma cadência composta (Ex. 4). Ainda na mesma obra, ao final desta seção, Liszt emprega uma sequência que se inicia como uma *Romanesca*, mas levando a uma repetição do padrão “quarta descendente seguida de segunda ascendente”, modulando sucessivamente até chegar na tonalidade que ele desejara (Ex. 5). Em ambos os exemplos deste estudo para piano, aproximações cromáticas são utilizadas no baixo da *Romanesca*, criando Dominantes secundárias, cujo potencial modulatório foi utilizado conforme o desejo do compositor.

Exemplo 4: Liszt, *Étude S.136/11*, c.27–30; *Romanesca* e cadência composta

Exemplo 5: Liszt, *Étude S.136/11*, c.43–50; Sequência em forma de *Romanesca*

¹³ Vídeo disponibilizado pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=SNWjgh-d_18>.

O segundo *Schema* a ser abordado é a *Fonte*, estrutura que apresenta quatro estágios divididos dois a dois em forma de sequência. O modelo apresentado por Gjerdingen mostra que a primeira metade da *Fonte* ocorre no modo menor, enquanto a segunda metade ocorre à uma distância de Segunda maior abaixo, no modo maior. Trata-se de uma sequência na qual cada metade conta com um baixo cadencial $\hat{7}-\hat{1}$ ou $\hat{5}-\hat{1}$, enquanto a melodia realiza o semitom descendente $\hat{4}-\hat{3}$.

A *Fonte* servia para realizar uma digressão da tonalidade e retornar a ela. Foi utilizada durante todo o século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla nos minuetos ou outros pequenos movimentos. Em concertos, arias e outras obras de maior porte, grandes *Fontes* comumente exerciam a função de episódios de digressão tonal¹⁴ (Gjerdingen 2007, p. 456).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Quatro eventos apresentados como dois pares ou díades. A primeira metade da *Fonte* é no modo menor, enquanto a segunda é no modo maior um grau abaixo.
- b) Na melodia, um curto fragmento escalar descendente que termina em $\hat{4}-\hat{3}$, geralmente $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$. Ocasionalmente a melodia articula um arpejo do acorde Dominante local;
- c) No baixo fragmentos escalares ascendentes da Sensível para a Tônica local, isto é, $\hat{7}-\hat{1}$. Outros possíveis baixos envolvem movimentos tipicamente cadenciais, como $\hat{5}-\hat{1}$ ou $\hat{2}-\hat{1}$;
- d) Dois pares de sonoridades: cada par conclui com um relativamente estável $5/3$ precedido de um mais instável e dissonante $6/3$, $6/5/3$ ou $7/5/3$ ¹⁵ (Gjerdingen 2007, p. 456).

¹⁴ Original: “The *Fonte* served to digress from, and then return to a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large *Fontes* often function as digressive episodes”.

¹⁵ Original: “Four events presented as two pairs or dyads. The *Fonte*’s first half is in the minor mode while the second half is in the major mode one step lower; In the melody, a short scalewise descent that ends $\hat{1}-\hat{3}$, often $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$. Occasionally the melody arpeggiates the local dominant chord; In the bass, ascents from leading tones to local tonics, that is, $\hat{7}-\hat{1}$. Other possible basses involve typical cadential moves like $\hat{5}-\hat{1}$ or $\hat{2}-\hat{1}$; Two pairs of sonorities: each pair concludes with a relatively stable $5/3$ preceded by a more unstable or dissonant $6/3$, $6/5/3$ or $7/5/3$ ”.

Algumas possíveis variantes:

- a) Um tipo com a melodia padrão da Fonte no baixo e com o baixo padrão na melodia;
- b) Um raro, tipo ternário, com as duas primeiras partes no modo menor e a terceira no modo maior¹⁶ (Gjerdingen 2007, p. 456).

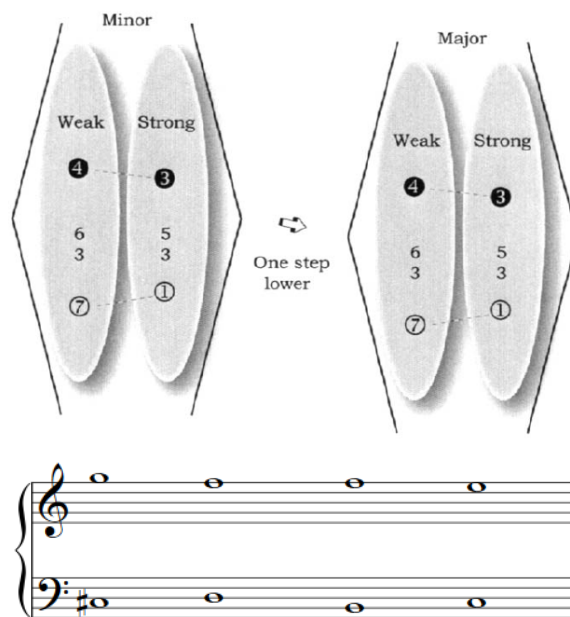


Figura 2: *Fonte*, protótipo de Gjerdingen (2007, p. 456) e possível realização musical em Dó maior

Com relação a este *Schema*, focaremos na utilização deste por Chopin. Os três próximos exemplos a serem apresentados distinguem entre si com relação ao uso da *Fonte*, indicando novas possibilidades para tal protótipo.

No *Étude* Op. 10/7, a *Fonte* se inicia no compasso 17, local análogo à posição que estaria após a barra de *ritornelo* em um pequeno movimento de dança, delimitando a estrutura que se encerrou nos 16 primeiros compassos. Aqui, o *Schema* foi utilizado de forma tradicional, contando com uma sequência em forma de modelo-reprodução¹⁷, cujo modelo encontra-se em modo menor e a

¹⁶ Original: "A type with normal melody in the bass and what would be the normal bass in the melody; A rare, three-part type with the first two parts in the minor mode and the third in the major mode".

¹⁷ Utilizamos, aqui, a nomenclatura de Schoenberg (*Fundamentos da Composição Musical*) ao invés de modelo-sequência. Cremos que esta nomenclatura esclarece melhor as situações, posto que emprega um termo muito mais específico (reprodução) do que polissêmico (sequência),

reprodução em modo maior. O baixo 5 – 1 contraposto à melodia 4 – 3 evidencia os estágios da *Fonte* (Ex. 6).

Exemplo 6: Chopin, *Étude* Op. 10/7, c. 17–20; *Fonte*

No *Étude* Op. 25/3, a *Fonte* ocupa também o compasso 17, da mesma maneira como ocorrera no *Estudo* Op. 10/7. Entretanto, aqui se observa um desvio com relação ao protótipo inicial de Gjerdingen. Neste caso, ambas etapas da seqüência encontram-se em modo maior, resultando em uma variação a qual aqui chamamos de *Fonte* maior-maior (Ex. 7).

Exemplo 7: Chopin, *Étude* Op. 25/3, c. 17–18; *Fonte* Maior-Maior

ilustrando com clareza a aderência às ideias motivicas. Vale ressaltar, ainda, que, para Schoenberg, o termo seqüência se aplica a todo o conjunto de modelo e suas subsequentes reproduções, e não tão somente à reprodução propriamente dita.

O último exemplo de *Fonte* a ser mostrado também foi extraído dos estudos para piano de Chopin. No *Étude* Op. 10/12, é possível observar um processo composicional que é pautado no modelo da *Fonte*, mas com variações que se afastam bastante da proposta inicial do *Schema*. O compositor aqui utiliza uma *Fonte* onde o modelo e reprodução da sequência se encontram no modo menor. Ainda, tal sequência é estruturada a partir de um movimento plagal iv – i (Ex. 8).

Exemplo 8: Chopin, *Étude* Op. 10/12, c. 29–32; *Fonte* Plagal Menor-Menor

O próximo *Schema* a ser avaliado é o *Monte*, que é uma sequência ascendente em duas ou mais seções, cada uma distando uma Segunda maior da outra. Cada seção conta com baixos tipicamente cadenciais, como $\hat{7}-\hat{1}$ ou $\hat{5}-\hat{1}$, enquanto a melodia comumente executa o movimento $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$. Geralmente, a sequência do *Monte* é feita sobre os graus da Subdominante e da Dominante, respectivamente.

O *Monte* foi o esquema preferido para uma sequência ascendente. No início do século XVIII, *Montes* de três ou mais seções podiam promover modulações relativamente distantes. Mais à frente neste mesmo século, ele geralmente tinha apenas duas seções que destacavam as tonalidades da

Subdominante e da Dominante, frequentemente antecedendo uma cadência importante¹⁸ (Gjerdingen 2007, p. 458).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Duas ou mais seções, com cada seção subsequente um grau acima;
- b) Na melodia, um movimento ascendente, com movimentos descendentes locais que complementam as sensíveis ascendentes do baixo;
- c) No baixo, consecutivos movimentos ascendentes cromáticos em direção às tônicas locais. Na variante diatônica, o baixo sobe similarmente, porém, sem os semitons cromáticos;
- d) Uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades onde 6/5/3 precede 5/3. O modo da sonoridade estável 5/3 não pode ser previsto pelo ouvinte¹⁹ (Gjerdingen 2007, p. 458).

Possíveis variantes:

- a) Extensões da sequência ascendente IV – V para VI ou mesmo VII e I
- b) Tipos diatônicos tendo como característica o padrão intervalar 6–5–6–5
- c) Um tipo *Principale* exclusivamente com sonoridades 5/3 e um baixo que progride por quarta ascendente e terça descendente
- d) Um tipo *Romanesca* com um baixo que progride por quinta ascendente e quarta descendente e com suspensões características de 4–3²⁰ (Gjerdingen 2007, p. 458).

¹⁸ Original: “The Monte was the preferred schema for an ascending sequence. In the earlier eighteenth century, Montes of three or more sections could effect relatively distant modulations. In the later eighteenth century, Montes usually had only two sections that highlighted the subdominant and dominant keys, often in advance of an important cadence”.

¹⁹ Original: “Two or more main sections, with each succeeding section one step higher; In the melody, an overall rise, with local descents that complement the ascending leading tones in the bass; In the bass, consecutive chromatic ascents from leading tones to local tonics. In the diatonic variant, the bass rises similarly but without the chromatic semitone; A sequence of two or more pairs of sonorities where 6/5/3 precedes 5/3. The mode of the stable 5/3 sonority often cannot be predicted”.

²⁰ Original: “Extensions of the rising IV-to-V sequence to VI or even to VII and I; Diatonic types featuring the 6-5-6-5 ... interval pattern; A *Principale* type with all 5/3 sonorities and a bass that alternately leaps up a fourth, then down a third; A *Romanesca* type with an up-a-fifth, down-a-fourth bass and characteristic 4-3 suspensions”.

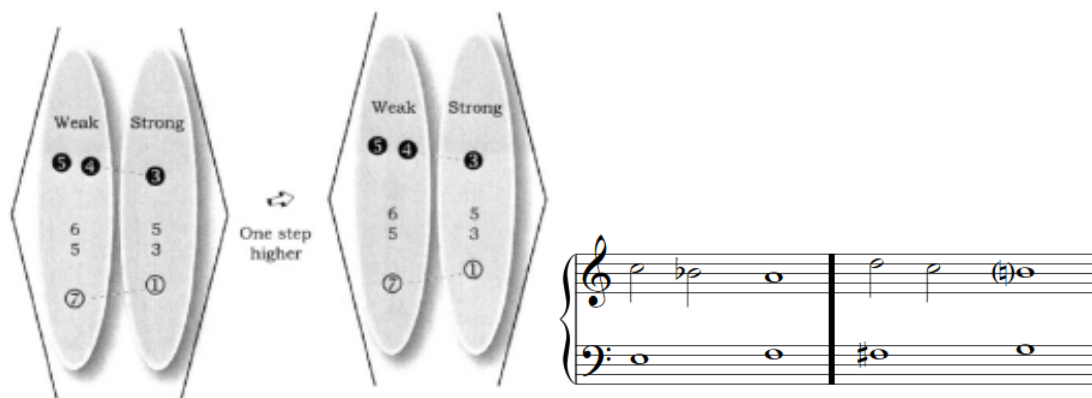


Figura 3: *Monte*, protótipo de Gjerdingen (2007, p. 458) e realização musical em Dó Maior

Na obra *Estações* Op. 37a n.2, de Pyotr Tchaikovsky, podemos observar a estruturação musical a partir deste *Schema*. A sequência que se inicia no compasso 35 conta com a presença da ideia de modelo-reprodução distanciado de uma Segunda maior. Aqui, podemos dizer que há uma ampliação e maior liberdade na utilização do *Schema*, na qual a estrutura da sequência é mais importante do que a combinação contrapontística de pares de notas que caracteriza o *Monte*. Tchaikovsky não tem a preocupação de manter os pares de nota do protótipo do *Schema*: ele apenas mantém a ideia conceitual estrutural do *Monte*. Também não há a preocupação de fazer o *Schema* sobre os graus da Subdominante e Dominante. Esta passagem musical é indicada no Ex. 9.

Modelo

Lá maior: V⁷ V² i⁶

Reprodução

Sí menor: V⁷ V² i⁶

Exemplo 9: Tchaikovsky: *Estações, Fevereiro*, Op. 37a, n. 2, c. 35–41; *Monte*

Robert Schumann também faz uso do *Monte*. No terceiro movimento do *Concerto para piano em Lá menor Op. 54*, pode-se notar a presença de tal estrutura em uma passagem que se inicia no compasso 58. O baixo 7 – 1 acompanha a finalização de cada seção da sequência, primeiro em Fá sustenido menor, depois em Sol sustenido menor (Ex. 10). Aqui também não há a preocupação de realizar o *Monte* nos graus da Subdominante e Dominante.

The image displays a musical score for Robert Schumann's *Concerto para Piano Op. 54, III*, measures 58-65. The score is divided into two sections: 'Modelo' (highlighted in red) and 'Reprodução' (highlighted in blue). The 'Modelo' section shows a bass line with a 7-1 interval in F# minor, while the 'Reprodução' section shows the same interval in G# minor. The score includes staves for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo.

Exemplo 10: Schumann, *Concerto para Piano Op. 54/III*, c. 58–65; *Monte*

O terceiro exemplo de *Monte* apresentado neste texto está presente no *Noturno em Mi bemol maior* de Mikhail Glinka. Neste caso, trata-se de um *Monte* em três estágios, numa versão diatônica do *Schema*, onde não há as alterações cromáticas referentes às Dominantes secundárias do *Monte*. Neste exemplo, o *Schema* também é realizado fora dos graus IV, V e VI da escala, comum ao *Monte* em três estágios. Além disso, o último estágio em questão conclui no acorde da Sensível, não sendo este um acorde estável e corriqueiro na execução do *Schema*²¹. A passagem em questão é mostrada no Ex. 11.

²¹ O último estágio deste *Monte* deveria corresponder ao acorde de Ré bemol, mas Glinka faz com que a finalização do *Schema* ocorra no acorde de Ré diminuto.

Exemplo 11: Glinka, *Noturno em Mi bemol maior*, c. 59–62; Monte diatônico

A *Quiescenza* é o próximo *Schema* a ser comentado. Trata-se de uma progressão contendo um baixo pedal na Tônica, sustentando o a melodia $(\hat{1})-\flat\hat{7}-\hat{6}-\natural\hat{7}-\hat{1}$, correspondendo à progressão harmônica I–V7/IV–IV–V–I sobre o pedal de $\hat{1}$. Uma versão diatônica do *Schema* é possível, onde é evitado o estágio contendo a nota referente ao sétimo grau abaixado.

A *Quiescenza* marca um curto período de quiescência que se segue após uma cadência relevante ao fim de uma seção importante. Como uma ferramenta construtiva pode também aparecer como um *Schema* de abertura (geralmente não repetida), contudo, este uso era menos comum. O período de grande ocorrência da *Quiescenza* foi entre as décadas de 1760 e 1790, e era especialmente apreciada em Paris e Viena²² (Gjerdingen 2007, p. 460).

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Quatro eventos, com o esquema inteiro geralmente repetido em sucessão;
- b) Na melodia, o semitom descendente $\flat\hat{7}-\hat{6}$ é respondido pelo semitom ascendente $\hat{7}-\hat{1}$ (no “*Solfeggio italiano típico*”, *fa-mi* é respondido por *mi-fa*);
- c) No baixo, um pedal em $\hat{1}$, ou uma figuração que reitera $\hat{1}$;
- d) Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente $\flat 7/3$, $6/4$, $7/4/2$ e $5/3$. A primeira parece instável em relação a segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da Tônica²³.

²² Original: “The *Quiescenza* marks a short period of quiescence following an important cadence at the end of an important section. As a framing device, it could also appear as an opening gambit (usually not repeated), though this usage was less common. The *Quiescenza*’s period of greatest currency was the 1760s to the 1790s, and it was especially favored in music written for Vienna and Paris”.

²³ Original: “Four events, with the whole schema usually played twice in succession; In the melody, the descending semitone $\flat\hat{7}-\hat{6}$ is answered by the ascending semitone $\hat{7}-\hat{1}$ (in the “typical Italian *Solfeggio*”, *fa-mi* is answered by *mi-fa*); In the bass, a pedal point on 1, or a figuration that reiterates 1; A sequence of four sonorities, usually $\flat 7/3$, $6/4$, $7/4/2$ and $5/3$. The first seems unstable

Possíveis variantes:

- a) Um tipo diatônico com um movimento melódico ascendente $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{1}$;
- b) Um tipo raro que apresenta dois *Prinner* sobre um pedal da Tônica²⁴ (Gjerdingen 2007, p. 460).

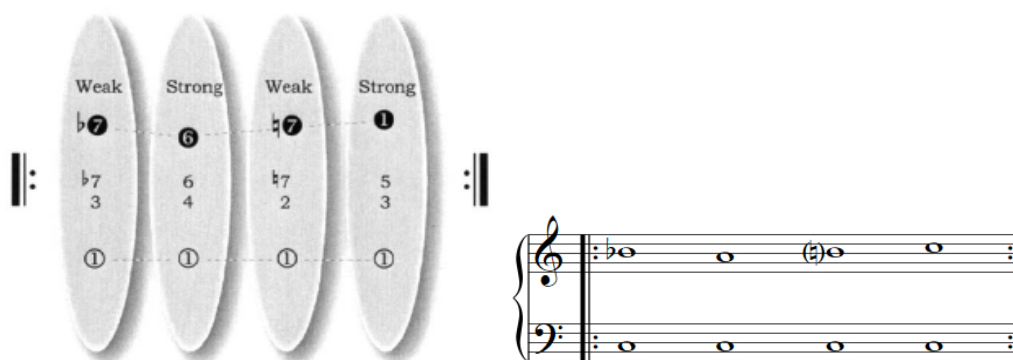


Figura 4: *Quiescenza*, protótipo de Gjerdingen (2007, p. 460) e realização musical em Dó Maior

Niels Gade fez uso da *Quiescenza* na *Barcarola* Op. 19, n. 5, da obra *Aquarellen*. Gade adicionou aos estágios com função Dominante presentes na *Quiescenza* a Nona dos acordes, resultando em uma coloração harmônica além do protótipo tradicional do *Schema* (Ex. 12).



Exemplo 12: Gade: *Aquarellen*, *Barcarola* Op. 19, n. 5, c. 37–39, *Quiescenza*

No *Trio para piano e cordas* Op. 17, Clara Schumann inicia tal obra com a *Quiescenza* (Ex. 13). Neste exemplo, o *Schema* está presente integralmente no acompanhamento harmônico realizado pelo piano, e não necessariamente por

in relation to the second, while the third sonority seems highly unstable in relation to the last, tonic sonority”.

²⁴ Original: “A diatonic type with a rising 5-6-7-1 melody; A rare type that presents two *Prinner*s over a tonic pedal”.

uma melodia que contém as respectivas notas do *Schema*. Mesmo assim, esta *Quiescenza* foi utilizada de forma tradicional, em conformidade com o protótipo presente na bibliografia de base.

M. M. $\text{♩} = 152.$

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

Allegro moderato.

PIANO.

Quiescenza

Exemplo 13: Clara Schumann: *Trio para piano e cordas* Op. 17 (c. 1-4); *Quiescenza*

O *Heartz* é um *Schema* que foi observado por Daniel Heartz e sistematizado por John Rice (Rice 2014b). Consiste em uma progressão 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 $I_3^5 - IV_4^6 - I_3^5$.

Daniel Heartz destacou algumas passagens na música do século XVIII que apresentam uma harmonia de Subdominante sobre um pedal da Tônica, que implicam em uma doçura e delicadeza características de algumas vertentes do estilo Galante. Estas passagens podem ser descritas como elaborações de um *Schema* de condução de vozes em que a melodia se move do quinto grau da escala para o sexto e retorna, sobre um baixo que sustenta o primeiro grau. Eu chamo este esquema de “*O Heartz*” e demonstro como compositores de Corelli a Mozart o utilizaram como um gesto de abertura ou como resposta em obras instrumentais e vocais²⁵ (Rice 2014, p. 1).

²⁵ Original: “Daniel Heartz has called attention to passages in eighteenth-century music with subdominant harmony over a tonic pedal, which convey a sweetness and tenderness characteristic of a certain strain of the galant style. These passages can be described as elaborations of a voice-leading schema in which a melody moves from the fifth scale degree to the sixth and then returns to the fifth, over a bass that sustains the first scale degree. I call this schema “the Heartz” and demonstrate how composers from Corelli to Mozart used it as an opening gambit and a riposte in vocal and instrumental music”.

De acordo com Rice, a diferença entre o *Heartz* e a *Quiescenza* consiste em sua simetria, podendo, contudo, haver confusão entre esses dois esquemas tão similares e próximos. Para o autor,

O *Heartz* difere melodicamente da *Quiescenza* por começar e terminar no grau melódico $\hat{5}$, não no $\hat{1}$, e aproximar-se do $\hat{6}$ por baixo e não por cima. O *Heartz* é uma prolongação melódica de $\hat{5}$, a *Quiescenza* uma prolongação melódica de $\hat{1}$ ²⁶ (Rice 2014, p. 5).

Ainda, em relação ao conceito de Gjerdingen, é possível afirmar que há, ao menos, três características que diferenciam os referidos esquemas:

- a) Enquanto a *Quiescenza* tende a ser cromática (com a aproximação da Subdominante pelo uso do 7º grau alterado descendentemente – produzindo um efeito de Dominante secundária V/IV, o *Heartz* tende a ser diatônico acentuando seu caráter delicado e doce;
- b) O *Heartz* geralmente é seguido de uma quebra de textura, onde a textura seguinte tem sua própria identidade esquemática;
- c) A *Quiescenza* frequentemente (porém, não compulsoriamente) é repetida, conforme demonstrado no próprio esquema de Gjerdingen²⁷ (Gjerdingen 2007, p. 460), ao passo em que o *Heartz* não necessariamente.

Portanto, dentre suas principais características podemos citar:

- a) Três eventos;
- b) Na melodia, o $\hat{5}$ ascende ao $\hat{6}$ e retorna ao $\hat{5}$ (no “*Solfeggio* italiano típico”, Dó-Ré-Dó);
- c) No baixo, um pedal em $\hat{1}$, ou uma figuração que reitera $\hat{1}$;
- d) Uma sequência de três sonoridades, 5/3, 6/4 e 5/3 (Rice 2014, p. 1).

²⁶ Original: “The *Heartz* differs melodically from the *Quiescenza* in starting and ending on $\hat{5}$, not on $\hat{1}$, and approaching $\hat{6}$ from below, not above. The *Heartz* presents a melodic prolongation of $\hat{5}$, the *Quiescenza* a melodic prolongation of $\hat{1}$ ”.

²⁷ O Schema em questão demonstrado por Gjerdingen é a *Quiescenza*.

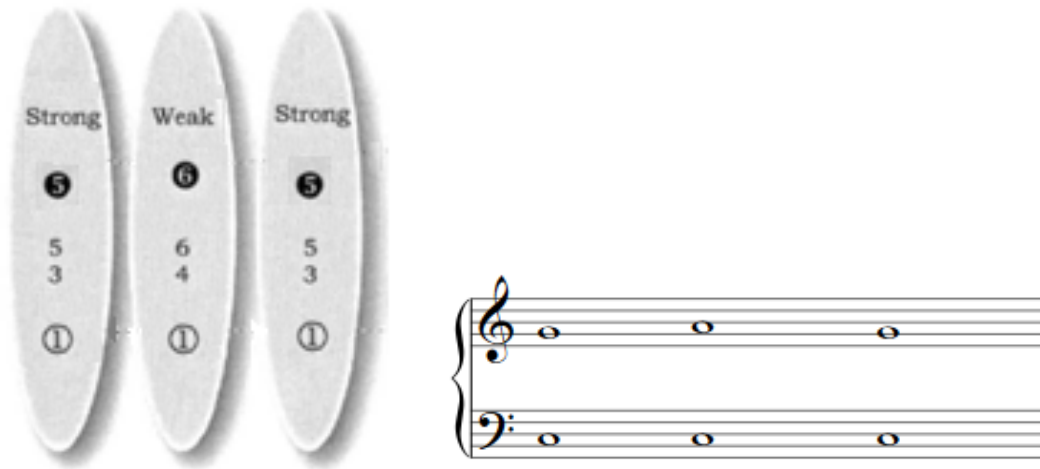


Figura 5: *Hertz*, protótipo e realização musical em Dó Maior

Brahms irá utilizar esse *Schema* na abertura da *Valsa* Op. 39, n. 15 (Ex. 14), conferindo o caráter de “doçura e delicadeza”.



Exemplo 14: Brahms, *Valsa* Op. 39, n. 15, c. 1-4; *Hertz*

Um exemplo deste *Schema* no repertório romântico foi apresentado por Giorgio Sanguinetti em entrevista para o *The Learn Partimento Podcast* (Gjerdingen; Sanguinetti 2021). Sanguinetti mostra que um dos temas do primeiro movimento da *Sinfonia n. 6 (Patética)* Op. 74 de Tchaikovsky é estruturado a partir do *Hertz*, seguido de uma *Fonte* (Ex. 15). Vale ressaltar que esta *Fonte* é construída sobre um pedal de I (contrabaixos):

Exemplo 15: Tchaikovsky, *Sinfonia Patética* Op. 74, c. 89–95, Heartz e Fonte

Outro *Schema* sistematizado por Rice é o *Morte*. Trata-se de um baixo cromático descendente partindo da Tônica até a Dominante, podendo ocorrer em cinco ou seis estágios. Contraposto ao baixo descendente, uma melodia ascendente é de uso comum, sendo que o penúltimo estágio do *Morte* é caracterizado pelo acorde de sexta-aumentada.

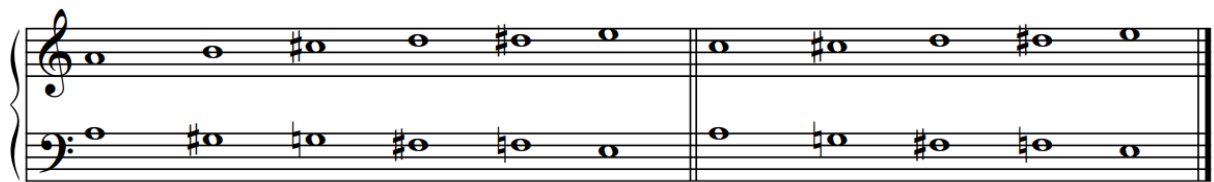
Compositores do século XVIII compuseram várias passagens em que a linha superior progride ascendentemente dos graus $\hat{1}$ ou $\hat{3}$ para o $\hat{5}$, simultaneamente ao baixo descender cromaticamente do $\hat{1}$ para o $\hat{5}$. As linhas divergentes atingem uma oitava por um intervalo de Sexta-Aumentada. Essas passagens representam um *Schema* de condução de vozes análogo aos introduzidos por Robert O. Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style*. Seguindo o hábito de Gjerdingen de atribuir nomes italianos a algumas de suas *Schemata*, eu proponho a palavra “*Morte*” para este *Schema* e analiso o seu uso pelos músicos, que o utilizaram-no extensivamente não só como um gesto intensamente expressivo, mas também como um bloco composicional: ornando as meio-cadências que acreditavam particularmente relevantes nas passagens transicionais e de elaboração²⁸ (Rice 2015, p. 1).

²⁸ Original: “Eighteenth-century composers wrote many passages in which a treble line rises from scale degrees $\hat{1}$ or $\hat{3}$ up to $\hat{5}$, while the bass descends chromatically from $\hat{1}$ down to $\hat{5}$. The diverging lines reach an octave by way of an augmented-sixth interval. These passages represent

Dentre suas principais características, podemos citar:

- a) Cinco ou seis eventos;
- b) Na melodia, uma progressão diatônica de $\hat{1}-\hat{3}$ e cromática de $\hat{3}-\hat{5}$ simultânea a descida cromática do baixo de $\hat{1}-\hat{5}$ na morte de 6 estágios e por tom de $\hat{1}-\hat{7}$, e cromática de $\flat\hat{7}-\hat{1}$ na *Morte* de 5 estágios (Rice 2015, p. 1).

O protótipo deste *Schema* é mostrado no Ex. 16, respectivamente em seis e em cinco estágios.



Exemplo 16: *Morte* (fonte: Rice 2015, p. 4)

Com relação ao *Morte*, apresenta-se um exemplo encontrado na música brasileira. Em *Cayumba*, primeira peça da obra *Quilombo*, de Carlos Gomes, observa-se o *Schema* em cinco estágios, que funciona como uma retransição para retomar ao tema inicial da obra (Ex. 17).

a voice-leading schema analogous to those introduced by Robert O. Gjerdingen in his book *Music in the Galant Style*. Following Gjerdingen's use of Italian words to refer to some of his schemata, I propose the word 'Morte' for this schema and survey its use by musicians, who relied on it not only as an intensely expressive gesture that could effectively enhance the most tragic moments of a work but also as a compositional building-block: an ornate half cadence that they found especially useful in transitional passages and development sections".

Exemplo 17: Carlos Gomes, *Cayumba (Quilombo)*. c. 12–16, *Morte*

Em adição às *Schemata* encontradas por Sanguinetti na *Sinfonia n. 6* de Tchaikovsky, apresentadas no Ex. 15, observamos que a abertura desta sinfonia é feita a partir do *Schema Morte*. A escala cromática descendente é vista na pauta do contrabaixo, enquanto a escala ascendente é observada na pauta do fagote, ambas partindo de Mi e chegando a Si, em movimento contrário, sendo o último estágio do *Morte* precedido por um acorde de sexta aumentada (Ex. 18).

Um terceiro *Schema* observado por Rice (Rice 2022) é o *Minor-Major*, que consiste em uma sequência onde uma estrutura é apresentada no modo menor e logo em seguida é repetida em sua relativa maior, ou seja, à uma distância de Terça menor ascendente. Rice identifica tal *Schema* na *Mazurca Op. Posth (B.134)* em Lá menor de Chopin, que é usada como gesto de abertura da obra.

Além do exemplo encontrado por Rice, apresentamos o uso do *Minor-Major* no *Rondollete Op. 149* de Louis Spohr (Ex. 19). Neste caso, o *Schema* foi utilizado como um gesto de transitório, numa seção localizada no meio da música, com intuito de desenvolvê-la. A sequência se inicia em Lá menor e é repetida em Dó maior, conforme a descrição do *Schema*.

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)

Exemplo 18: Tchaikovsky, *Sinfonia Patética* Op. 74, Primeiro Movimento, compassos iniciais (c. 1–6), *Morte*

Modelo em Lá Menor

Reprodução em Dó Maior

Exemplo 19: Spohr, *Rondolletto* Op. 149, c. 44–47, *Minor-Major*

Schumann utilizou o *Schema Minor-Major* no *Quinteto para piano e cordas em Mi bemol maior Op. 44*, quando, no primeiro movimento, realizou uma melodia em Mi bemol menor e depois reproduziu-a em Sol bemol maior (Ex. 20). Destaca-se o fato de que a fração do *Schema* correspondente ao “*Minor*” é feita sobre a cadência de engano $i^6 - iv - V^7 - VI$, enquanto a metade “*Major*” é feita sobre a progressão $I^6 - IV - V^7 - I$.

The image displays two systems of musical notation for Schumann's Quintet Op. 44/I. The first system, labeled 'Minor' in red, covers measures 35-42. It shows a melodic line in E-flat minor with dynamics 'p' and 'p espress.', and a piano accompaniment with a 'p' dynamic. The second system, labeled 'Major' in blue, covers measures 43-50. It shows the same melodic line in G-flat major with a 'cresc.' dynamic, and a piano accompaniment with a 'cresc.' dynamic. The key signature changes from three flats to two flats between the sections.

Exemplo 20: Schumann, *Quinteto Op. 44/I*, c. 35–42, *Minor-Major*

Na *Mazurca* Op. 6, n. 1 de Chopin, sua primeira *Mazurca* publicada, observa-se o mesmo procedimento composicional proporcionado pelo *Minor-Major*, ainda, novamente na relação Tônica-Relativo. Aqui, a primeira frase se apresenta em Fá Sustenido Menor, e a sequência é apresentada em Lá Maior (Ex. 21).

Exemplo 21: Chopin, *Mazurka* Op. 6, n. 1, compassos iniciais (c. 1–4), *Minor-Major*

A seguir, destacamos os seguintes procedimentos no emprego das *Schemata* tais quais observados nos exemplos:

- a) Deslocamento métrico (Brahms – *Intermezzo* Op. 118/5);
- b) *Fontes* Maior-Maior descaracterizando a função harmônica original e promovendo modulações (Chopin – *Estudo* Op. 25/3);
- c) *Fontes* “Plagais Menor-Menor e com iv-i / iv-i ao invés de V-i / V-I” (Chopin – *Estudo* Op. 10/12);
- d) *Fontes* sobre Pedal da I (Tchaikovsky – *Sinfonia n. 6* Op. 74-I);
- e) Supressão e abdicação da linha melódica original em par por uma estruturação primariamente harmônica (Tchaikovsky – *Estações* Op. 37a-2);
- f) *Montes* Menor-Menor sobre graus distintos de IV e V (Schumann – *Concerto para piano e orquestra em Lá menor* Op. 54/III), inclusive com finalização em grau instável VII (Glinka – *Noturno em Mi bemol maior*);
- g) Acréscimo de intervalos de nonas e outras dissonâncias características da linguagem do século XIX (Gade – *Barcarola* Op. 19, n. 5).

A partir destes procedimentos e visando a nossa discussão a seguir, podemos pensar, neste contexto, em quatro formas gerais de utilização das *Schemata*:

- a) uso fiel ao protótipo;

- b) uso com certas variantes, particularmente cancelando as funções harmônicas originais do protótipo substituindo-as por outras mais propensas às relações de Terça e às modulações sequenciais. Preponderância harmônica ao invés de contrapontística no emprego das *Schemata*;
- c) uso híbrido – superposição ou combinação de distintas *Schemata*;
- d) uso parodiado – proposital deslocamento métrico ou de substituição/corrosão das funções harmônicas originais. Adição de notas estranhas e/ou harmônicos superiores dos acordes, adequando e submetendo a *Schemata* à linguagem hodierna em contexto.

4. Discussão

Como foi mostrado por meio dos exemplos apresentados, as *Schemata* se mantiveram presentes em obras variadas do Romantismo, sendo usadas por diferentes compositores em distintas situações, contextos e gêneros musicais. Por conseguinte, cabem-se algumas considerações acerca destas ocorrências.

No artigo *Schema Theory as a Construction Grammar* (Gjerdingen; Bourne 2015), os autores discutem como a teoria das *Schemata* está relacionada de forma análoga aos princípios da construção gramatical, mostrando que algumas estruturas musicais são aprendidas e reproduzidas a partir da assimilação de padrões. 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.

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 possuiriam, então, motivos para serem abandonadas de imediato ao passarmos do período Galante e do Classicismo para a era romântica, uma vez que o paradigma da tonalidade persistiu nessa transformação estilística. 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 envolvidos²⁹”.

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 aquele relacionado ao período Galante, ditava boa parte do que era esperado nas obras musicais. Nisto, as *Schemata* foram amplamente utilizadas por corresponderem aos padrões musicais esperados principalmente pelo clero e pela nobreza.

Como exemplo, a *Fonte* era comumente utilizada após a barra de *ritornello* em pequenos movimentos de dança, ou seja, ela cumpria um papel estrutural de delimitação entre seções, que fazia parte da linguagem musical corrente. Podemos, assim, considerar que as *Schemata* possuem uma sintaxe. Ao adentrarmos no contexto do século XIX, numa primeira análise, pode-se pensar que a ascensão da burguesia, motivada pelos efeitos da revolução industrial, fizesse com que os padrões relacionados ao período Galante não fossem tão necessários, uma vez que não se demandava a manutenção do padrão de gosto da antiga classe dominante.

Entretanto, a linguagem musical já estabelecida (em particular, a tonalidade) ainda era influente e amplamente funcional, não se fazendo necessário abandonar o léxico de padrões existentes. Além disso, como já citado neste texto, Gjerdingen observa que resquícios da prática galante permaneceram em contextos específicos no século XIX, como é o caso de Chopin e Tchaikovsky, compositores que tiveram exemplos musicais apresentados no presente trabalho, confirmando alguns desses aspectos galantes.

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, as *Schemata* não estariam necessariamente vinculadas às mesmas funções estruturais da música setecentista, e estariam, portanto, mais suscetíveis a

²⁹ Neste contexto, Chopin e Tchaikovsky vêm à mente do autor.

desviarem do protótipo descrito pelos respectivos autores de cada *Schema*. Como exemplo, observa-se que exemplos distintos da *Fonte* presente neste trabalho possuem diferentes usos³⁰ e, no caso do *Monte*, percebe-se que a estrutura conceitual do *Schema* transcendeu ao protótipo contrapontístico.

Perante esses fatos observados, podemos pensar em algumas possibilidades relativas ao uso das *Schemata* no século XIX. Primeiramente, no uso delas da maneira como o *Schema* foi concebido, mantendo-se fiel ao protótipo. 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.

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 hibridismo³¹, resultando em novas possibilidades esquemáticas ou em uma interpretação ambígua de um ou mais *Schemata*. A última possibilidade a ser levantada neste texto 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 dos parâmetros que sustentam um determinado *Schema*³².

Contudo, não podemos negar o valor e a força do processo de formação do cânone musical (Weber 2001). Weber advoga que se faz necessário distinguir os principais tipos de cânone na cultura musical ocidental. São eles: o Erudito³³ ou Acadêmico; o Pedagógico e o cânone de Performance.

De acordo com Weber,

³⁰ Exemplos musicais identificados nos estudos para piano de Chopin: *Fonte* tradicional, *Fonte* Maior-Maior e *Fonte* Plagal Menor-Menor.

³¹ 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 uma nova unidade independente.

³² Harmonia, ritmo, melodia, contraponto.

³³ Utilizaremos neste trabalho a tradução de Marcos Câmara de Castro, disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1014490/mod_resource/content/0/2014-12-04_A%20Hist%C3%B3ria%20do%20C%C3%A2none%20Musical-William%20Weber.pdf.

Um tipo [de cânone] é o um cânone erudito (*scholarly canon*), pelo qual a música é estudada em termos teóricos. O mais antigo cânone erudito em música começa na antiguidade: consideração filosófica e científica da música, tal como discutida nos tratados e ensinada no quadrivium medieval. A maior parte desta tradição permaneceu separada tanto da pedagogia quanto da performance até o século XVIII; era uma alta tradição acadêmica não praticada frequentemente por músicos. As ideias modernas de cânone não se desenvolveram fora dessa tradição; no mínimo, emergiram da desilusão disso, trazida pelo pensamento empírico sobre música. O cânone erudito transformou-se fundamentalmente no fim do século XVIII, quando o estudo filosófico e científico deu lugar a um novo estudo teórico da harmonia e da música antiga (Weber 2014, p. 4).

Prosseguindo, o autor disserta sobre o cânone pedagógico:

O cânone pedagógico fez parte da tradição da polifonia sacra, e era baseado nas catedrais e capelas musicalmente mais importantes. Em primeiro lugar, ele envolvia a emulação de obras de mestres compositores de uma geração precedente, e como tal ligava o ensino da música com o processo composicional, pelo menos entre alguns dos mais doutos músicos. Isto é de fato um aspecto maior que definiu esse tipo de cânone: era conhecido principalmente pelos músicos mais completos [*accomplished*] e alguns de seus padrões, e portanto tinha um público limitado. As práticas composicionais acadêmicas tais como o *stile antico* – o processo de escrever em estilos antigos, tanto para estudo quanto para performance – era estreitamente relacionado à emulação de obras antigas. [...] Essa tradição assumiu muitas dimensões durante o século XIX. A formação do cânone em torno da música de Haydn, Mozart, Beethoven e Brahms tornou o processo de emulação ainda mais comum e explícito do que antes; e mesmo o público menos instruído [*tutored*] tornou-se de alguma maneira informado das fontes de que os compositores derivavam seus modelos. Além do mais, a redescoberta de obras da Idade Média e da Renascença abriu novos e vastos pontos de referência e possibilidades estilísticas (Weber 2014, p. 5).

O cânone performático ou de performance é descrito por Weber como aquele que

envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade em relação ao gosto musical. Eu diria que a performance é, em última análise, o aspecto mais crítico e significativo do cânone musical. Enquanto edições e antologias figuram significativamente nos aspectos pedagógicos e críticos deste problema, o que emergiu como o núcleo da canonicidade na vida musical, começando no século XVIII, foi a rendição do público a obras selecionadas. A celebração do cânone foi o foco de seu papel na cultura musical; embora algumas obras canônicas não fossem tocadas, a maior parte delas tornou-se parte do cânone pedagógico especializado. Veremos que o cânone da performance é mais do

que apenas um repertório; mas também uma força crítica e ideológica. Assim o cânone da performance é um fenômeno muito mais amplo do que um cânone pedagógico. É geralmente mais conhecido, é baseado principalmente em contextos públicos, e tem uma moldura mais proeminentemente ideológica (Weber 2014, p. 6)

Weber também discute a interação entre os tipos de cânone, pois eles “existem e interagem extensivamente” (Weber 2014, p. 6). Essencialmente, o cânone musical se estabelece de modo definitivo no século XIX, porém sua gênese remonta a tempos muito anteriores, não sendo, portanto, invenção do Romantismo. Essa consolidação se dá graças à performance, à ação no palco e à oferta deste tipo de repertório ter-se substanciado justamente neste período histórico e pela visão e atitude quase que religiosa característica dos artistas românticos.

Historiadores da música, não obstante, assumiram que um cânone – livremente definido – surgiu primeiro na Alemanha e na Áustria sob a influência do movimento romântico, às voltas com a reverência à trindade de Haydn, Mozart e Beethoven. A intersecção da filosofia romântica com os cultos desses compositores tendeu a encorajar essa afirmação. Mas a riqueza do trabalho arquivístico dos três séculos precedentes que se deu nas últimas várias décadas desenterrou informação que levantou sérias questões sobre essa datação. Como veremos, há antecedentes importantes do cânone praticado nos 300 anos anteriores que devem ser definidos de certa forma como canônicos. Eu diria que o cânone pedagógico surgiu no século XVII, e que o cânone da performance surgiu na Inglaterra no curso do século XVIII, e numa extensão mais limitada também na França (Weber 2014, p. 7).

Mesmo avançando em questões pertinentes ao século XX, em mais dois momentos de seu texto, Weber aponta claramente para a permanência seja literal ou transformada de processos composicionais característicos de períodos anteriores na música do século XIX. Seus impactos podem ser presumidos a partir das afirmações do autor de que:

a ideia de um clássico musical emergiu do respeito pelo mestre compositor, pela maestria de seu artesanato, sua habilidade de compor artisticamente, especialmente em idiomas eruditos. As raízes do cânone musical nas tradições artesanais ligam-no intimamente à tradição polifônica. Se podemos falar de algum princípio musical diferencial por trás da autoridade do cânone musical nos últimos quatro séculos, este foi o desejo de manter o respeito pela disciplina da técnica contrapontística. Assim, os modelos de Palestrina, Corelli, J. S. Bach, Mozart, Brahms, Schoenberg, e Carter foram evocados contra os compositores menos ambiciosos intelectualmente das gerações seguintes. Isso não quer dizer que o cânone é por definição somente

a polifonia erudita: antes disso, ele chega a recair tanto sobre a composição quanto sobre o gosto, a necessidade de certos elementos de rigor na condução das vozes e nas texturas. De fato, a tradição erudita interagiu estreitamente com gêneros mais populares de maneira produtiva em vários períodos, oferecendo testemunho de sua adaptabilidade, e estabelecendo modelos canônicos no processo. C. P. E. Bach idealizou seu pai, ao adaptar o *style galant* para fins mais polifônicos; Liszt pagou tributo a Beethoven, ao transformar a virtuosidade instrumental do início do século XIX para fins mais complexos; e compositores do rock progressivo como Brian Eno e Frank Zappa inspiraram-se nos clássicos da vanguarda tentando elevar o nível do gosto de seu campo. Em todos esses casos pode-se ver uma tensão criativa entre os tipos de gosto mais ou menos eruditos, mediados pelos modelos canônicos (Weber 2014, p. 7).

A partir disso, e da compreensão de que o cânone pedagógico imbrica-se com a polifonia e que as *Schemata* são, em sua essência, protótipos polifônicos, podemos pensar em como as *Schemata* se relacionam com cada tipo de cânone, com destaque para o cânone pedagógico.

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*. Os conservatórios de música utilizavam os chamados *Partimenti* para ensinar música aos aprendizes. A partir desse modelo de ensino, Gjerdingen observou padrões recorrentes, que vieram a ser sistematizados como *Schemata*. 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 viabilizando uma teorização e abstração dos seus conceitos à luz das teorias harmônicas da época, cada vez mais voltadas para a verticalidade da construção musical – teorias fundamentadas no conceito de acorde.

Portanto, ao considerarmos o cânone pedagógico, podemos pensar na importância e na influência que os antigos mestres compositores impuseram 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. Podem-se citar Mendelssohn,

Schumann e Brahms como compositores que olharam para o passado como um legado, e podemos também pensar nos compositores que circundavam o ciclo schumanniano, como Spohr e Gade, como agregadores desta tradição.

Destarte, o cânone pedagógico não está essencialmente, tampouco, necessariamente atrelado 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 maneira como ele entende o processo de fazer músicas, não significando, portanto, que as obras dos compositores aqui citados estejam necessariamente ligadas ao passado por meio exclusivo da intertextualidade.

Como fora discutido, as *Schemata* são um instrumento de composição que, uma vez aprendidas, estão disponíveis para o uso em diferentes sintaxes musicais, podendo elas serem construídas e desconstruídas conforme a vontade do compositor. Desta forma, o uso de um *Schema* em uma obra madura do Romantismo não possui relação direta com a intertextualidade, bem como o uso das *Schemata* não obrigatoriamente faz menção a uma tradição musical. Esse uso remete à assimilação e aceitação de padrões musicais cunhados no passado, mas que foram claramente integrados e que agora fazem parte da linguagem musical corrente.

Já o cânone de performance, que envolve a prática e execução pública de obras musicais de gerações passadas, era dotado de força crítica e ideológica, como foi destacado por Weber em seu texto. 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 se consolidou justamente no século XIX³⁴, 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. Desta maneira, era possível manter vivo um repertório de compositores mortos, aproximando o público³⁵ às antigas práticas musicais.

Portanto, podemos pensar o cânone musical como um dos diversos motivos responsáveis por manter viva uma série de elementos musicais de

³⁴ Mas a origem dele é anterior a esta data.

³⁵ Referimo-nos ao público sem formação musical, que não teria contato com esse tipo de repertório a não ser por meio do cânone de performance. Os *connoisseurs* e os músicos profissionais poderiam ter contato com o repertório considerado antigo por meio dos outros tipos de cânone.

gerações passadas. Nisso, podemos incluir as práticas composicionais que envolviam o uso das *Schemata*. Desta forma, cada *Schema* pode funcionar como uma estrutura que remete ao passado musical, mas que adquiriu autonomia e liberdade para satisfazer os anseios do movimento romântico. 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.

5. Considerações finais

A partir dos exemplos musicais apresentados neste trabalho, pode-se observar que as *Schemata* permaneceram em uso em obras do século XIX de diferentes compositores e contextos. E, diante da 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 e são adaptáveis para o uso dos compositores. Mesmo em casos em que um *Schema* galante possa soar obsoleto dentro da linguagem romântica, a possibilidade de manipulá-lo permite que o compositor o renove. Portanto, como foi sugerido por IJzerman, as *Schemata* se tornaram organismos vivos, mutáveis, que estão sujeitos a modificações para se adequarem à estilística do Romantismo.

Ressaltamos que, em casos específicos, onde a nova música seja escrita claramente a partir de um processo de releitura do passado, podemos discutir se há relação entre *Schemata* e o conceito de intertextualidade. Embora não haja uma relação direta entre estes dois conceitos, podemos correlacioná-los em obras com características particulares, porém, sempre destacando que são fenômenos que, mesmo aparentemente relacionados, apresentam-se de modo distinto e independente.

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, ou seja, o uso não convencional também representa uma maneira de utilizar cada *Schema*. Desta forma, cabem-se estudos mais aprofundados acerca relação entre *Schema* e

a prática composicional romântica, visto que tais estruturas estavam presentes de forma sistematizada e possibilitam novas avaliações acerca de um repertório já consagrado.

Referências

1. Dickensheets, J. 2012. The topical vocabulary of the nineteenth century. *Journal of Musicological Research*, v. 31, n. 2–3.
2. Dinelli Lopes, Juliano de Magalhães Cavalcanti. 2021. *O estilo galante em Muzio Clementi: análise esquemática das sonatas Op. 7 n.º 3 e Op. 8 n.º 1 em sol menor*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Música da UFPR. Curitiba: UFPR.
3. Ferguson, Howard. 2003. *La interpretación de los instrumentos de teclado desde el siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
4. Gjerdingen, R.; Bourne, J. 2015. Schema Theory as a Construction Grammar. *Music Theory Online*, v. 21, n. 2.
5. Gjerdingen, R. O. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.
6. _____. O. 2020. *Child Composers in the Old Conservatories*. New York: Oxford University Press.
7. Gjerdingen, R. O.; Sanguinetti, G. 2021. 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.
8. Hartmann, E. 2018a. 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.
9. _____. 2018b. 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.
10. Ijzerman, J. 2017. Schemata in Beethoven, Schubert, and Schumann: A Pattern-Based Approach to Early Nineteenth-Century Harmony. *Music Theory and Analysis (MTA)*, v. 4, n. 1.
11. _____. 2018. *Harmony, counterpoint, partimento: a new method inspired by old masters*. New York: Oxford University Press.

12. Mitchell, N. 2020. The volta: A galant gesture of culmination. *Music Theory Spectrum*, v. 42, n. 2.
13. Monteiro, G. A. da S. 2020. *Análise tópica, de schemata e de elementos retórico-musicais em seis responsórios fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)*. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas.
14. Ratner, L. G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
15. Rice, J. 2014a. Adding to the Galant Schematicon: The Lully. *Mozart-Jahrbuch 2014, 2015*, p. 205–225.
16. _____. sd. *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.
17. _____. A. 2014b. The Heartz: A galant schema from Corelli to Mozart. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 2.
18. _____. A. 2015. The Morte: a galant voice-leading schema as emblem of lament and compositional building-block. *Eighteenth-Century Music*, v. 12, n. 2.
19. Stella, G. 2007. Partimenti in the age of romanticism: Raimondi, Platania, and Boucheron. *Journal of Music Theory*, v. 51, n. 1.
20. Trilha, M. M. 2020. Deambulações galantes da Romanesca. In Páscoa, M.; Caregnato, C. (Eds.), *Música, linguagem e (re)conhecimento*, p. 77–91. Manaus: Editora UEA.
21. Weber, W. 2001. The History of Musical Canons. In Cook, N.; Everist, M. (Eds.). *Rethinking music*, p. 336–355. Reprinted ed. New York: Oxford University Press.