



Os primeiros movimentos das *Sonatas op.7 n°3 e op.8 n°1* em Sol Menor de Clementi (1782) e suas relações entre Forma, *Schemata* e Estilo Galante

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Teoria e Análise Musical

Ernesto Hartmann

UFES/UFPR – ernesto.hartmann@ufes.br

Juliano Dinelli

UFPR – mr.dinelli@gmail.com

Resumo: O presente trabalho investiga nas *Sonatas op.7 n°3 e op.8 n°1* do compositor Muzio Clementi as relações entre Forma e *Schemata* (Gjerdingen, 2007) visando verificar o emprego destas estruturas e as interações entre *Schemata* de funções tanto similares como distintas. Para tal, propõe uma análise que articula as estruturas formais dos primeiros movimentos de cada obra com as *Schemata*, tendo como referencial teórico Gjerdingen, Rice (*Schemata*) e Caplin (Forma). O trabalho constitui-se de introdução com uma breve contextualização da biografia de Clementi e delimitação do objeto, o contexto da composição das obras, as definições dos conceitos pertinentes, as análises dos movimentos e as considerações finais que apontam para o emprego sistemático das *Schemata* e a interação/mescla de protótipos de distintas funções com impactos formais na obra.

Palavras-chave: Muzio Clementi; Estilo Galante; *Schemata*; Sonata.

The first movements of Clementi's G minor Sonatas op.7 n°3 and op.8 n°1 (1782) and their relations between Form, Schemata and Galante Style.

Abstract: This paper investigates in Muzio Clementi's Piano Sonatas opp.7 n°3 and 8 n°1 the relations between Form and Schemata (Gjerdingen, 2007) aiming to verify his use of these structures and the interactions between these concepts. To this end, it proposes an analysis that articulates the formal structures of the first movements of each work with the Schemata, using the theoretical framework of Gjerdingen, Rice (Schemata) and Caplin (Form). The work consists of an introduction with a brief contextualization of Clementi's biography and delimitation of the object, the composition of the works context, the definitions of the relevant concepts, the analysis of movements and the final considerations that point towards a systematic use of Schemata and the interaction / mixture of prototypes of different functions with formal impacts on the work.

Keywords: Muzio Clementi; Galant Style; *Schemata*; Sonata.

1. Introdução

Dentro dos compositores contemporâneos da chamada Primeira Escola de Viena, Muzio Clementi, talvez tenha sido um dos menos abordados no que diz respeito a sua técnica de composição, não obstante o prestígio que gozava em vida nesse ofício. Se por um lado, ele, eventualmente, é considerado o “Pai da moderna escola de Piano” – muito em virtude de sua obra *Gradus ad Parnassum* e por sua atuação como renomado pedagogo em Londres –, por outro, pouco ainda é conhecido e estudado acerca de sua grande produção para teclado, que

inclui dezenas de Sonatas, cuja influência em Beethoven e, mesmo em Mozart, pode ser verificada.

De acordo com Luca Chiantore,

Muzio Clementi é quem melhor encarna o que estava sendo o Piano na Inglaterra da revolução industrial ... rapidamente demonstrou ser uma personalidade versátil, brilhante, com instinto para negócios e espírito empresarial. Não surpreende, por tanto, que sua carreira como concertista e compositor ocupou somente uma etapa inicial de sua vida, aproximadamente até 1790, quando, a partir de então, seus interesses se diversificaram, até o ponto de que sua atividade de editor, pedagogo e construtor de instrumentos lhe garantiu uma fama que transcendeu sua obra como compositor (CHIANTORE, 2001, p.145).

Muzio Clementi (batizado Mutius Philippus Vincentius Franciscus Xaverius) nasceu em Roma, em 23 de janeiro de 1752, sendo o mais velho de sete filhos do ourives Nicolo Clementi (1720 - 1789) e Magdalena Kaiser, essa de origem suíça. Aos seis anos de idade, seu pai o confiou a um parente – Antonio Boroni (1738-1792 – Organista da Basílica de São Pedro com formação em Nápoles) para formação inicial em música. Aos sete anos, Clementi teve lições de baixo contínuo, de canto, e poucos anos depois, aos onze anos de idade, contraponto. Dedicando-se muito cedo à composição, aos onze anos, já teria escrito uma missa a quatro vozes; e aos doze, um oratório – *Martirio de' gloriosi Santi Giuliano e Celso*. Em 1764, após ser aprovado no exame de admissão, entrou na congregação da organização de Santa Cecília e, em janeiro de 1766, aos 13 anos, conseguiu o posto de organista na Basílica de São Lourenço em Damaso.

Durante o ano de 1766, um rico viajante inglês, Peter Beckford (1740 -1811), primo do romancista William Beckford e sobrinho de William Beckford, duas vezes lorde prefeito de Londres, teve a oportunidade de ouvir Clementi se apresentando ao cravo em Roma. Impressionado com o talento musical do jovem músico e antevendo grandes possibilidades, Beckford convenceu a família a confiar-lhe o menino para levá-lo para sua propriedade na Inglaterra. Um contrato foi estabelecido entre o rico inglês e o pai de Clementi: Beckford concordou em fornecer pagamentos trimestrais para patrocinar a educação musical do garoto até os 21 anos de idade. Em troca, esperava-se que Clementi proporcionasse entretenimento musical em sua residência. De acordo com a explicação franca de Beckford, ele haveria "comprado Clementi de seu pai por sete anos" e, no início de 1767, levou-o para sua propriedade rural em Steepleton Iwerne, ao norte de Blandford Forum, em Dorset. Aparentemente, durante este período, Clementi estudava intensamente cravo e composição,

cerca de oito horas por dia, sem nenhum professor, praticando as obras de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, George Frideric Handel, Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini, absorvendo as influências que, especialmente no lado italiano, exerceram um peso considerável no ambiente musical inglês.

Tendo deixado a Itália sem que sua formação ainda estivesse completa, indaga-se até que ponto, Clementi foi capaz de absorver o chamado Estilo Galante, através da prática dos *Partimenti*. Essencialmente, a absorção deste estilo, surgido a partir das práticas pedagógicas dos conservatórios Italianos, em particular o de Nápoles (GJERDINGEN 2007) se manifesta no emprego sistemático de *Schemata* (esquemas musicais prototípicos). Para tal, investigamos o emprego das *Schemata* na construção temática de duas Sonatas para Piano de 1786 as *Sonata op.7 n° 3* e a *Sonata op.8 n°1*, ambas em Sol Menor.

A escolha e delimitação deste objeto se dá na perspectiva da pesquisa As Sonatas para Piano de Muzio Clementi em Sol Menor, onde as Sonatas nesta tonalidade do compositor são analisadas na perspectiva de suas *Schemata* e Tópicas (Ratner, 1980), visando compreender os processos composicionais deste influente, porém pouco estudado (no aspecto composicional) compositor. Essa escolha se deu por ser esta a tonalidade Menor mais frequente dentro do *corpus* de Sonatas do compositor (quatro ocorrências em oito obras em tom Menor), e que atravessam toda a sua produção neste gênero. Vale ressaltar que, de fato, ao analisarmos a obra de Clementi, constatamos que há uma íntima relação entre a técnica do instrumento e os processos composicionais, todavia, para este trabalho, limitamo-nos, em virtude das dimensões pertinentes a uma comunicação, a descrever os resultados da análise esquemática apontando para possíveis questões.

2. *Sonatas para Piano op.7 e op.8*

Os anos de 1780 e 1785 foram um período de grande turbulência na vida de Clementi, com séries de concertos em Londres e no continente, uma tentativa frustrada de fuga com uma jovem na França e outras questões pessoais. Não obstante, durante estes anos, ele produziu cerca de vinte e seis novas Sonatas (*op.5 a 13*) e várias outras composições para teclado. As Sonatas em tela foram compostas em 1782 e pertencem ao grupo, muitas vezes denominado, Sonatas Vienenses.

De acordo com Mastroprimiano (2006),

Presumivelmente, ele [Clementi] chegou em Viena em 19 de dezembro de 1791 ... partindo em 9 de maio de 1782 para Lyon. Ao chegar na capital austríaca ele estava certo de que seu estilo de execução ao teclado seria uma novidade para os vienenses, como foi o caso em Paris e Londres. Ao contrário, Clementi frustrou-se pela falta de interesse devido ao novo conceito de composição e de performance ao Fortepiano que ele propunha, ambos desenvolvidos em grande parte nos instrumentos de mecânica inglesa ... a gênese das *Sonatas op.7, 8, 9 e 10*, assim como da *op.41* relaciona-se a essa sua estada em Viena (MASTROPRIMIANO, 2006, p.2).

De fato, nos anos seguintes a 1782, Clementi dedicou-se ao estudo aprofundado da linguagem musical e técnica de Domenico Scarlatti e C. P. E. Bach, intensificando suas experimentações técnicas virtuosísticas e combinando-as com as características sensíveis do estilo de Bach (C.P.E.) e o brilho Scarlatiano.

As *Sonatas op. 7 e op. 8* constituem dois conjuntos de três obras cada, duas em tom Maior e uma em Tom Menor em cada grupo. Especificamente a *op. 7 n°3* e a *op.8 n°1* encontram-se na mesma tonalidade, Sol Menor. Ambas são estruturadas em três movimentos, sendo os externos rápidos e o interno lento. Se na primeira obra Clementi emprega uma forma Sonata sem Desenvolvimento no segundo movimento, na *op.8 n°1* ele utiliza um modelo formal muito mais simples, uma pequena Forma aba' de apenas vinte e quatro compassos. Os terceiros movimentos são agitados (a indicação de andamento é *Presto* em ambos) e em Forma Sonata.

Os primeiros movimentos se estruturam em Forma Sonata, ambos, com uma Reexposição invertida, porém, não sem a engenhosa surpresa de um episódio na Submediante (Mi^b Maior) construído com o Tema principal por duplicação rítmica na *op.7 n°3*.

3. *Schema Musical*

Schema e seu plural *Schemata*, são conceituados como protótipos musicais (perfis melódicos, interações entre vozes, progressões harmônicas etc..) que estiveram presentes na música do período Galante (GJERDINGEN, 2007, p.45). Pesquisas posteriores apontam para a permanência destas *Schemata* (porém não como norma) até mesmo o fim do século XIX. Ao definir o conceito de *Schema Musical*, Robert Gjerdingen (2007, p.45) os categoriza com três funções essenciais:

- a) Gestos de abertura (*opening gambits*);
- b) Gestos transitivos (*transitional gambits*);

c) Gestos de fechamento (*closing gambits/clausulae*).

Recentemente, o amplo léxico de protótipos constituído na pesquisa de Gjerdingen e publicado em seu trabalho de 2007 tem sido ampliado por diversos autores, dentre eles, William Caplin, John Rice, Daniel Hertz e Vasili Byros que forneceram relevantes contribuições a este glossário.

Para fins deste trabalho definiremos apenas as *Schemata* estritamente necessárias para compreensão das análises dos Temas, portanto, diversos outros termos que denominam as *Schemata* na obra analisada são empregados, porém, eles são de uso corrente na literatura. Recomendamos, aos que se interessarem a busca no glossário presente na obra de Gjerdingen *Music in the Galant Style*, onde uma apresentação sintética dos protótipos se faz presente.

*Heartz*¹

Na descrição deste esquema por John Rice (2014) tem-se,

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

Ainda, para 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 5, não no 1, e aproximar-se do 6 por baixo e não por cima. O *Heartz* é uma prolongação melódica de 5, a *Quiescenza* uma prolongação melódica de 1” (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 do 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 Gjerdingen), ao passo em que o *Heartz* não necessariamente.

Portanto, dentre suas principais características podemos citar:

- a) Três eventos;
- b) Na melodia, o 5 ascende ao 6 e retorna ao 5 (no "*Solfeggio* italiano típico", *dó-ré-dó*);
- c) No baixo, um pedal em 1, ou uma figuração que reitera 1;
- d) Uma sequência de três sonoridades, 5/3, 6/4 e 5/3.

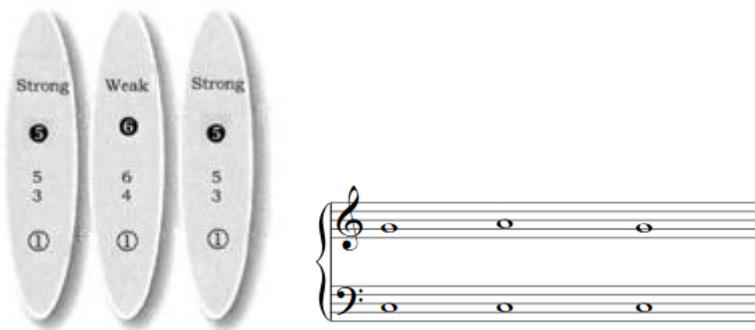


Figura 01 – O *Heartz* – protótipo e realização musical em Dó Maior.

Meyer²:

Gjerdingen define o esquema que ele denomina *Meyer* – Figura 01 (nome dado em homenagem à Leonard Meyer) como

O *Meyer* era geralmente escolhido para construir temas importantes. Seu período de grande ocorrência foi entre os anos de 1760 e 1780. Em exemplos anteriores e mais breves os tons melódicos estruturais constituem a fração principal da linha melódica perceptível. Em exemplos posteriores e mais elaborados, os dois eventos emparelhados constituem breves momentos de pontuação dentro de uma profusão de figuras melódicas decorativas (GJERDINGEN, 2007, p.459).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Quatro eventos apresentados em pares em locais equivalentes dentro do metro (exemplo: separados por uma barra de compasso ou na metade do compasso, com um, dois ou quatro compassos entre os pares);
- b) Na melodia, o semitom descendente 1-7 é respondido por outro movimento descendente de 4-3 (no típico "*Solfeggio* italiano", ambas as diádes são Fá-Mi¹ em modo maior);
- c) No baixo, o intervalo ascendente 1-2 é respondido por um movimento ascendente 7-1 (ou 5-1);
- d) É uma sequência de quatro sonoridades, geralmente os intervalos 5/3, 6/3, 6/5/3, e 5/3 (a partir do baixo) a primeira e última parecem estáveis, enquanto as duas intermediárias são instáveis (GJERDINGEN, 2007, p.459).

¹ Semitom.

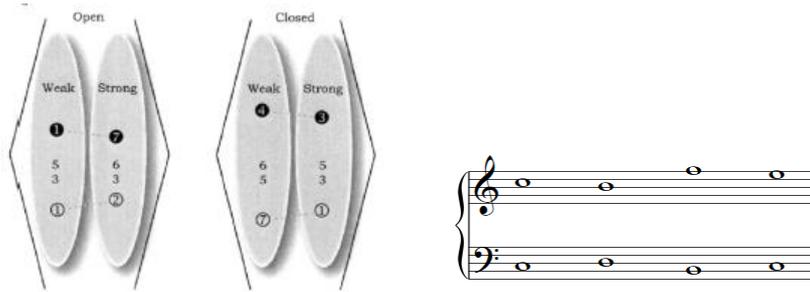


Figura 02 – Meyer – protótipo de Gjerdingen (2007, p.459) e realização musical em Dó Maior.

Pastorella

Gjerdingen não coloca em seu glossário maiores informações sobre a *Pastorella*. Contudo, o *Schema* é definido na discussão sobre o *Meyer*. A *Pastorella*, o *Júpiter* e o *Aprile* são variantes do *Meyer*.

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

Dentre suas principais características podemos citar:

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

A figura 03 exemplifica o *Schema* em Dó Maior:

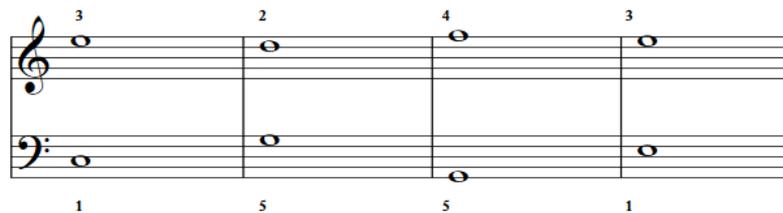


Figura 03 – *Schema Pastorella* realizado em Dó Maior.

Ponte³:

A *Ponte* era uma “ponte” construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta⁴. Em minuetos, esta ponte era colocada imediatamente após a barra de repetição e conectava a “segunda tonalidade” cuja cadência anterior deveria ter-se inclinado ao retorna da Tónica original. (GJERDINGEN, 2007, p.461).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Diversos eventos que podem ser expandidos até que um retorno estável da harmonia da Tónica ofereça algum grau de conclusão;

- b) Na melodia, escalas e arpejos focam as notas do acorde de Sétima da Dominante (5,7,2 e 4). O contorno é geralmente ascendente;
- c) No baixo, repetições de 5 ou mesmo um pedal do mesmo;
- d) Uma sequência de sonoridades enfatizando a tríade da Dominante ou Sétima da Sensível/Diminuta (GJERDINGEN, 2007, p.461).

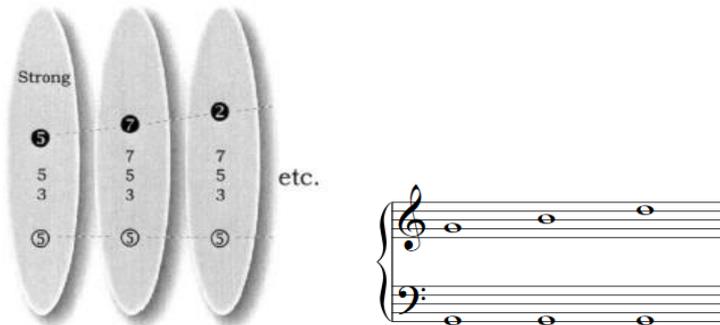


Figura 04 – Ponte – protótipo de Gjerdingen (2007, p.461) e realização musical em Dó Maior.

Quiescenza⁵:

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 1760 e 1790, e era especialmente apreciada em Paris e Vienna (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 b7-6 é respondido pelo semitom ascendente 7-1 (no "Solfeggio italiano típico", *fa-mi* é respondido por *mi-fa*);
- c) No baixo, um pedal em 1, ou uma figuração que reitera 1;
- d) Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente b7/3, 6/4, 7/4/2 e 5/3. A primeira parece instável em relação a segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da Tônica (GJERDINGEN, 2007, p.460).

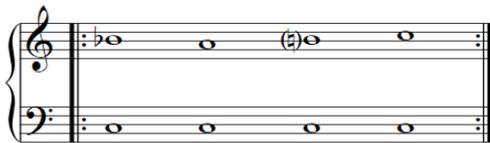


Figura 05 – *Quiescenza* – protótipo de Gjerdingen (2007, p.460) e realização musical em Dó Maior.

4. Análises

As tabelas 01 e 02 propõem uma análise dos primeiros movimentos das duas obras. Elas articulam a estrutura formal dos movimentos com os compassos e as *Schemata* empregadas por Clementi:

EXPOSIÇÃO (1-80)	Estrutura Expositiva (Tema I em I) – (1-20)	Período com motivos x,y e z com duas Cadências finais	<i>Pastorella/Meyer</i> (1-4)
			Cadência Convergente (5-8)
			<i>Pastorella/Meyer</i> (9-12)
			<i>Bergamasca/Cadência Finta</i> (V-VI) (13-16)
	Estrutura Transitiva (21-42)	Transitivo	<i>Dó-Ré-Mi</i> (21-28)
			<i>Indugio/Convergente</i> (29-36)
	Estrutura Expositiva (Tema II em III - Relativo) (43-58)	Período com motivos x,y e z	<i>Comma/Passo Indietro</i> (36-42)
			Triade (43-49)
			<i>Bergamasca/Cad. Composta</i> (47-50)
	Estrutura Conclusiva (59-80)		Triade (51-55)
<i>Bergamasca/Cad. Composta</i> (56-58) ⁶			
<i>Ponte/Clausula Vera</i> (59-74)			
<i>Plagal</i> (74-80)			
DESENVOLVIMENTO (81-141)	S1 (81-96)	Monte (81-96)	<i>Pastorella/Meyer/Ponte</i> (81-84)
			Escala Ascendente em Uníssonos (Si ^b -Sol) (85-88)
			<i>Pastorella/Meyer/Ponte</i> (89-92)
			Escala Ascendente em Uníssonos (Dó-Lá) (93-96)
	Ligação (97-100)		<i>Passo Indietro</i> (incompleto) (97-98) / <i>Altizans</i> (99-100)
	Episódio	Período de duas frases iguais	<i>Pastorella/Meyer/Ponte/Altizans</i> (100-117)
Retransição		Monte (incompleto) (117-123)	<i>Fenarolli</i> (117-120)
			<i>Fenarolli</i> (incompleto) (121-123)
REEXPOSIÇÃO INVERTIDA⁷ (143-184)	Estrutura Expositiva (Tema II – em VI)	Período com motivos x,y e z	Triade (143-149))
			<i>Bergamasca/Cad. Composta</i> (147-150)
			Triade (151-157)
			<i>Bergamasca/Cad. Evadida</i> (157-158)
	Estrutura Transitiva		<i>Monte</i> (158-167)
	Estrutura Expositiva (Tema I em I)	Período com duas Cadências, - Convergente e Perfeita	<i>Pastorella/Meyer</i> (169-172)
			<i>Cadência Convergente</i> (173-176)
<i>Pastorella/Meyer/Ponte</i> (177-180)			
		<i>Bergamasca/Cadência Perfeita (Clausula Vera)</i> (181-184)	
CODA (185-220)		Motivo x em cromatismo	<i>Ponte</i> (185-205)/ <i>Clausula Vera</i>
			<i>Bergamasca/Clausula Vera</i> (207-210/211-214)
			<i>Plagal</i> (214-220)

Tabela 01 – Clementi, Sonata op. 7 n° 3 em Sol Menor para Piano (1782) – 1º Movimento, análise das Schemata.

EXPOSIÇÃO (1-80)	Estrutura Expositiva (Tema I) (1-22)	Período Binário assimétrico (expansão da segunda frase)	<i>Hertz</i> ^{**8} (1-4)	
			<i>Faux Bourdon</i> (5-7)	
			<i>Cad. Convergente</i> (7-8)	
			<i>Hertz</i> (9-12)	
			<i>Dó-Ré-Mi</i> (Si ^b) (13-15)	
	Transição (23-33)	Afirmativo/Transitivo Queda	<i>Ponte/6ª Aumentada</i> (16-22)	
			Tríade (23-26)	
	Estrutura Expositiva (Tema II – Relativo III) (34-76)	Proposta – Resposta – Ponte Duas Cadências, uma V-VI, outra V-I (próximo do Arquétipo de Sentença)	<i>Ponte</i> (26-33)	
			<i>Dó-Ré-Mi/Tríade</i> (34-44)	
			<i>Indugio</i> (45-48)	
<i>Ponte</i> (49-59)				
<i>Bergamasca – Cadência Finta</i> V-VI (60-65)				
Estrutura Conclusiva (76-80)		<i>Ponte</i> (66-71)		
		<i>Bergamasca – Cadência Perfeita Composta</i> (72-76)		
		Prolongamento de I (Si ^b maior) (76-80)		
DESENVOLVIMENTO (81-107)	S1 (81-99)		Estrutura Si ^b maior – Dó Menor com síntese do arpejo de conclusão + Tema I	Frígia Alterada + V-I <i>Altizans</i> (81-88)
			Estrutura Dó Menor – Ré Menor com síntese do arpejo de conclusão + Tema I	Frígia Alterada + V-I <i>Altizans</i> (89-96)
	Retransição (97-107)		<i>Mi-Fá-Sol</i> (em Ré Menor) (97-99)	
			<i>Ponte</i> com 6ª Aumentada (V de Ré Menor) (100-107)	
REEXPOSIÇÃO INVERTIDA (108-168)	Estrutura Expositiva (Tema II – $\forall\text{H}$ – Fá maior) (108 – 120)	Proposta e Resposta	Dó-Ré-Mi/Tríade (108-116)	
		Elaboração	Fá-Si ^b -(Mi ^b) Dó menor – Progressão por 4ªs ascendentes (114-120)	
	Transição/Queda (120-151)		<i>Ponte</i> (120-135)	
			<i>Clausula Bassizans</i> (135-136)	
			Prolongamento de I (Dó menor) (136-139)	
	Estrutura Expositiva (Tema I) (157-168)	Período Binário Simétrico com segunda frase suspensiva	<i>Ponte</i> (140-151)	
			<i>Hertz</i> (153-156)	
			Cadência Perfeita (<i>Bergamasca</i> cromática/ <i>Bassizans</i> em Uníssono) (157-160)	
		<i>Hertz</i> (161-164)		
		Cadência Perfeita (<i>Bergamasca</i> cromática/ <i>Cadência Finta</i> V-		

CODA (168-186)		VI) (165-168)
		<i>Bergamasca</i> 6 V-I (168-173)
		Bergamasca – Cadência Finta V-VI (174-176)
		<i>Bergamasca</i> 6 V-I (176-181)
		<i>Bergamasca</i> V-I (182-184)
		<i>Bergamasca</i> V-I (184-186)

Tabela 02 – Clementi, *Sonata op. 8 n°1 em Sol Menor para Piano (1782) – 1º Movimento, análise das Schemata*

Na construção do Tema I da *Sonata op. 7 n° 3* a quadratura se mantém nas duas primeiras frases, porém, a simetria é quebrada pelo emprego da *Cadenza Finta* (c.16) e da repetição da estrutura Cadencial, resultando em uma estrutura de 8+8+4 compassos. Na *op.8 n°1* a técnica é distinta, mas o resultado é o mesmo – a quebra da simetria. Neste caso, a segunda Cadência é expandida através do emprego de uma breve *Ponte* que converge à Dominante (precedida de 6ª Aumentada), totalizando vinte e dois compassos.

Esse processo não é comum, conforme sugere Caplin ao analisar os compositores da Segunda Escola de Viena. Via de regra, a apresentação do Tema principal de uma Sonata deve ser de maneira *Tight-Knit*, definida por Caplin como “caracterizada por uma estabilidade harmônico tonal, confirmação cadencial, unidade melódico-motívica do material, eficiência de expressão funcional e agrupamentos fraseológicos simétricos” (CAPLIN, 1998, p.17). Dentro das características elencadas pelo autor, a mais distinta é a simetria, em ambos os inícios.

A respeito das *Schemata*, a construção de ambos os Temas envolve o emprego de ambiguidades. Na *Sonata op. 7 n° 3*, o motivo inicial constitui-se de uma *Pastorella*, cujo perfil do Meyer está salientado. Estas *Schemata* são intercambiáveis, mas é notável que, ao longo do movimento – e, em particular, no início do Desenvolvimento – essa *Pastorella/Meyer* esteja sempre associada a *Ponte*. Se em sua primeira apresentação havia um pedal, esse era de I e não de V. É justamente o Pedal de V que caracteriza a *Ponte*, permitindo uma fusão entre as *Schemata*. de funções distintas – Abertura e Transitiva. A figura 06 ilustra essa ambiguidade:

Pastorella

Meyer

Mesma estrutura sobre o pedal de V (Ponte)

Figura 06 - Clementi, Sonata op. 7 n.º 3 em Sol Menor para Piano (1782) – 1.º Movimento, c. 1-4; 177-180. Tema I na Exposição e na Reexposição.

Já na Sonata op. 8 n.º 1, o motivo inicial do Tema constitui-se de um *Heartz*, porém, o emprego do ornamento Fá[#] no segundo compasso permite considerá-lo, igualmente, uma *Quiescenza*. Tal qual o exemplo anterior, estas *Schemata* pertencem à mesma categoria sendo, o próprio *Heartz*, uma “forma diatônica” da *Quiescenza* (figura 07).

Heartz **Com o Fá[#] - Quiescenza**

**Plano bem definido de Pedal de I
(Quiescenza e Heartz)**

Figura 07 - Clementi, Sonata op. 8 n.º 1 em Sol Menor para Piano (1782) – 1.º Movimento, c. 1-2; Ambiguidade de Schemata.

5. Considerações finais

Após as análises é possível concluir que:

- a) O emprego das *Schemata* é sistemático, portanto, de acordo com Gjerdingen, é um claro indicativo do Estilo Galante.
- b) Apesar do emprego sistemático, as *Schemata* se fundem, interagindo e mesclando-se, o que aponta para a questão de como as *Schemata* de funções distintas interagem na linguagem de cada compositor. No caso específico destas obras observaram-se duas

situações: i) Interação entre *Schemata* da mesma família/função (*Pastorella/Meyer* na *op.7 n°3* e *Heartz/Quiescenza* na *op.8 n°1*); e ii) Interação entre *Schemata* de família/funções distintas, com impactos na estrutura da obra (Desenvolvimento e Reexposição da *op.7 n° 3*).

Em relação ao primeiro ponto, pouco há de se acrescentar, porém, o segundo, aponta para uma questão relevante de como as interações entre *Schemata* de distintas funções impactam expressivamente e formalmente em uma obra. É na perspectiva desta questão que a pesquisa que norteou este trabalho almeja a compreensão nas obras selecionadas de Clementi. Este trabalho ilustrou o extrato da pesquisa que analisa estas duas obras buscando elementos para essa discussão.

Referências

Livro

CAPLIN, William. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford. Oxford University Press, 1998.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica Pianística, un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza Editorial. 2001.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.

Artigo em periódico

RICE, John, The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart. *Music Theory Spectrum* 36/2. 315-332, 2014.

Fonte musicográfica

CLEMENTI, Muzio. *Sonata para Piano em Sol Menor op.7 n°3*. Leipzig. Adolf Ruthardt (1849–1934) Sammlung berühmter Sonaten, Vol.1, C.F. Peters, No.146a, n.d.[1909]. Plate 8915. Dover Publications, 1992. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.7_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.7_(Clementi%2C_Muzio)), acessado em: 17/05/2020.

CLEMENTI, Muzio. *Sonata para Piano em Sol Menor op.8 n°1*. Paris: Richault, n.d.[1862] Plate 8054 R. disponível em: [https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.8_\(Clementi%2C_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/3_Piano_Sonatas%2C_Op.8_(Clementi%2C_Muzio)),

acessado em 17/05/2020.

Gravação de obra musical

MASTROPRIMIANO. Muzio Clementi, The Complete Piano Sonatas. Vol 1 – The Viennese Sonatas. Muzio Clementi (Compositor). Mastroprimiano, Constantino, Piano. Milão. Cd. Arcadia, 2006. Brilliant Classics,

Notas

¹ Figura 01.

² Figura 02.

³ Figura 04.

⁴ Dependendo do modo ser Maior ou Menor respectivamente.

⁵ Figura 05.

⁶ Observar as diferenças de textura entre as duas cadências “iguais” do segundo tema. A textura, em si, é um motivo que é reaproveitado no *Fenarolli* do Desenvolvimento

⁷ A própria Reexposição invertida expressa a ideia abstrata de um *Monte* em três estágios pois, 2º Tema em Mi^b, Transição em Fá menor/Sol menor, Tema I em Sol Menor

⁸ Quase uma *Quiescenza*.