

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

ANTONINA MINENKOVA

ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS 12 SONATAS PARA VIOLINO (1755) DE  
DOMENICO DALL'OGGIO (c.1700-1764)

MANAUS – AM  
2019

**ANTONINA MINENKOVA**

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS 12 SONATAS PARA VIOLINO (1755) DE  
DOMENICO DALL’OGLIO (c.1700-1764)**

Dissertação de Mestrado apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Processos Interpretativos.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

**MANAUS – AM**

**2019**

### **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

M664a Minenkova, Antonina  
Análise interpretativa das 12 sonatas para violino  
(1755) de Domenico Dall'Oglio (c.1700-1764) / Antonina  
Minenkova. Manaus : [s.n], 2019.  
108 f.: color.; 30 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -  
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.  
Inclui bibliografia  
Orientador: Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

1. Domenico Dall'Oglio. 2. Análise Musical. 3.  
Sonata. 4. Violino. I. Márcio Leonel Farias Reis  
Páscoa (Orient.). II. Universidade do Estado do  
Amazonas. III. Análise interpretativa das 12 sonatas para  
violino (1755) de Domenico Dall'Oglio (c.1700-1764)

**Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463**

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

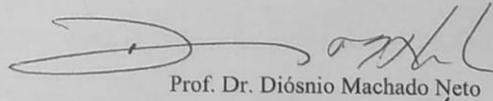
PPGI&A  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

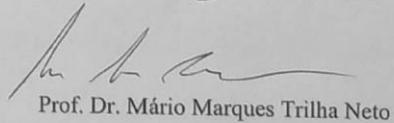
Ata nº20/2019

Aos quatro dias do mês dezembro do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas, na sala do núcleo de Telessaúde, no quarto andar da Escola Superior de Ciências da Saúde da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a vigésima Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Antonina Minenkova** em sua dissertação "**Análise interpretativa das 12 Sonatas para violino (1755) de Domenico Dall'Oglio (c.1700-1764)**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, presidente da sessão, Dr. Diósnio Machado Neto da Universidade de São Paulo, Dr. Luciano Hercílio Alves Souto e Dr. Mário Marques Trilha Neto, da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação aprova a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Teoria, Critica e Processos de Criação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

  
Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

  
Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

  
Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

  
Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto

Visto:   
Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes



Scanned with  
CamScanner

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer de coração todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a idealização, realização e conclusão desta pesquisa.

Primeiramente, ao meu orientador, Professor Doutor Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, que me guiou durante toda a pesquisa, às vezes acreditando em mim bem mais do que eu mesma.

Aos professores doutores Mário Trilha, Luciane Páscoa, Edoardo Sbaffi e Gustavo Medina, que durante suas aulas e estudo das sonatas da pesquisa me direcionaram e ajudaram a buscar uma maior compreensão de todo o processo de pesquisa acadêmica.

À incrível chance que o PPGLA me deu, através do SIMibA, de conhecer pessoalmente e tirar dúvidas com o próprio Robert O. Gjerdingen, assim como Rubén López Cano, sendo seus livros a grande base para este trabalho.

Agradeço, também, enormemente os maestros Marcelo de Jesus e Luiz Fernando Malheiro, que desde muitos anos estão presentes apoiando minhas conquistas profissionais.

A todos os amigos que o programa me proporcionou, em especial a grande Tharine, que me acompanha desde a graduação, sendo um grande incentivo de toda a jornada, assim como os queridos Raúl Gustavo, Flávia, Tamhara, Célia e Nathalie.

À minha mãe, que esteve presente em quase todas as minhas angústias e conquistas durante o percurso, me apoiando e dizendo que tudo iria dar certo.

Ao Tony, meu companheiro de vida que me incentivou, me apoiou, me ouviu em momentos difíceis e me fortaleceu para que eu chegasse até aqui.

Ao Yuri, meu filho, que veio de surpresa durante o mestrado, sendo a maior inspiração que me deu forças que eu não acreditava ter.

E por fim, agradeço a Deus, por todas as oportunidades e privilégios que posso viver graças a minha fé Nele.

## RESUMO

Esta dissertação consiste na análise das *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*, publicadas em Paris em 1755, o primeiro opus de Domenico Dall'Oglio, compositor italiano que emigrou para a Rússia no século XVIII. A pesquisa divide-se em três momentos. Primeiramente propõe uma reflexão quanto à vida do compositor e a sua relação com o cânone musical arraigado na história. Num segundo momento, define e identifica os aspectos retóricos como os passos do discurso e os tópicos contidos na obra, como base para a persuasão do intérprete com seu público. E por fim o reconhecimento da estrutura contrapontística segundo as regras do período, os esquemas de contraponto.

Palavras-chave: Domenico Dall'Oglio; Análise Musical; Análise Interpretativa, Sonata; Violino.

## **ABSTRACT**

This essay consists of an analysis of the XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò, published in Paris in 1755, the first opus by Domenico Dall'Oglio, an Italian composer who moved into Russia in the 18th century. The research is divided in three periods: first, the discussion about the composer's life and his relationship with the musical canon, deeply rooted in history. In a second phase, the paper brings the definition and identification of rhetorical aspects as the stages of discourse, and demonstrates how the topics present in Dall'Oglio's work are the basis for the interpreter's persuasion of his audience. Finally, the research acknowledges the counterpoint structure according to the rules of the period, the counterpoint schemes.

**Keywords:** Domenico Dall'Oglio; Musical analysis; Interpretive analysis; Sonata; Violin.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1. Ascensão e esquecimento de Domenico Dall'Oglio .....</b>	<b>12</b>
1.1 Afastamento do centro canônico .....	14
1.2 Luta de classes e teoria das raízes e opções .....	16
1.3 <i>Clinamen</i> .....	20
<b>Capítulo 2. Análise interpretativa sob a perspectiva retórica e da teoria das tópicos .....</b>	<b>23</b>
2.1 <i>Pathetick Music</i> – a música dos afetos.....	23
2.1.1 Afetos e paixões da alma.....	26
2.1.2 Passos do discurso .....	30
2.2 Os passos do discurso e as <i>XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo</i> (1755).....	33
2.3 Tópicos, conforme Ratner, e seu reconhecimento nas sonatas de Dall'Oglio.....	39
2.3.1 Tipos .....	43
2.3.2 Estilos .....	52
<b>Capítulo 3. O reconhecimento estrutural das sonatas sob a perspectiva do estilo galante .....</b>	<b>59</b>
3.1. Análise de esquemas contrapontísticos da Sonata IV, op.1 (1755) de Domenico Dall'Oglio .....	78
3.1.1 Primeiro Movimento .....	78
3.1.2 Segundo Movimento .....	81
3.1.3 Terceiro Movimento .....	84
3.1.4 Quarto Movimento .....	85
3.2 Análise de esquemas contrapontísticos da Sonata Prima, op.1 (1755) de Domenico Dall'Oglio .....	89

3.2.1 Primeiro Movimento .....	90
3.2.2 Segundo Movimento .....	92
3.2.3 Terceiro Movimento .....	96
3.2.4 Quarto Movimento .....	98
<b>Conclusão .....</b>	<b>103</b>
<b>Referências .....</b>	<b>105</b>

## Introdução

Na vida estudantil e profissional de musicista, em algum momento acaba surgindo a questão sobre porque estudamos sempre as mesmas obras e os mesmos autores, tendo em vista a imensa quantidade do que já foi escrito por autores pouco, ou quase nada, conhecidos e que existe à disposição para ser estudado, tocado e devidamente dimensionado. Conseqüentemente, partindo deste questionamento surge o desejo de ampliar os próprios horizontes, caminhar para fora da bolha de interpretações repetitivas, buscar composições pouco conhecidas para assim alargar nossos repertórios.

O presente trabalho, fazendo parte deste questionamento e desejo de validação da obra, consiste na realização de uma análise teórico-interpretativa da obra *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò* (1755) de Domenico Dall'Oglio (c.1700-1764). Trata-se de uma obra que possui pouquíssima referência auditiva, senão a única sendo a gravação de cinco destas sonatas interpretadas pela violinista barroca Maria Krestinskaya e pela cravista Imbi Tarum, com a gravadora Pan Classics no ano de 2017 (disponível tanto no Spotify, quanto no Amazon e YouTube), o mesmo ano do início desta pesquisa.

Portanto, de modo a principalmente contribuir com a compreensão desta obra no seu contexto de origem e prática, facilitando assim os meios de interpretação e performance da mesma, a dissertação foi estruturada em três partes: primeiramente uma discussão sociológica, filosófica e histórica que enquadra o objeto de pesquisa (o autor, a obra e o contexto); depois o ponto de vista prático retórico e tópico, com o reconhecimento da retórica como habilidade de construção de um discurso persuasivo, juntamente com os argumentos musicais e como o intérprete pode utilizá-los para comunicar-se com seu público alvo, compreendendo aqui a música como linguagem; e por fim, uma análise linguística de esquemas de contraponto, onde este reconhecimento da linguagem musical é fundamental não só para o reconhecimento da teoria musical onde a obra se constituiu, mas também para a percepção dos instrumentistas no sentido da organização das frases e das próprias escolhas interpretativas.

O primeiro capítulo, que percorre uma contextualização histórica, tem o foco de direcionar a nossa atenção para o compositor e violinista Domenico Dall'Oglio, italiano que emigrou para a Rússia, num momento em que a história musical russa estava se formando. Questiona-se aqui porque o compositor não obteve o reconhecimento merecido pela história, local e geral, levando-nos aos subcapítulos com três possíveis hipóteses sobre o assunto tanto

num âmbito de seleção do que se mantem pelos historiadores e com que intenções, quanto num âmbito de predominância de classes privilegiadas no meio musical.

No segundo capítulo buscou-se aprofundar a relação da linguagem musical com a retórica musical para uma análise interpretativa, ou seja, guiar o intérprete através de uma compreensão de ferramentas de reconhecimento dos argumentos musicais para que este tenha uma performance mais persuasiva. O capítulo foi subdividido em afetos na música, que exerceram grande influência na composição e interpretação musical (importante ressaltar que não entramos no assunto de figuras retóricas neste trabalho); nos passos do discurso, que dividem o sistema retórico em momentos musicais, explorando mais afundo a *dispositio* e aplicando na prática numa análise simplificada de dois movimentos; e em tópicos baseadas nas definições de Ratner, que fornece referências de padrões estilísticos para reconhecimento de um estilo ou gênero musical, através do qual colabora para uma interpretação mais elaborada e consciente.

O terceiro capítulo, que conclui a nossa pesquisa, explora a linguagem musical do período Galante, apresentando na primeira parte os esquemas estudados por Gjerdingen em seu livro *Music in The Galant Style* (2007) e exemplificando-os com trechos da obra de Dall'Oglio, evidenciando como o autor fundiu virtuosismo composicional e técnico interpretativo. Por fim, na segunda parte do capítulo, o foco é uma análise mais elaborada de esquemas de duas sonatas escolhidas aleatoriamente, subdividindo as análises de acordo com os respectivos movimentos, utilizando, para a compreensão do leitor, tabelas com tonalidades e esquemas encontrados.

Espera-se que, com este trabalho, o leitor possa primeiramente refletir acerca do cânone estabelecido e vivido por todos nós e do quanto isso nos limita em relação às escolhas de estudo e performance, assim como munido de boas ferramentas teóricas, o leitor intérprete consiga encontrar uma melhor compreensão de como uma análise pode influenciar e consequentemente aperfeiçoar a sua performance. E ainda incentivar o intérprete a buscar mais obras pouco conhecidas, ampliando assim os repertórios tocados e revalidados no meio musical.

## Capítulo 1. Ascensão e esquecimento de Domenico Dall'Oglio

O século XVIII foi marcado pelo novo estilo que emergiu trazendo mudanças na cultura e na sociedade europeia (HEARTZ, 2003: 1), o Estilo Galante que, segundo Gjerdingen (2007: 5), se referia a um conjunto de traços, atitudes e maneiras associadas à nobreza cultural. O termo foi primeiramente usado em relação à música por Johann Mattheson (1681-1764) em 1721 (HEARTZ, 2003: 18), e estava ligado à maioria dos compositores que viviam ou tinham alguma conexão com Hamburgo ou Veneza, como Georg Philipp Telemann (1681-1767), Francesco Gasparini (1661-1727), Georg Fredrich Handel (1685-1759), entre outros.

A Itália e a Alemanha foram importantes influências musicais deste período, sendo de grande referência para outros países, dentre eles a Rússia, onde o Czar Pedro I (1672-1725), chamado o Grande, o primeiro governante russo que viajou para o exterior para conhecer outros lugares, como Dresden, Amsterdam, Londres e Viena, entre 1697 e 1698 (idem: 929), fundou naquela altura a cidade de São Petersburgo com a ambição de competir com outras capitais. Percebendo que os arquitetos russos não seriam capazes de construir uma cidade moderna como as demais que conhecera, apesar da sua virtuosa habilidade com igrejas construídas em madeira, Pedro I abriu as portas do Báltico para o Leste Europeu, recebendo assim diversos artistas e arquitetos da Europa Ocidental, buscando aprimorar o gosto e a mudança estética em sua pátria.

Da mesma maneira, interessou-se em buscar o aperfeiçoamento da construção de barcos e o incremento de armamentos que observou fora do país, enxergando assim uma forma de também modernizar o exército e a marinha russa, em relação à Europa Ocidental. Contudo, embora tivesse algum interesse em música, não foi sob seu reinado que aconteceram as mudanças mais significativas nesse campo em questão.

Foi a sua sobrinha, a então sucessora do trono, Anna (1693-1740), que convidou uma trupe de atores e músicos germânicos para a sua coroação em Moscou, que colaborou na fundação do grande futuro musical da Rússia (idem: 930), mandando recrutar cantores e instrumentistas para trabalhar para a realeza, assim como foco no ensino de música.

Nesta nova etapa musical na Rússia, emigraram músicos de Hamburgo, assim como da Itália, como, por exemplo, o violinista veneziano Luigi Madonis (1690-1770), que publicou o seu primeiro opus de sonatas para violino no ano de 1738, em São Petersburgo, com

dedicatória à czarina Anna (idem: 930). Provavelmente, o violinista e compositor Domenico Dall'Oglio (1700-1764), tenha chegado logo a seguir, acompanhado de seu irmão Giuseppe, violoncelista.

Dall'Oglio nasceu em Pádua, Itália, por volta de 1700, onde foi possivelmente aluno de Giuseppe Tartini (1692-1770), talvez quando este tornou-se *primo violino e capo di concerto* na Basilica di S. Antonio desta cidade, em 1721, ou talvez por causa da célebre escola inaugurada por Tartini em 1727-8 (DUCKLES E McCRICKARD, 2017). Existe ainda a hipótese de Dall'Oglio ter alguma proximidade com Antonio Vivaldi (1678-1741), pois julgando por sua escrita musical, que será analisada nos capítulos seguintes, nos remete à influência do compositor veneziano (idem).

Dall'Oglio foi nomeado como violinista na Basilica di Santo Antonio di Padua em 1732, mas em 1735 já deixava tais obrigações para seguir com seu irmão para a Rússia, no mesmo ano em que se deslocaram muitos músicos italianos para o mesmo destino, incluindo aquele que se tornaria o principal compositor de óperas da corte do período, Francesco Araja (1709-1770) e os irmãos Luigi e Antonio Madonis,

Estando já na Rússia, durante a ausência de Araja, Dall'Oglio foi chamado a compor balés e música para ocasiões festivas, dentre o que se destaca o prólogo intitulado *La Russia afflitta*, para uma produção de *La Clemenza di Tito*, de Johann Adolf Hasse (1699-1783), na celebração da coroação de Elizabeth Petrovna (1709-1762), em 1742 (HEARTZ, 2003: 931).

Infelizmente, pouco mais se conhece sobre a trajetória profissional de Dall'Oglio a partir daí, mas o que se sabe é que permaneceu na Rússia por quase 30 anos, onde escreveu seu primeiro opus, as *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*, o opus analisado nesta pesquisa, editado mais de uma vez em grandes centros editoriais de música, primeiramente em Amsterdam, em 1737 (edição não encontrada), e depois novamente em Paris em 1755 (disponível na internet). Além disso, ainda escreveu 12 sinfonias (seis delas publicadas em 1735 em Paris), algumas delas levadas para o acervo de grandes orquestras, como a de Dresden, 17 concertos para violino, uma sonata para quarteto de cordas, algumas peças para viola e baixo, e diversos balés (BOER, 2012: 151). Contudo, muitas de suas obras ainda permanecem perdidas, assim como as informações acerca da vida do compositor.

Observando, portanto, a produção de Dall'Oglio, tais como elementos de sua carreira, surge a indagação: por que ele permaneceu, e de certa forma ainda permanece, na escuridão

do esquecimento da História da Música por tantos anos? Afinal, nascido em um dos centros de maior influência musical em sua época, tem somente alguns parágrafos escritos a seu respeito na historiografia disponível.

Buscando uma resposta para esta pergunta, podemos incrementar aqui algumas hipóteses consideradas válidas levando em consideração o contexto em que se encontrava. Primeiramente questionando a história como curso unitário onde, segundo a hipótese de Vattimo (1992: 8), tal visão da história implicava a existência de um centro em torno do qual se recolhem e se ordenam os acontecimentos. Ou seja, a imigração para uma cultura diferente poderia ter sido grande parte do motivo deste esquecimento de seu nome, saindo de um centro de referência canônica musical para a periferia da Europa culturalmente relevante de seu tempo. A tarefa seguinte é entender o que é esta referência canônica, o que é o cânone e como ele se estabelece e, ainda, se é possível atravessar os limites que nos são apresentados desde que adentramos o mundo musical.

### 1.1 Afastamento do centro canônico

O cânone, segundo Harold Bloom, em seu livro *The Western Canon: the books and school of the ages* (1994:15), que trata do cânone literário, significa:

*“Originally the Canon meant the choice of books in our teaching institutions, and despite the recent politics of multiculturalism, the Canon's true question remains: What shall the individual who still desires to read attempt to read, this late in history? (...) Who reads must choose, since there is literally not enough time to read everything, even if one does nothing but read.”<sup>1</sup>*

Assim como, segundo Santos (2010: 71):

“Entende-se por cânone literário na cultura ocidental o conjunto de obras literárias que, num determinado momento histórico, os intelectuais e as instituições dominantes ou hegemônicas consideram ser os mais representativos e os de maior valor e autoridade numa dada cultura oficial.”

---

<sup>1</sup> “Originalmente o Cânone significava a escolha de livros nas nossas instituições de ensino, e apesar das políticas atuais de multiculturalismo, a verdadeira questão do Cânone permanece sendo: O que o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história? (...) Quem lê deve escolher, já que literalmente não há tempo suficiente de ler tudo, mesmo se o indivíduo não faça nada além de ler.” (Tradução da autora)

No cânone foram selecionadas a dedo, portanto, obras que serão eternizadas, como meio de estudo e base. Facilmente aplicada ao cânone musical, uma vez que as partituras são a narrativa da música, onde nos deparamos com a mesma realidade, com compositores e as obras sendo escolhidos repetidamente por professores como meio de ensino, assim como por intérpretes, em competição e concursos, assim como para a demonstração de virtuosismo.

Bloom (1994: 3) analisando vinte e seis grandes escritores, estando entre eles William Shakespeare (1564-1616), Dante Alighieri (1265-1321) e Liev Tolstoy (1828-1910), questiona o que faz um autor e sua obra serem canônicos. Para o que a sua resposta, na maioria das vezes, revelou-se ser a estranheza, numa forma de originalidade que, ou não pode ser compreendida, ou fará parte de nós de tal forma que deixamos de vê-la como algo estranho<sup>2</sup>. Afirma ainda que quando você lê uma obra canônica pela primeira vez você encontra uma estranha surpresa em vez de suprir suas expectativas<sup>3</sup>.

Quanto à estranha surpresa que consiste ser Dall'Oglio e sua obra, consideradas as diferenças, a similaridade qualitativa com as composições de Tartini e Vivaldi seria apenas o ponto de partida, a indagação sobre sua habilidade compositiva que permite ver os seus grandes dotes de intérprete. Se forem considerados conceito e importância estrutural dos esquemas de contraponto utilizados na música do estilo Galante estudados e explicados por Robert Gjerdingen em *Music in The Galant Style*, onde são descritos como um repertório particular de frases musicais estocadas em sequências convencionais (GJERDINGEN, 2007: 6), encontramos em Dall'Oglio um exemplo bem elaborado de aprendizagem (idem: 11), passado de mestre para aluno, como de costume no período. Analisando conjuntamente as *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*, op.1, no Capítulo 3, encontramos o domínio deste elemento estrutural com facilidade. E neste caso não se trata mais de uma cópia do aluno, mas na apreensão das estratégias e conteúdos que o autonomizam.

Assim, de acordo com Duckles e McCrickard (2017), o trabalho de Dall'Oglio:

---

<sup>2</sup> “*With most of these twenty-six writers, I have tried to confront greatness directly: to ask what makes the author and the works canonical. The answer, more often than not, has turned out to be strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange.*” (BLOOM, 1994: 3)

<sup>3</sup> “*When you read a canonical work for a first time you encounter a stranger, an uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations.*” (idem)

*“(...) is replete with double stops and difficult passage-work in the high positions. In his violin sonatas he favoured a three-movement form (slow-fast-fast). The concertos, on the other hand, ordinarily begin with a brilliant Allegro followed by a Grave or Largo and conclude with another Allegro. The slow movements are frequently decorated with elaborate embellishments reminiscent of the Tartini school of florid melody.”<sup>4</sup>*

Podemos afirmar que este vínculo entre o período e a presença do elemento estrutural de contraponto é um indício de importância cultural, estando ligado à produção europeia de alto nível musical e as instituições de ensino, o que de fato veio a contribuir para o ambiente cultural russo, introduzindo alguns significativos valores que se disseminavam pelo Ocidente. Isto, contudo, não foi suficiente para Dall'Oglio ter seu nome devidamente valorizado na história da música ocidental, como a conhecemos atualmente, mesmo fazendo parte de uma grande colaboração de elementos oriundos de outros centros canônicos - Pádua e, sobretudo, Veneza.

## 1.2 Luta de classes e teoria das raízes e opções

Walter Benjamin (apud VATTIMO, 1992: 8-9), em seu breve escrito de 1938 (*Tesi sulla filosofia della storia*), afirmou que a história como curso unitário é uma representação do passado construída pelos grupos sociais dominantes. Seu argumento foi apoiado por Vattimo que diz (idem: 9) que nem tudo que aconteceu é contado, somente aquilo que parecia relevante, assim

“aquilo de que fala a história são as vicissitudes da gente que conta, dos nobres, dos soberanos, ou da burguesia quando se torna classe de poder: mas os pobres, ou os aspectos da vida que são considerados “baixos”, não “fazem história””.

Nesta mesma linha de raciocínio, Harold Bloom argumenta que (1994: 20):

*“The Canon, a word religious in its origins, has become a choice among texts struggling with one another for survival, whether you interpret the choice as being made by dominant social groups,*

---

<sup>4</sup> “(...) é repleto de cordas duplas e passagens difíceis em posições altas. Em suas sonatas para violino ele favoreceu a forma de três movimentos (lento-rápido-rápido). Nos concertos, por outro lado, originalmente começando com um brilhante Allegro, seguindo por um Grave ou Largo, e concluindo com outro Allegro. Os movimentos lentos são frequentemente decorados com um embelezamento elaborado remanescente na escola de Tartini em relação à melodia florida.” (Tradução da Autora)

*institutions of education, traditions of criticism, or, as I do, by late-coming authors who feel themselves chosen by particular ancestral figures.*”<sup>5</sup>

Santos (2010: 51), numa linha de pensamento bem parecida, afirma que estamos vivendo um tempo sem fulgurações, um tempo de repetição. Que se alastra ao presente, ao passado e ao futuro. Afirma então que a burguesia não pudera ainda elaborar uma teoria da história exclusivamente segundo seus interesses, tornando a história uma luta com adversários fortes, primeiro, as classes dominantes do antigo regime e, depois, as classes trabalhadoras. Ou seja, a história foi escrita pelas classes dominantes, como lhe convinha e a quem lhe interessava.

Parece ser pertinente aqui a teoria das raízes e das opções (idem: 54), cuja equação entre elas se torna a base da construção social da identidade e da transformação na modernidade ocidental, onde as raízes são tudo aquilo que é profundo, único e singular, tudo aquilo que dá segurança e consistência; ao contrário das opções, que são representadas por tudo que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes.

Desenvolvendo esta ideia, Santos diz que (idem: 55):

“O pensamento das raízes apresenta-se como um pensamento do passado contraposto ao pensamento das opções, o pensamento do futuro. Trata-se de uma astúcia porque, de facto, tanto o pensamento das raízes, como o das opções são pensamentos do futuro, orientados para o futuro. O passado é, nesta equação, tão-só uma maneira específica de construir o futuro. (...) A segunda astúcia é a astúcia do equilíbrio entre raízes e opções. Por um lado, é total o predomínio das opções. (...) Por outro lado, não existe equilíbrio ou equidade na distribuição social das opções. Pelo contrário, as raízes não são mais que constelações de determinações que, ao definirem o campo das opções, definem também os grupos sociais que lhes tem acesso e os que delas estão excluídos.”

Negando, portando, a possibilidade de haver um equilíbrio e afirmando a predominância das raízes como determinantes para a segregação dos grupos, Santos analisa

---

<sup>5</sup> “O Cânone, uma palavra religiosa em suas origens, se tornou uma escolha entre textos lutando entre si por sobrevivência, quer você interprete a escolha como sendo feita pelos grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica ou, como eu faço, por autores tardios que se sentem escolhidos por figuras ancestrais particulares.” (Tradução da Autora)

como funcionam as viagens<sup>6</sup>, onde se revelam as discriminações e desigualdades que a equação moderna raízes/opções simultaneamente oculta e procura justificar:

“O campo de possibilidades aberto pela equação não está igualmente à disposição de todos. Alguns, quiçá a maioria, são excluídos desse campo. Para eles, as raízes, longe de lhes possibilitarem novas opções, são o dispositivo, novo ou velho, de lhes negar. As mesmas raízes que dão opções aos homens, aos brancos e aos capitalistas, são as mesmas que as recusam às mulheres, aos negros e indígenas e aos trabalhadores.” (Santos, 2010: 58)

Como foi dito acima, Domenico Dall'Oglio, dentre outros músicos italianos de sua geração, viajou para dar início a uma nova história, seu e do grupo social com que interagiu, colaborar para o que viria a ser, então, um novo cânone. Contudo o que aconteceu, a partir da metade do século XIX até a primeira metade do século XX, quando se impôs o cânone nacionalista na Rússia, é que o foco mudou dos músicos que imigraram, para atender os compositores e demais artistas nativos.

Seria Dall'Oglio então uma opção que se perdeu, ou que foi negada durante a fase nacionalista, por primeiramente estar desenraizado de seu cânone original, e em seguida por não servir na narrativa do futuro cânone russo?

“As raízes e as opções distinguem-se de acordo com o tempo. As sociedades, à semelhança do que acontece com as interações sociais, constroem-se sobre uma multiplicidade de tempos sociais e diferem consoante as combinações e as hierarquias específicas dos tempos sociais que privilegiam. (...) Se no caso das raízes o tempo tende a ser lento, nas opções ele tende a ser rápido.” (SANTOS, 2010: 68)

Seguindo, ainda, esta linha de pensamento, Santos (2010: 70) diz que há raízes porque há opções (não foi Dall'Oglio uma opção que colaborou para pavimentar a ideia de raiz russa, o nacionalismo?), podendo afirmar que por trás da história que conhecemos há muitos protagonistas que foram opções para que as raízes se sobressaíssem. Confirmando as definições especificadas acima, o autor refere-se então ao processo canônico como aquele em que existe uma particular intensificação de referências, independentemente de aparecerem como ligações respectivas ou prospectivas (idem: 71); esta intensificação, sendo produzida por imitação quase exata (ou reprodução), como acontece no caso do cânone musical. Assim,

---

<sup>6</sup> Curiosidade: A viagem de que se trata aqui é a reflexão de motivos das viagens que podem nos mostrar as identidades culturais, como por exemplo, tráfico de escravos, a impossibilidade da mulher de viajar, entre outros. “O interesse do motivo da viagem nesse contexto reside em que, através dela, é possível identificar as determinações sexistas, racistas e classistas da equação moderna entre raízes e opções”. (SANTOS, 2010: 58)

pela reprodução repetitiva de obras já conhecidas, intensifica-se a referência e cria-se um cânone.

Preocupando-se acerca do destino do cânone, também se referindo em primeiro lugar ao destino de Shakespeare, Bloom (1994: 3-4) recorre ao trabalho *Forms of Attention* (1985) de Sir Frank Kermode (1919-2010), o maior crítico inglês de então, que deixa um aviso bem claro:

*“Canons, which negate the distinction between knowledge and opinion, which are instruments of survival built to be time-proof, not reason-proof, are of course deconstructible; if people think there should not be such things, they may very well find the means to destroy them. Their defense cannot any longer be undertaken by central institutional power; they cannot any longer be compulsory, though it is hard to see how the normal operation of learned institutions, including recruitment, can manage without them.”<sup>7</sup>*

Refletindo acerca da relação que temos com a história e a importância que damos para os cânones em geral e na luta contra essa hegemonia histórica, podemos relacionar ao pensamento de Vattimo (1992: 8) quando este diz que não há uma história única, pois há na verdade imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, sendo ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros.

Deve-se considerar ainda que vivemos em uma sociedade de comunicação generalizada e de pluralidade cultural (idem: 16), onde temos uma quebra da percepção de um curso linear da história, permitindo diversos diálogos culturais no tempo e no espaço, podendo assim redescobrir a importância de obras e autores em diversos contextos, fazendo com que o presente seja mais rico e alargado. Como diz Vattimo (idem: 16): viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento. Ou seja, a busca pelas opções.

Santos (2010: 82) falando da busca de um futuro para o passado, ou presente considerado como repetição homogênea, para que possa ser concebido como progresso, diz

---

<sup>7</sup> Cânones, que negam a distinção entre o conhecimento e a opinião, que são instrumentos de sobrevivência construídos para ser à prova do tempo, não à prova de razão, são claramente desconstruíveis; se as pessoas pensam que não deveriam existir tais coisas, eles podem muito bem encontrar motivos para destruí-los. A sua defesa não pode mais ser empreendida pelo poder institucional central; eles não podem mais ser compulsórios, embora seja difícil ver como o funcionamento normal das instituições instruídas, incluindo o recrutamento, pode ser feito sem elas. (Tradução da autora)

que sem o *pathos* da tensão entre raízes e opções é impossível pensar na transformação social, e que é necessário o inconformismo e a rebeldia para reinventar o passado de modo a que ele assuma a capacidade de fulguração, de irrupção e de redenção. Ou seja, não concordando com um passado estabelecido como verdade única pela classe dominante, buscar outras verdades e assim transformar.

“É preciso lutar por uma outra concepção de passado, em que este se converta em razão antecipada da nossa raiva e do nosso inconformismo. Em vez do passado neutralizado, o passado como perda irreparável resultante de iniciativas humanas que muitas vezes puderam escolher entre alternativas. Um passado reanimado em nossa direção pelo sofrimento e pela opressão que foram causados na presença de alternativas que os podiam ter evitado.” (SANTOS, 2010: 82-83)

Pensando nas hipóteses acima, consideramos todas parte da questão quanto ao por quê do esquecimento de quem foi Dall’Oglio e suas obras.

Seguindo ainda o pensamento do futuro para o passado, que Santos explora (2010: 88), assim como as imagens desestabilizadoras, as subjetividades desestabilizadoras que captam imagens, capazes de entender “corretamente os sinais que elas emitem, de se sentirem indignadas com as mensagens que transmitem, e de transformarem essa sua indignação em energia emancipatória” (Idem: 88-89). Aqui, portanto, buscamos compreender o passado que nunca existiu, e no que poderia impedi-lo de alguma vez existir, entrando num conceito chamado *clinamen*.

### 1.3 *Clinamen*

*Clinamen*, segundo a teoria de Lucrecio (94a.C – 50a.C) (EPICURUS, 1926; LUCRETIUS, 1950 apud SANTOS, 2010: 90), é um desvio ou inclinação, como o *quiddam* inexplicável, que perturba a relação de causa e efeito, ou seja, a capacidade de desvio que Epicuro (341a.C – 271a.C) atribuiu à teoria dos átomos de Demócrito (460a.C – 370a.C). É o que faz com que os átomos não pareçam mais inertes e revelem um poder de inclinação, isto é, um poder de movimento espontâneo, um desvio de trajetória e consequente existência.

Ao relacionar o conceito de Lucrecio às ciências sociais Nancy (1986 apud RUIZ STULL, 2009: 42) enfatiza o seguinte:

“Para que haya mundo, para que haya comunidad, es necesario que acontezca en un lugar y en un tiempo indeterminado una inclinación, un *clinamen* que produzca la organización de todo lo real. Esta

*inclinación es el principio de todo lo comunitario, es una apertura radical del uno hacia el otro, del deseo de uno por el otro, del contato de uno con el otro: esto permite dar salida y realidad a un indeterminado y plural nosotros, a ese acontecimiento de vivir en conjunto que tiene por nombre habitual de sociedad.*<sup>8</sup>

O *clinamen* é, portanto, o desvio necessário para a construção social e para a diversidade, que vai num caminho contrário do conformismo (SANTOS, 2010: 90) que é rotineiro, reprodutivo e repetitivo reduzindo o realismo àquilo que existe e apenas porque existe.

“O *clinamen* não recusa o passado; pelo contrário, assume-o e redime-o pela forma como dele se desvia. De fato, o desvio é uma prática liminar que ocorre na fronteira entre um passado que realmente existiu e um passado que não teve licença de existir.” (SANTOS, 2010: 91)

Podemos dizer, portanto, relacionando os conceitos das hipóteses apresentadas ao caso de Dall’Oglio, que assim como em meio da teoria de raízes e opções ele permaneceu como opção em anonimato. Posto que colaborou para a construção de um futuro para o seu grupo social reivindicar suas raízes, no desvio do *clinamen* ele ficou no passado que não teve licença de existir, porque alterou a trajetória orientada pelo seu cânone de origem, partindo deste a uma outra comunidade e servindo à visibilidade desta, onde formava-se um novo **nós** da cultura europeia, a russa.

Finalmente, no que se diz respeito ao desenraizamento dos velhos cânones, e tendo em vista que estamos vivendo o fim da utopia do resgate de uma estética unitária (VATTIMO, 1992: 72) assim como o fim da utopia revolucionária dos anos sessenta, que Vattimo (idem) diz ser:

“devido à explosão do sistema, da impossibilidade de conceber a história como curso unitário. Quando a história se transforma, ou tende a transformar-se, efetivamente, em história universal – dado que lhe tomaram a palavra os muitos excluídos, mudos, queixosos – torna-se impossível pensa-la verdadeiramente como tal, como um curso unitário, eventualmente destinado uma emancipação.”

---

<sup>8</sup> “Para que haja mundo, para que haja comunidade, é necessário que uma inclinação, um *clinamen* que produza a organização de tudo que é real, aconteça em um lugar e em um tempo. Esta inclinação é o princípio de todo o comunitário, é uma abertura radical de um em direção ao outro, do desejo de um para o outro, do contrato de um com o outro: isto permite dar saída e realidade a um indeterminado e plural nós, para este evento de viver em conjunto que tem o nome usual de sociedade”. (Tradução da Autora)

A partir desta emancipação histórica, é possível vermos além da história contada a partir de um único ponto de vista, reabilitando também, para o nosso presente, os esquecidos do passado, como é o caso de Domenico Dall'Oglio. Dando inclusive um grande incentivo para outros pesquisadores a observarem um vasto passado deixado “debaixo das cobertas”, se podemos assim chamar o passado dos compositores e obras que não ganharam a visibilidade merecida. Assim como, da mesma forma, mostrar que os grandes compositores que nós conhecemos por, na maioria das vezes, geniais e virtuosos, na verdade, passaram por uma curta peneira, onde outros, tão bons quanto, ficaram para trás.

## Capítulo 2. Análise interpretativa sob a perspectiva retórica e da teoria das tópicos

*“Un músico no puede conmover a los demás a menos que él también este conmovido. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente.”<sup>9</sup>*

(BACH, Carl P.E. apud CANO, 2000: 47)

### 2.1 Pathetick Music – a música dos afetos

Segundo Cano (2000: 16), retórica é a disciplina que tem como objeto de estudo a produção e análise dos discursos desde a perspectiva da correção gramatical, da elegância, mas acima de tudo, da eloquência e da persuasão.

A retórica teve origem no século V a.C, durante um tempo em que houve uma exploração abusiva de propriedades por parte dos tiranos sicilianos Hierão (? – 466a.C) e Gelão (540a.C – 478a.C.) que distribuíram-nas entre seus mercenários, como explica Cano (idem: 29). Alguns anos depois, na tentativa de solucionar os conflitos internos, a devolução de propriedades a seus antigos donos, ofereceu-se a possibilidade de solicitar esta devolução, sem prestação de documentos, nem testemunhos oficiais. A solicitação e devolução dependeriam somente da efetividade da palavra do sujeito proprietário, tornando assim a palavra uma importante ferramenta, dando origem à retórica (idem).

Surgiram a partir dali oradores profissionais que se dedicaram a ensinar, a preço exorbitante, os mistérios dessa arte, como Empédocles de Agrigento (495a.C.- 435a.C.), junto com seu discípulo Córax de Siracusa (meados do século V), Gorgias (485a.C. – 380a.C) e Tisias (480a.C. – 467a.C) (CANO, 2000: 30).

Após esta primeira formação dos mestres da retórica, sucederam-se outros teóricos fundamentais que foram essenciais na evolução histórica da retórica, tais como Aristóteles (384a.c – 322a.C), o grande teorizador da retórica, Cícero (106a.C – 43a.C), o grande orador, e Quintiliano (35 – 95), o grande pedagogo em retórica.

---

<sup>9</sup> “Um músico não pode comover os demais a menos que ele também esteja comovido. Necessariamente deve sentir todos os afetos que deseja despertar no ouvinte” (Tradução da autora)

“Para Aristóteles la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste encierra” o “la facultade de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser proprio para persuadir”. Para Cicerón “el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente” y “el buen orador es el que tiene la habilidade de mover los afectos de quien lo escucha”. Un buen discurso, según Cicerón, debe ser agradable, instructivo y debe mover (conmover) al oyente: *delectare, docere, et movere*. Para Quintiliano, la retórica es “el arte del buen decir”, considerando que no hay buen decir sin buen pensar, ni buen pensar sin rectitud.”<sup>10</sup> (CANO, 2000: 30)

A retórica clássica, segundo Cano (idem: 31), foi dividida por tais autores em cinco partes do discurso: *inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio* (serão detalhadas logo abaixo), através das quais se deu a origem e funcionamento dos afetos. Tornando dessa forma a principal tarefa do orador a de despertar, mover e controlar as paixões dos ouvintes.

Haynes (2016: 4) afirma que reconhecer a importância da retórica nos permite entender o estilo de qualquer performance artística dos séculos XVII e XVIII, seja a oratória, a música, o teatro ou a dança, de forma mais completa e cuidadosa.

Quanto à retórica na música, esta desenvolveu sua própria teoria respectiva a partir do final do século XVI, quando se produziu uma grande quantidade de textos de teoria musical incorporando conceitos e sistemas retóricos aos estudos de composição e do nascimento da análise musical (CANO, 2000: 33). Graças a tratados musicais, escritos entre 1599 e 1792, foi possível ver uma referência direta da relação entre música e retórica, onde a tarefa fundamental do músico como orador é a persuasão de seu público, compreendendo juntamente o funcionamento dos afetos e o modo de funcionamento do sistema retórico musical (Idem).

Charles Batteux (1713-1780) em seu livro *Les Beaux-Arts reduits à un même principe*<sup>11</sup> de 1746 (apud HAYNES, 2016: 6-7) dividiu a arte da persuasão:

---

<sup>10</sup> “Para Aristóteles a retórica é “a arte de extrair de todo sujeito o grau de persuasão que ele contém” ou “o poder de descobrir especulativamente o que, em cada caso, pode ser apropriado para persuadir”. Para Cicerón “o discurso tem como fim o convencimento e a persuasão do ouvinte” e “um bom orador é o que tem a habilidade de mover os afetos de quem o escuta”. Um bom discurso, segundo Cicero, deve ser agradável, instrutivo e deve comover o ouvinte: *delectare, docere, et movere*. Para Quintiliano, a retórica é “a arte do bem dizer”, considerando que não há bem dizer sem bem pensar, nem bem pensar sem retidão.” (Tradução da autora)

<sup>11</sup> Traduzido ao inglês como *The Fine Arts Distilled into a Unified Principle*, por Bruce Haynes (2016: 6).

*“(...) into three categories: giving proof, producing a pleasurable experience, and moving the audience. These reflect the three principal places where oratory was practiced in his day: the law courts, the church, and the theater. The lawyer proved by arguments, the preacher pleased through morals, the actor and musician moved audiences through evoking the passions. While each of these activities had its own specific context, range of subjects, purpose, and set of corresponding techniques, at base their goal was the same: to persuade through eloquent performance.”<sup>12</sup>*

Segundo Haynes (2016: 7-8) a persuasão, no sentido de mover as paixões é:

*“what the ancient Greeks called pathopoeia, a word that derives from παθος (pathos, or passion), and ποιειν (poiein, to make). Pathos is of course the root of the word “pathetick,” which means — and has meant for centuries — “producing an effect upon the emotions; moving, stirring, affecting.” A Pathetick Musician is one who is capable of feeling and expressing passions or strong emotions, and of convincing his audience to share the experience.”<sup>13</sup>*

As descrições de *pathopoeia* do século XVI até o século XVIII falava de paixões ou afetos, como são conhecidos hoje (idem).

---

<sup>12</sup> “(...) em três categorias: dando prova, produzindo uma experiência agradável, e comovendo a audiência. Isto refletia os três principais momentos onde a oratória era praticada em seus dias: nos tribunais, na igreja e no teatro. Os advogados provavam através de argumentos, os padres satisfaziam através da moral, o ator e o músico comoviam as audiências evocando as paixões. Enquanto cada uma destas atividades tinham seus próprios contextos, uma gama de assuntos, propósitos, e um conjunto de técnicas correspondentes, no fundo seu objetivo era o mesmo: persuadir através de uma performance eloquente.” (Tradução da autora)

<sup>13</sup> “o que os gregos antigos chamava de *pathopoeia*, uma palavra que deriva de παθος (*pathos*, ou paixão), e ποιειν (*poiein*, fazer). Pathos é claramente a base da palavra “patético” o que significa – e significou por séculos – “produzir um efeito sobre as emoções; comover, mexendo (ou agitando), afetando.” Um músico patético é aquele capaz de sentir e expressar as paixões ou fortes emoções, e convencendo a sua audiência a partilhar essa experiência.” (Tradução da autora)

### 2.1.1 Afetos e paixões da alma

*“Without a text to guide us, the passions may be more difficult to recognize, and the ideas more difficult to pinpoint, but the music nevertheless functions as wordless rhetoric.”<sup>14</sup>*

(HAYNES, 2016: 9)

Segundo Haynes (2016:8):

*“The passions represent the extreme end of the emotional scale. They are intense, controlling, even overpowering conditions, as contrasted with milder feelings, sentiments, and transient emotional states. (...) Passions had to be deliberately evoked by the performer, who could also still them and, with the aim of commanding the listener’s constant attention, introduce a constantly varying palette of emotional states.”<sup>15</sup>*

O tratado *Les Passions de l’âme* (1649) de René Descartes (1596-1650) foi o estudo de afetos que exerceu a maior influência sobre os músicos e artistas do período (idem: 49), onde o filósofo retomou muitas das tradições antigas e definiu as paixões da alma *“como las percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por um movimiento de los espíritus”<sup>16</sup>* (DESCARTES, 1993: 45 apud CANO, 2000: 49).

---

<sup>14</sup> “Sem um texto para nos guiar, as paixões podem ser difíceis de reconhecer, assim como as ideias mais difíceis de identificar, mas a música, todavia, funciona como a retórica sem palavras.” (Tradução da autora)

<sup>15</sup> “As paixões representam o fim extremo da escala emocional. São condições intensas, controladoras e até dominadoras, em contraste com sentimentos mais brandos, sentimentais, e estados emocionais transitórios. (...) As paixões deveriam ser evocadas deliberadamente pelo artista, que também as conseguia acalmar e com o objetivo de chamar a atenção constante do ouvinte introduzia uma paleta de estados emocionais em constante variação.” (Tradução da autora)

<sup>16</sup> “Como as percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que se referem particularmente a ela, e que são causadas, sustentadas e fortificadas por um movimento dos espíritos” (Tradução da autora)

Os *espíritos animales*, como Descartes se referia:

*“son las partes más ligeras de la sangre. Son una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro en el cual se internan hasta sus partes más profundas. En éstas se localiza la glándula pineal, lugar donde reside el alma. La agitación que el alma experimenta por la acción de los espíritus es la causante directa de una pasión. (...) Cada pasión o afecto es originado por un movimiento peculiar y específico de los espíritus animales. A cada tipo de movimiento le corresponde una pasión.”*<sup>17</sup> (CANO, 2000: 49-50)

Como enfatiza Cano (2000: 51), cada tipo de movimento dos *espíritos animales* é determinado por uma combinação das seguintes causas: objetos que percebemos com nossos sentidos (o que vemos, ouvimos, cheiramos, apalpamos ou degustamos), fantasias da imaginação (memórias, temores, obsessões etc), temperamento pessoal (melancólico, fleumático ou sanguíneo, dependendo do humor prevaiente do indivíduo) e movimentos gerados pela alma (emoções e pensamentos motivados por nossa própria vontade).

A partir destes movimentos, os afetos foram organizados e classificados por Descartes (apud idem: 55) em seis paixões básicas: admiração, desejo, amor, ódio, alegria, e tristeza, das quais se derivavam todas as demais paixões.

Pensando, portanto, num conceito mais prático, há uma vinculação direta e comunicativa entre as paixões ou afetos da alma e as ações ou efeitos corporais por eles provocados (idem: 58), onde para o orador (voltando ao princípio retórico) a imitação dos movimentos corporais resultantes de uma paixão ou determinado afeto, é fundamental provocar a mesma paixão em seu público.

Da mesma forma, a representação musical dos afetos na música reside na imitação (idem), onde por meio dos elementos musicais como desenho melódico, escalas, ritmo estrutura harmônica, tempo, tonalidade etc, imita os movimentos corporais que resultam da ação de um afeto ou paixão da alma. Portanto, construindo e amadurecendo a imitação dos

---

<sup>17</sup> "são as partes mais leves do sangue. São uma espécie de ar ou vento muito sutil que viaja pelo corpo através da corrente sanguínea. Quando esses espíritos recebem o estímulo apropriado, eles se movem rapidamente através do corpo em direção ao cérebro, onde se internalizam até as suas partes mais profundas. Nestas está localizada a glândula pineal, onde reside a alma. A agitação que a alma experimenta pela ação dos espíritus é a causa direta de uma paixão. (...) Cada paixão ou afeto é originado por um movimento peculiar e específico dos *espíritos animales*. Uma paixão corresponde a cada tipo de movimento." (Tradução da autora)

movimentos do corpo e paixões geradas por certo afeto, é possível provocar no ouvinte um movimento de espírito *animale* semelhante, levando ou persuadindo-o a mesma paixão ou afeto (idem: 61).

Para reconhecer um afeto predominante numa peça musical, Johann Joachim Quantz (1697-1773) disse (1752, apud CANO, 2000: 62) que é necessário atender a quatro elementos: modos, intervalos, dissonâncias e indicações de tempo e caráter. Autores como John Hollander (1929-2013), Caberlotti (primeiro biógrafo de Claudio Monteverdi, de *Laconismo delle qualità di Claudio Monteverdi*, 1644), assim como M.A. Charpentier (1643-1704), Johann Mattheson (1681-1764) e Jean Philippe Rameau (1683-1764), analisaram e definiram as identificações dos afetos de acordo com os elementos citados acima.

Mattheson (1739, apud LENNENBERG, 1958: 52), usava o termo “tempo” intercalado com o nome de “rítmica”, que definia como

*“a measuring and ordering of time and motion in music. According to this definition it appears to mean “meter”. Nevertheless, the term has been translated as “tempo” since it had that meaning also, particularly when used in connection with the affects” where they are based not so much on mathematical correctness as on good taste.”*<sup>18</sup>

Aplicando, portando, a rítmica em determinadas composições, Mattheson (idem) explica:

*“In examining larger and more presentable instrumental compositions, the uncommon variety in the expression of affects as well as the observation of each and every rule of punctuation can be readily felt, provided the composer knows his business. Adagio expresses sadness; lamento, a lament; lento, relief [Erleichterung]; andante, hope; affettuoso, love; allegro, consolation; presto, desire; etc. Whether or not the composer intended it, this is the effect.”*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “Uma medição e ordenação do tempo e movimento na música. De acordo com essa definição, parece significar como “ritmo”. No entanto, o termo foi traduzido como “tempo” uma vez que também tinha este significado, principalmente quando usado em conexão com os afetos” onde estes se baseiam não tanto na correção matemática quanto no bom gosto.” (Tradução da autora)

<sup>19</sup> “Ao examinar composições instrumentais maiores e mais apresentáveis, a variedade incomum na expressão dos afetos, assim como a observação de toda e qualquer regra de pontuação, pode ser facilmente sentida, desde que o compositor conheça sua obrigação. *Adagio* expressa tristeza; *lamento*, um lamento; *lento*, alívio [Erleichterung]; *andante*, esperança; *affettuoso*, amor; *allegro*, consolo; *presto*, desejo. Mesmo se o compositor pretendia isto ou não, este é o efeito.” (Tradução da autora)

Mattheson (LENNENBERG, 1958: 57-69 apud CANO, 2000: 65), ainda, analisou os afetos e paixões características de algumas danças e outros tipos de composições do período barroco, obtendo os seguintes resultados:

“*minueto* – alegria moderada; *gavotta* – alegria exultante; *bourré* – contento, agrado; *marche* – heroísmo e valentia; *polonaise* – sinceridade franqueza; *sarabande* – ambição; *courante* – doce esperança; *fantasie* – imaginação; *sonata* – complacência: onde cada qual encontrava um afeto que desejasse, de acordo com o movimento indicado (*adagio*, *andante*, *presto*, etc); *concerto grosso* – sensualidade, zelo, vingança e ódio; *sinfonia* – o mesmo do resto da obra; *overtura* – nobreza; entre outros.”<sup>20</sup>

Além das características expostas acima, Cano (2000: 66) diz ser possível também reconhecer o afeto de uma obra através de figuras retóricas que a caracterizam. Contudo, conforme a proposta deste trabalho, decidi me ater exclusivamente nos dois primeiros momentos da criação musical que interessam à compreensão do intérprete: a infraestrutura, que é a projeção do discurso pela ordenação de seus passos reconhecíveis, a escolha dos tópicos ou temas, que viabilizarão a argumentação, e o esquema de contraponto que viabiliza a estrutura, dá vida aos tópicos musicais, e conseqüentemente às figuras, pelo que neste ultimo caso não entraremos neste campo, uma vez que o intérprete tem hoje como possibilidade aceder a tabelas diversas de figuração e fazer suas escolhas.

---

<sup>20</sup> Tradução da autora do espanhol.

### 2.1.2 Passos do discurso

O sistema retórico clássico, como já foi mencionado neste trabalho anteriormente, divide-se em cinco partes ou momentos (CANO, 2000: 69): *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronuntiatio*. Todas, com exceção da *memoria*, foram adaptadas para a música.

Haynes (2016: 11) definiu os como “*Inventio – Invention. Dispositio – Organization. Elocutio – Technique and Style. Memoria – Memory. Pronuntiatio/Actio – Expression and Delivery.*”<sup>21</sup> Este, ainda, afirma que há três agentes ou *officers*, como os chama, vitais para a criação de qualquer experiência eloquente deste processo retórico:

“*creator (author, composer, or playwright), performer (orator, actor, or musician), and audience (reader, listener, or viewer). For effective communication to take place, each must hold the relationship to the others in mind and understand his or her responsibilities for the different stages in the process. The composer starts what the performer finishes. (...) Likewise, the five offices are facets of a single unified sequence of actions. The performer finishes what the composer started. A performer cannot perform without a thorough and sympathetic understanding of the compositional elements that went into a particular piece.*”<sup>22</sup> (HAYNES, 2016: 11)

Portanto, o processo retórico depende de como os afetos ou paixões serão expressos e interpretados, além de envolver mais do que somente um protagonista que comunica a mensagem, recebe e compreende-a. A partir desta afirmação, podemos seguir adiante com uma explicação um pouco mais aprofundada de cada parte.

A *inventio* retórica é o primeiro passo para a elaboração do discurso através de argumentos, ideias e informação estratégica. Foi aplicada na música pelos compositores barrocos como meio de obter ideias ou “argumentos” musicais apropriados (CANO, 2000: 70-71).

---

<sup>21</sup> “*Inventio – Invenção. Dispositio – Organização. Elocutio – Técnica e Estilo. Memoria – Memória. Pronuntiatio/Actio – Expressão e Entrega.*” (Tradução da autora)

<sup>22</sup> “o criador (autor, compositor ou dramaturgo), intérprete (orador, ator ou músico), e a audiência (leitor, ouvinte ou espectador). Para que ocorra uma comunicação eficaz, cada um deve ter em mente o relacionamento com os outros e entender a sua responsabilidade pelos diferentes estágios do processo. O compositor começa o que o intérprete termina. (...) Da mesma forma, os quatro *officers* são facetas de uma única sequência unificada de ações. O intérprete conclui o que o compositor começa. O intérprete não pode executar a obra sem uma compreensão solidária dos elementos composicionais que foram inseridos em uma peça específica.” (Tradução da autora)

A *dispositio* é a seção do sistema retórico onde as ideias e argumentos elaborados na *inventio* são ordenados e, resumindo a compilação feita por Cano (2000: 76-78), de diversas fontes, distribuídos em seis momentos principais do discurso:

*Exordium*: é a introdução do discurso, equivale a um preâmbulo, um prelúdio, mas também às primeiras notas e acordes iniciais, dependendo do contexto, tamanho e qualidade do conteúdo. É o trânsito do silêncio ao som.

*Narratio*: apresentação dos fatos, os assuntos, os temas, os tópicos, ou seja, tudo “serve para informar aos juízes o estado da causa de que se trata”. Uma boa *narratio* deverá ser “objetiva”, clara e breve, sem argumentações (debates), digressões ou desvios e, sobretudo, plausível. A função da *narratio* é a de oferecer um marco preparatório para a argumentação.

*Propositio*: enunciação da tese fundamental que se sustenta no discurso.

*Confutatio*: defesa da tese. Onde se apresentam os argumentos (*argumentatio*) que se confirmam o nosso ponto de vista, refutam, portanto, os que o contradizem, ou provoca o debate para criar o processo dialógico que leva ao convencimento.

*Confirmatio*: retorno à tese fundamental, momento em que ideias contrárias já foram vencidas ou que o assunto principal é trazido novamente para confirmar sua solidez.

*Peroratio*: é o epílogo. Resume-se e enfatiza o já exposto (ideias essenciais ou fragmentos do discurso) ou onde se enuncia algum tipo de conclusão, ensino ou moral. São os apelos finais. Pode ser um epigrama, uma coda, a reflexão ou a consideração final que consolida o discurso.

A *dispositio* foi uma das primeiras a se incorporar na teoria musical (idem: 80), podendo ser identificada pelo menos em alguns momentos principais de grande parte da música barroca. A *dispositio* musical é a organização de uma infraestrutura que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico e se vincula diretamente com o discurso musical na ação. Ao interpretá-la através da partitura, a inter-relação entre cada momento é determinada pelos elementos como articulação, dinâmica, *tempi*, agógica, caráter etc (CANO, 2000: 81). Desta forma, podemos considerar a *dispositio* como o mapa dos afetos.

A *elocutio*, por sua vez, é a verbalização do discurso descoberto na *inventio* e organizado na *dispositio* (idem: 84), que se divide em duas partes: a *electio* ou eleição, onde se selecionam as palavras e expressões linguísticas apropriadas para cada pensamento; e a *compositio* ou combinação, que é o material linguístico selecionado se organizando de acordo com as quatro *virtutes elocutionis* (*puritas* ou pureza – correção da linguagem, *perspicuitas* ou transparência – o discurso precisa ser compreensível, *decoratio* ou ornamentação –

necessidade de introduzir elementos conhecidos como *figuras retóricas* para embelezamento do discurso, *aptum* ou adaptação – é o que adapta a estrutura, estilo, linguagem e características do discurso de acordo com seu propósito e a situação em que este se encontra) (idem: 85). Na música, a *elocutio* explora bastante o complexo sistema da *decoratio* com numerosas figuras retórico-musicais, que como já foi dito, constituem a parte mais perceptível.

A *memoria* caiu em desuso desde o momento em que a retórica saiu do meio literário, pois era utilizada quando oradores contavam com um arsenal de recursos mnemotécnicos para memorizar o discurso, assim como as outras partes e processos do sistema retórico (idem: 85). Na música, conforme avisado anteriormente, ela não foi citada pelas fontes sobreviventes.

Quanto ao quinto momento, a *pronuntiatio* ou *actio*, é a parte que aborda tudo que é relacionado com a encenação do discurso, aparecendo nos tratados de música barroca em forma de conselhos práticos sobre a conduta que o músico deve observar em sua performance, assim como a importância do intérprete no processo de criação e recriação musical (CANO, 2000: 86).

## 2.2 Os passos do discurso e as *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo (1755)*

Voltando à *dispositio* explicada acima, priorizando aqui a organização de uma infraestrutura musical, buscamos aplicar nas sonatas, demonstrando em um movimento lento e um rápido (ou no caso apresentado abaixo – movimento misto, ou seja, tanto lento, quanto rápido), selecionados da mesma forma como os do capítulo anterior – aleatoriamente, dividindo-os nos seis momentos do discurso: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* e *peroratio*.

Abaixo segue a sugestão de análise da *dispositio* do primeiro movimento em Adagio, na Sonata III, dividida pelos momentos descritos e seus respectivos compassos onde ocorrem:

*Exordium*: compassos 1-3

*Narratio*: compassos 4-5

*Propositio*: compassos 6-8

*Confutatio*: compassos 8-13

*Confirmatio*: compassos 12-17

*Peroratio*: compassos 18-20

Nos exemplos 1 e 2, encontra-se a Sonata III, m.1, Adagio, com os passos separados por cores para melhor identificação. O *exordium* em cor rosa, introduz a peça com a mesma figuração e linha melódica descendente; a *narratio* em verde prepara a argumentação nos dois compassos seguintes; a *propositio* em azul apresenta o discurso seguindo a linha rítmica da *narratio*; a *confutatio* em laranja traz uma argumentação pouco diferente, com o ritmo pouco alterado; a *confirmatio* em verde limão retorna à ideia da linha melódica igual do *propositio*; e por fim, o *peroratio* em cor roxa move-se cadencialmente para o final do movimento.

*Exordium* *Narratio*

SONATA III

Adagio

*Propositio* *Confutatio*

Exemplo 1 – Dall'Oglio, Sonata III, m.1, c. 1-10 (1755) Passos do discurso

*Confutatio* *Confirmatio*

11

*Peroratio*

15

Exemplo 2 - Dall'Oglio, Sonata III, m.1, c. 11-20 (1755) Passos do discurso

Contrastando com a simplicidade do movimento anterior, segue a sugestão de análise da *dispositio* da Sonata IX, m.1, Adagio e Allegro, de acordo com os passos do discurso e seus respectivos compassos:

*Exordium*: 1-2

*Narratio*: 3-12

*Propositio 1*: 13-25

*Propositio 2*: 26-35

*Propositio 3*: 36-42

*Propositio 4*: 43-58

*Narratio 2*: 59-69

*Propositio reforçado*: 70-80

*Confutatio*: 81-110

*Confirmatio*: 111-134

*Peroratio*: 135-141

Abaixo (nas mesmas cores escolhidas acima para cada momento) segue no exemplo 3, o *Exordium* e *Narratio* em Adagio, começando o movimento em tempo lento, com um sentido de improviso, apresentando a partir do compasso 13 o primeiro *Propositio* em tempo agitado, com afeto de *Tempesta*:

The image shows a page of a musical score for Sonata IX, measures 1 through 16. The score is divided into three distinct sections, each highlighted with a colored box:
 

- Exordium** (pink box): Measures 1-12, marked *Adagio*. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.
- Narratio** (green box): Measures 13-15, continuing the *Adagio* tempo. The melodic line becomes more active with slurs and ornaments.
- Propositio 1** (blue box): Measure 16, marked *Allegro*. The tempo increases significantly, and the melodic line is highly rhythmic and ornamented.

 The page number '40' is in the top left, and 'SONATA IX' is written vertically on the left side. The measure numbers 1, 2, 6, 7, 8, and 9 are indicated below the staves.

Exemplo 3 – Dall'Oglio, Sonata IX, m.1, c. 1-16 (1755) Passos do discurso

Após este primeiro *Propositio*, que continua no Exemplo 4 até o compasso 25, há uma mudança de argumentação, ainda agitada, para o segundo *Propositio* até o compasso 35 e muda novamente para o terceiro *Propositio* nos últimos dois compassos do exemplo:

Exemplo 4 – Dall'Oglio, Sonata IX, m.1, c. 17-37 (1755) Passos do discurso

No exemplo seguinte, o movimento explora mais duas argumentações de *Propositio*, a que vem do exemplo anterior e a última a partir do compasso 43, onde há uma segunda *Narratio*, que volta ao tempo inicial do movimento, apresentando “os fatos”, como Cano (2000: 77) os chama, mais objetivos que na primeira. E novamente, o tempo volta em Allegro (continuando também nos exemplos seguintes), há uma retomada dos *Propositios* apresentados até então, como se fosse um reforço dos argumentos.

Exemplo 5 – Dall'Oglio, Sonata IX, m.1, c. 38-70 (1755) Passos do discurso

A partir do compasso 81 (Exemplo 6), encontramos a *Confutatio*, que aos ouvidos mais parece uma cadência virtuosística para o interprete.

*Propositio Reforçado*

*Confutatio*

Exemplo 6 – Dall'Oglio, Sonata IX, m.1, c. 71-110 (1755) Passos do discurso

E para concluir, no exemplo 7, até o compasso 134, temos o *Confirmatio*, que parece retornar ao segundo *Propositio* e ao *Confutatio*, fechando o movimento com o *Peroratio* a partir do compasso 135 até 141 onde conclui na tonalidade inicial, Lá Menor:

111 *Confirmatio*

121

130

*Peroratio*

Exemplo 7 – Dall'Oglio, Sonata IX, m.1, c. 111-141 (1755) Passos do discurso

### 2.3 Tópicas, conforme Ratner, e o seu reconhecimento nas sonatas de Dall'Oglio

O conceito de tópicos foi introduzido no vocabulário musical por Leonard Ratner (1916-2011) em 1980 (MIRKA, 2014: 1) na sua obra *Classic Music – Expression, Form, and Style*, onde este diz que

*“From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics – subjects for musical discourse.”*<sup>23</sup>

O autor dividiu estas tópicos em tipos e estilos, onde tipos poderiam incluir danças e marchas e os estilos poderiam incluir música turca, militar ou de caça. Tipos eram considerados como peças completas, podendo ser equivalentes a gêneros; e estilos – progressões fora de determinada peça (MIRKA, 2014:1).

Ratner explica, ainda, que *“the distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces”*<sup>24</sup> (RATNER, 1980: 9), podendo haver desenvolvimento destas em outras peças e misturas com outros estilos que transformam estilos em tópicos, algumas delas derivando de música popular e funcional, outras formando referências cruzadas entre estilos e gêneros artísticos (MIRKA, 2014: 1).

Segundo Mirka (idem), antes de Ratner, tais referências cruzadas eram profundamente despercebidas e *“as the repositior of stylistic knowledge shared by composers and listeners, Ratner’s topics constituted a source of meaning and means of communication in eighteenth-*

---

<sup>23</sup> “Desde seus contatos com a adoração, a poesia, o drama, o entretenimento, a dança, a cerimônia, as forças armadas, a caça e a vida das classes mais baixas, a música do início do século XVIII desenvolveu um tesouro de figuras características, que formavam um rico legado para compositores clássicos. Algumas destas figuras eram associadas com vários sentimentos e afetos; outros tinham um sabor pitoresco. Eles são designados como tópicos - temas para o discurso musical.” (Tradução da autora)

<sup>24</sup> “A diferença entre tipos e estilos é flexível; minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas eles também fornecem estilos para outras peças”. (Tradução da autora)

*century music*”<sup>25</sup>, o que contribuiu bastante com a facilidade de acesso que temos hoje à expressão musical que pode ser comparada com material teórico.

Ainda assim, a teoria das tópicas ou tópicos musicais ainda não foi plenamente integrada ao campo da prática musical, nem mesmo da prática historicamente informada, apesar dos avanços nessa área nas últimas décadas, sendo estimuladas pelo projeto de Ratner. Contudo, a ideia foi desenvolvida por outros autores como Wye Allanbrook (1943-2010), Kofi Agawu (1956-), Robert Hatten (1930-), Raymond Monelle (1937-2010) e outros, que exploraram as suas implicações epistemológicas e forneceram mais ferramentas para análise (idem: 2).

Vale ressaltar aqui o comentário de Mirka (2014: 2), que diz:

*“Ratner’s original concept of topics (...) define them as **musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one**. Other conventions, subsumed under this concept by other authors, are not topics, even if some of them are related to topics on the grounds of this definition: melodic and accompanimental figures are musical characteristics of topics insofar as they allow one to recognize a style or genre; affects form part of topical signification. Rhetorical figures and harmonic schemata are unrelated to topics but can combine with them into more or less stable amalgamates that are conventional in their own rights.”*<sup>26</sup>

Os afetos também eram associados a gêneros, onde cada gênero recebia seu típico afeto, como, por exemplo, as definições de Mattheson de afeto para cada tipo de composição (expostas acima na página 72). Quanto às peças mais longas, as características afetivas eram bem menos específicas (MIRKA, 2014: 7), como sinfonias, onde a expressão dos afetos seria das paixões predominantes na obra completa, ou sonatas e *concerti grossi*, onde os afetos eram “múltiplos e variados” (idem).

---

<sup>25</sup> “Como repositório do conhecimento estilístico compartilhado entre compositores e ouvintes, as tópicas de Ratner constituíram uma fonte de significados e meios de comunicação na música do século XVIII” (Tradução da autora)

<sup>26</sup> “O conceito original de Ratner das tópicas as define como estilos musicais e gêneros tirados de seu próprio contexto e usados em outro. Outras convenções, incluídas neste conceito por outros autores, não são tópicas, mesmo que algumas delas estejam relacionadas a tópicos com base nesta definição: figuras melódicas ou de acompanhamento são características musicais de tópicas, na medida em que permitem reconhecer um estilo ou gênero; os afetos formam parte do significado de tópicas. Figuras retóricas e esquemas harmônicos não tem relação com tópicas, mas podem se combinar com eles em amálgamas mais ou menos estáveis, convencionais em seus próprios direitos.” (Tradução da autora)

Considerando que a sonata é uma obra de longa composição, esta não possui uma tónica para a peça toda (MIRKA, 2014: 20), portanto, cada movimento das sonatas de Dall'Oglio, que decidimos apreciar do ponto analítico-interpretativo, é composto de uma ou mais tónicas distintas.

Segue abaixo, na Tabela 1 a divisão das sonatas por movimento, tempo de compasso, a tonalidade de cada sonata e as tónicas que foram analisadas a partir da partitura e seus detalhes harmônicos.

Sonata	Movimento	Tempo de Compasso	Tonalidade	Tónicas
I	Largo	3/4	Dó Maior	Sensibilidade
	Allegro	4/4		Contradança
	Adagio	4/4		Sensibilidade
	Allegro	12/8		Giga
II	Grave	4/4	Ré Maior	Fantasia
	Allegro	4/4		Cotradança
	Allegro	3/8		Brilhante
III	Adagio	4/4	Lá Maior	Sensibilidade
	Allegro	3/4		Brilhante
	Largo	4/4		Ombra e Tempesta
	Presto	2/4		Bourrée
IV	Grave/ Allegro	4/4	Sol Menor	Fantasia e Ombra/ Tempesta
	Allegro	3/4		Minueto
	Adagio	3/4		Sensibilidade
	Presto	2/4		Gavota
V	Adagio	4/4	Fá Menor	Fantasia
	Allegro	2/4		Bourrée
	Allegro	3/8		Brilhante
VI	Adagio	3/4	Sol Maior	Minueto
	Allegro	4/4		Brilhante
	Andante	4/4		Fantasia
	Allegro	2/4		Gavota
VII	Grave	4/4	Dó Maior	Fantasia
	Allegro	3/4		<i>Passépiéd</i>

	Largo Presto	12/8 2/4		Siciliana Giga
VIII	Larghetto Affettuoso Allegro Allegro	3/4 2/4 12/8	Mi Bemol Maior	Sarabanda Brilhante Giga
IX	Adagio Andante Allegro	3/4 3/4 4/4	Lá menor	Ombra e Tempesta Gavota Bourrée
X	Allegro Affetuoso Largo Presto	4/4 3/4 3/8	Si Bemol Maior	Gavota Cantabile <i>Passapied</i>
XI	Adagio Allegro Largo Allegro	12/8 2/4 3/4 12/8	Sol Maior	Siciliana e Cantabile Bourrée Sensibilidade Giga
XII	Grave Allegro Tema com Variações	4/4 4/4 3/4	Mi Menor	Sensibilidade Brilhante Minueto

**Tabela 1 – Tópicas das XII Sonatas para Violino, de Domenico Dall Oglia (1755)**

### 2.3.1 Tipos

Segundo Ratner (1980: 9), em *Classic Music*:

*“The protocol and formality of 18th-century life were reflected in dances: the minuet, sarabande, and gavotte were of the high style, elegant and courtly; the bourrée and gigue, pleasant and often lively, represented the middle style, while contredanses and Ländler were of the low style, rustic and buoyant. Minuets and polonaises grew livelier toward the end of the century, reflecting both a more frivolous life style and the restlessness of the times. Dances, by virtue of their rhythm and pace, represented feeling. Their trim and compact forms served as models for composition.”*<sup>27</sup>

Wye Allanbrook, em seu trabalho de organização tópica sobre as óperas *Le nozze de Figaro* e *Don Giovanni*, de Mozart, traz a ideia de que o material musical associado com diversos tipos de danças pode ativar o conhecimento sobre um movimento específico de dança e o estado afetivo relacionado com tais movimentos (MIRKA, 2014: 144). Segundo o ponto de vista da autora, é importante compreender a relação entre os passos de uma dança e a música para esta dança, ou seja, a teoria tópica da **Dança** é identificável pelas suas características rítmicas e caráter da dança (idem).

A distinção a ser feita das danças na música clássica, segundo Eric McKee (MIRKA, 2014: 165),

*“is that between current dances that were part of the ballroom repertoire and historical dances that were no longer danced, but known indirectly apart from their original context through their music or by their performances on stage in ballet and opera. Topical reference to current dances aroused spontaneous mimetic bodily participation and drew on direct associations with familiar environments with all the cultural, social, and expressive bodied voices of the past whose expressive entailments of those environments. Historical dances, on the other hand, were disembodied voices of the past whose expressive meanings may have had little connection to their original settings. (...) Expressive meaning in historical dances is rooted in the characteristic melodic and rhythmic gestures of the music (which*

---

<sup>27</sup> “O protocolo e formalidade da vida do século XVIII foram refletidos em danças: o minueto, a sarabanda e a gavota eram do **alto** estilo, elegantes e cortesês; a bourée e a giga, agradáveis e muitas vezes animadas, representavam o estilo **médio**, enquanto as contadanças e o Ländler eram de **baixo** estilo, rústicos e dinâmicos. Minuetos e polonaises ficaram mais animados no final do século, refletindo um estilo de vida mais frívolo e a inquietação dos tempos. As danças, em virtude de seu ritmo e passo, representavam sentimentos. Suas formas finas e compactas serviram de modelo para composição.” (Tradução da autora)

*may suggest remnant traces of their original movements and attitudes), as well as in the construction of meanings and associations that accrued with each dance over time.*<sup>28</sup>

Ratner disse (1980: 9) que:

*“dance rhythms virtually saturate classic music; therefore, one of the principal points of attention for the student, listener, and performer is the recognition of specific dance patterns that can provide important clues to the expressive quality of a composition”*<sup>29</sup>.

Seguindo este pensamento de padrões específicos, podemos considerar algumas danças encontradas na obra de Dall'Oglio.

O **minueto** era a dança mais popular da era clássica. Foi considerada uma dança ambivalente, ou seja, tanto habitual (ou corrente<sup>30</sup>) – que fazia parte do repertório de danças de salão, quanto histórica – que não era dançada, mas cujas características a evidenciavam (MIRKA, 2014: 165,168). Era descrita como nobre, charmosa, viva, expressando alegria moderada com um ritmo ternário (RATNER, 1980: 10). Seus elementos rítmicos e harmônicos incluíam uma harmonia lenta, tipicamente uma harmonia por compasso, uso proeminente de pedais tonais, pouco desenvolvimento motívico, contraponto simples (MIRKA, 2014: 181).

O segundo movimento da sonata IV, exemplo 8, foi estruturado em 3/4, em tempo Allegro, com rítmica e harmonia simples por compasso e acentuação melódica no primeiro

---

<sup>28</sup> “... é que entre as danças habituais que faziam parte do repertório da dança de salão e as danças históricas que não eram mais dançadas, mas conhecidas indiretamente além do contexto original por meio da música ou pelas performances no palco de balé e ópera. A referência tópica às danças habituais despertou a participação corporal mimética espontânea e baseou-se em associações diretas com ambientes familiares com todas as vozes corporais culturais, sociais e expressivas do passado, cuja expressividade é derivada desses ambientes. As danças históricas, por outro lado, eram vozes desencarnadas do passado cujos significados expressivos podem ter tido pouca conexão com suas configurações sociais originais. (...) O significado expressivo das danças históricas está enraizado nos gestos melódicos e rítmicos característicos da música (que podem sugerir traços remanescentes de seus movimentos e atitudes originais), bem como na construção de significados e associações que se acumulam a cada dança através do tempo.” (Tradução da autora)

<sup>29</sup> “Os ritmos de dança saturavam virtualmente a música clássica; portanto, um dos principais pontos de atenção do aluno, ouvinte e intérprete é o reconhecimento dos padrões específicos de dança que podem fornecer pistas importantes para a qualidade expressiva de uma composição”. (Tradução da autora)

<sup>30</sup> Tradução da expressão original “*Current Dance*”.

tempo. Considerando as características citadas, concluímos que o segundo movimento da sonata se enquadra num típico movimento de dança, mais especificamente um **minueto**.



Exemplo 8 – Dall'Oglio. Sonata IV, m. 2, c. 1-23. (1755) Minueto

Outro exemplo bem característico de um **minueto** encontra-se no último movimento da última sonata, mostrado abaixo. Trata-se de um tema com variações, em ritmo ternário, com a harmonia simples e pré-estruturada do baixo contínuo, enquanto o violino desenvolve os argumentos das variações.

Exemplo 9 – Dall'Oglio. Sonata XII, m. 3, c. 1-30. (1755) Minueto

Entre as danças relacionadas ao minueto por Ratner (1980:11), incluíam-se o *passepied*, como se fosse um minueto mais vivo, estruturado geralmente em tempo 3/8 ou 6/8, podendo começar com anacruse, dividida em duas seções e movimento relativamente constante em colcheias e semicolcheias; e a **sarabanda**, considerada o minueto lento, estruturada em 3/4 ou 3/2, com uma característica essencial como a ênfase na segunda batida do terceiro tempo.

Segundo Meredith Ellis Little (2001), a **sarabanda**:

“are characterized by an intense, serious affect, though a few are tender and gracious, and are set in slow triple metre with a strong sense of balance based on four-bar phrases. A bipartite structure (AABB) is most common, though variations and rondeau form may also be found, often with ornamented reprises or doubles.”<sup>31</sup>

Quanto ao *passepied*, este se encontra presente na Sonata X, m.3:

Exemplo 10 – Dall'Oglio, Sonata X, m.3, c. 1-24 (1755) *Passepied*

Em contraste, abaixo, a **sarabanda**, em um movimento *Larghetto Affettuoso* com compasso em 3/4, aparece como introdução da Sonata VIII:

Exemplo 11 – Dall'Oglio, Sonata VIII, m.1, c. 1-15 (1755) *Sarabanda*

<sup>31</sup> “São caracterizadas por um afeto intenso e sério, embora algumas sejam delicadas e graciosas, e são divididas em compasso ternário lento com um forte senso de equilíbrio com base em frases de quatro compassos. A forma binária (AABB) é a mais comum, embora as variações e formas rondó também possam ser encontradas, geralmente com repetições ou duplas ornamentadas.” (Tradução da autora)

A **bourrée** por sua vez, que segundo Ratner (1980: 13) era bastante animada em compasso binário, exigia leveza no desempenho, tendo um ritmo otimista curto e uma articulação após o terceiro tempo da medida. Era considerado bastante comum da **bourrée** “a performance style in which quavers were *inégaes* (*stepwise-moving passages of quavers unmixed with other values to be played unevenly over a steady beat*)”<sup>32</sup> (LITTLE. 2001).

Esta dança encontra-se presente no terceiro movimento da Sonata III, em compasso 2/4, em tempo Presto:



Exemplo 12 – Dall'Oglio. Sonata III, m. 3, c. 1-26. (1755) Bourrée

Assim como na Sonata IX:



Exemplo 13 – Dall'Oglio, Sonata IX, m.3, c.1-27 (1755) Bourrée

<sup>32</sup> "Um estilo de performance no qual as colcheias eram *inégaes* (passagens de passo a passo de colcheias que não se misturavam com outros valores a serem tocados de maneira desigual durante uma batida constante)." (Tradução da autora)

“If we quicken the pace of the bourree, the music will be in the style of the *contredanse*, also called the *angloise*”<sup>33</sup> (RATNER, 1980: 13). As **contradanças** tinham geralmente em compasso binário, sendo bem articuladas, brilhantes e alegres, e ao mesmo tempo simples.

Abaixo podemos ver uma contradança num passo mais rápido e leve, na Sonata Prima, m.2, c. 1-10:

Exemplo 14 - Dall'Oglio. Sonata Prima, m.2, c. 1-10 (1755) Contradança

Assim como na Sonata II, m.2:

Exemplo 15 – Dall'Oglio, Sonata II, m.2, c. 1-11 (1755) Contradança

<sup>33</sup> “Se apressarmos o passo da bourrée, a música terá o estilo de contradança, também chamada como *angloise*”  
(Tradução da autora)

A **gavota** era considerada uma dança *alla breve*, mais conhecida por seu tempo em binário 2/4, e por iniciar em uma anacruse (RATNER, 1980: 14) e característico pela melodia ser tocada com as figuras rítmicas na metade do valor do baixo. Marpurg, citado por Allanbrook (1983:50, apud MIRKA 2014: 378 n.43), escreve que a gavota “pode ser usada por vários tipos de expressão, feliz ou triste em vários graus, e pode ser ainda interpretada em tempos mais ou menos rápidos ou mais ou menos lentos”.

No estilo Italiano, Little (2001) diz que a gavota era “*characterized by a fast tempo, contrapuntal texture, and virtuoso performance techniques without the use of notes inégales, was popular in violin music*”<sup>34</sup>.

O quarto movimento, exemplo 16, estruturado com compasso 2/4, em tempo Presto, começa por anacruse e com melodia em semicolcheias, com a linha do baixo acompanhando com colcheias, e também começando na metade do tempo. Observando estas características da descrição, movimento pode ser considerado uma dança tratando-se de um exemplo de uma gavota.

Exemplo 16 – Dall’Oglio. Sonata IV, m.4, c.1-17. (1755) Gavota

A **giga** ou *gigue* por sua vez, segundo Ratner (1980: 15)

“*was a quick dance, gay and lively, generally in 6/8 meter. The distinctions made in the early 18th century among the gigue, giga, canarie, forlane, loure – all related dances – disappeared in classic*

<sup>34</sup> “Caracterizada por um ritmo rápido, textura contrapontal e técnicas de performance virtuosa sem o uso de notas inégales, era popular na música para violino.” (Tradução da autora)

times. Few pieces were entitled gigue in classic music, but the style remained in finales, and occasionally in first movements.”<sup>35</sup>

Segundo Little (2001), a giga é uma das danças instrumentais barrocas mais populares, conhecida desde o século XV e dividindo-se em estilos francês e italiano, onde:

“The French gigue was written in a moderate or fast tempo (6/4, 3/8 or 6/8) with irregular phrases and an imitative, contrapuntal texture in which the opening motif of the second strain was often an inversion of the first strain’s opening. The Italian giga sounded much faster than the French gigue but had a slower harmonic rhythm; it was usually in 12/8 time and marked ‘presto’, with balanced four-bar phrases and a homophonic texture.”<sup>36</sup>

Abaixo, o ultimo movimento, fechando a Sonata Prima, temos um exemplo de uma giga:



Exemplo 17 – Dall'Oglio, Sonata Prima, m.4, c. 1-12 (1755) Giga

A **siciliana**, assim como a giga, era dividida no compasso em 6/8 ou 12/8, mas, em contraste com a mesma, era tocada em um tempo lento (idem). Rousseau (1768, apud

<sup>35</sup> “Era uma dança rápida, gay e viva, geralmente em compasso 6/8. A distinção feita no começo do século XVIII a respeito de *gigue*, *giga*, *canarie*, *forlane*, *loure* – todas danças relacionadas – desapareceu nos tempos clássicos. Algumas peças foram intituladas *gigue* na música clássica, mas o estilo permaneceu nos finais, e ocasionalmente em primeiros movimentos.” (Tradução da autora)

<sup>36</sup> “A giga francesa era composta num tempo moderado ou rápido (6/4, 3/8 ou 6/8) com frases irregulares e uma textura imitativa e contrapontal, na qual o motivo de abertura da segunda parte era frequentemente uma inversão da primeira parte. A giga italiana soava muito mais rápida do que a giga francesa, mas tinha um ritmo harmônico mais lento; geralmente era em 12/8 e marcada como “presto”, com frases de quatro compassos e uma textura homofônica.” (Tradução da autora)

RATNER, 1980: 16), classificou a siciliana como uma melodia dançante, mesmo que fosse geralmente considerada um estilo para canções e peças instrumentais pastorais.

No exemplo abaixo, temos o terceiro movimento da Sonata VII, onde aparece a **siciliana** em tempo largo, com a figuração muito comum nesta dança encontrada no primeiro tempo do segundo compasso:

The image shows a handwritten musical score for a Siciliana. It consists of four staves. The top two staves are for the treble and bass clefs, and the bottom two are for the right and left hands. The time signature is 12/8, and the tempo is marked 'Largo'. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1). The first measure of the second staff shows a common figure for this dance style.

Exemplo 18 – Dall'Oglio, Sonata VII, m.3, c. 1-10 (1755) Siciliana

Assim como no exemplo seguinte:

The image shows a handwritten musical score for a Siciliana. It consists of four staves. The top two staves are for the treble and bass clefs, and the bottom two are for the right and left hands. The time signature is 12/8, and the tempo is marked 'Adagio'. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1). The first measure of the second staff shows a common figure for this dance style.

Exemplo 19 – Dall'Oglio, Sonata XI, m.1, c. 1-6 (1755) Siciliana

### 2.3.2 Estilos

Entre os principais estilos de tónica que se apresentam nesta obra é o **estilo *cantabile***, ou ***singing style*** que Ratner (1980: 19) define vagamente como veia lírica, com um ritmo moderado e uma linha melódica apresentando valores de nota relativamente lento e uma variação bastante estreita<sup>37</sup>. Day-O’Connell, em seu artigo *The Singing Style* (MIRKA, 2014: 238), traz a citação de Koch que explica mais profundamente o significado deste estilo:

*““Singing” is generally the quality of a melody that makes it able to be performed with ease by the human voice. (...) The singing style is the basis whereby a melody becomes the language of emotion, which is comprehensible to every person. If a musical piece lacks this property, it becomes incomprehensible, and it lacks that which should capture one’s attention. In a limited sense one uses the word “singing” or cantabile also (1) in order to distinguish the gentler portions of a piece from the very active, so one says, the singer performed the passagework better than the cantabile or singing phrases; (2) tone indicates with cantabile or “singing” a phrase of slower motion, the melody of which is to such a great extent singable, that no acquisition of training and the like is required.”*<sup>38</sup> (Tradução de Day-O’Connell do original em alemão apud MIRKA, 2014: 240)

No exemplo abaixo, identifica-se o estilo ***cantabile*** pela linha melódica lenta, como citado para o estilo, sem fazer grandes saltos ou variações, possibilitando imitá-la com a voz:

---

<sup>37</sup> *“The term indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range.”* (idem: 19)

<sup>38</sup> *““Singing” é geralmente a qualidade de uma melodia que faz com que seja possível executar com a voz humana com facilidade. (...) O estilo cantante é a base onde a melodia torna-se a linguagem da emoção, que é compreensível para toda pessoa. Se uma peça musical carece desta propriedade, torna-se incompreensível, e carece o que deveria prender a atenção de alguém. Num senso limitado, alguém usa a palavra “cantante” ou *cantabile* também (1) a fim de distinguir as partes mais delicadas de uma peça das mais ativas, diz-se que o cantor executou a passagem melhor do que a *cantabile* ou frases cantadas; (2) o tom indica, com *cantabile* ou “cantante”, uma frase de movimento mais lento, cuja melodia é em grande parte cantável, que não precisa de nenhuma aquisição de treinamento e afins.”* (Tradução da autora)



Exemplo 20 – Dall'Oglio, Sonata X, m.2, c. 1-20 (1755) Cantabile

Assim como o singing style, Ratner (1980: 19) também define bem brevemente o **estilo brilhante**, cujo termo *brilhante* refere-se ao uso de passagens rápidas para exibição virtuosa ou sentimento intenso. Assim como diz que “*earlier Italian composers – Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, and Antonio Vivaldi among them – codified the brilliant style by systematic repetitions and sequences*”<sup>39</sup>.

Exemplo 21 – Dall'Oglio, Sonata VI, m.2, c. 1-15 (1755) Estilo Brilhante

<sup>39</sup> “Compositores italianos anteriores – entre eles Alessandro Scarlatti (1660-1725), Arcangelo Corelli (1653-1713) e Antonio Vivaldi (1678-1741) – codificaram o estilo brilhante por repetições e seqüências sistemáticas.” (Tradução da autora)

Segundo Head (MIRKA, 2014: 259), Ratner (1980) introduziu o estilo **fantasia** como se fosse uma dança, reconhecível em outros gêneros como uma alusão metamusical. Ao detalhar o estilo, voltou-se a elementos musicais para reconhecimento da tópica como – figuras elaboradas, mudanças harmônicas, conjunto cromático da linha do baixo, contrastes, entre outros. Logo em seguida mudou seu foco do ponto de vista harmônico para um mais sensorial afirmando que o estilo de fantasia era característico pelo seu senso de improviso e perda de ligação estrutural entre figuras e frases musicais (idem), que se tornou também o nosso foco de reconhecimento desta tópica.

Buscando a compreensão mais concreta da tópica, outros autores variaram entre opiniões de que a fantasia não era uma tópica (Head, apud MIRKA, 2014:260), de que a maioria das fantasias vagava de um gênero para outro (Sulzer, 1771: 368, apud idem), ou que o senso de improviso parte do erudito do compositor e técnica harmônica ordenada (Wollenberg, ao analisar a obra *Versuch* de C.P.E. Bach, 2007, apud idem: 261).

No exemplo seguinte identificamos a **fantasia** pelo seu caráter de improviso com o tempo lento e linha melódica com cordas duplas:

Exemplo 22 – Dall'Oglio, Sonata VII, m.1, c. 1-14 (1755) Fantasia

A teórica Meyer (1992: 293, apud MIRKA, 2014: 259) ao analisar e discutir o estilo se opôs à ideia de que fantasia tem relação com o sobrenatural, distinguindo a fantasia como

uma improvisação ou peça improvisatória e o supernaturalismo operístico que evoca o “terror humano e a consciência do inferno” através de textura e ritmo orquestral elevado e majestoso. Contudo sua distinção parecendo muito categórica marcou em seu discurso afinidades entre o estilo **fantasia** e o estilo **ombra** (idem). Este, considerado um estilo sombrio, utilizado para representar o sobrenatural em óperas e música sacra da Renascença (MIRKA, 2014: 279), é característico por um tempo lento ou moderado, linha do baixo com repetições ou pedais, com textura densa, dinâmicas contrastantes (idem: 282), remetendo-nos a um sentimento de mistério e medo.

Ao observarmos harmonicamente o primeiro movimento da sonata IV (Exemplo 23), nos deparamos com uma estrutura em compasso 4/4, em tempo Grave, com presença constante de repetição de notas no baixo e mudanças. A melodia remete ao sentimento de improvisado pelo ritmo inconstante e às vezes imprevisível. Estas características nos traz aos dois estilos citados e ao ouvir a performance tornam-se mais audíveis e identificáveis.



Exemplo 23 - Dall'Oglio, Sonata IV, m.1, c. 1-10 (1755) Fantasia e Ombra

Relacionando a tópica **ombra** com a **tempesta**, chamada por Ratner (1980: 21) de *Storm and Stress*<sup>40</sup>, McClelland (MIRKA, 2014: 280) diz que assim como a *ombra*, foi uma tópica que tinha como propósito abalar a audiência do século XVIII. É caracterizada pelo Ratner (1980:21) como “uses driving rhythms, full texture, minor mode harmonies,

<sup>40</sup> Ou *Sturm und Drang*, do drama de Klinger, de 1776 (RATNER, 1980: 21)

*chromaticism, sharp dissonances, and an impassioned style of declamation*”<sup>41</sup>. McClelland (MIRKA, 2014: 282) comparou as características das duas tópicas, afirmando serem complementares, onde a *ombra* é sombria, devagar, e a *tempesta* – agitada, declamatória, rápida; ambas são geralmente em tonalidades menores, com progressões surpresas, com pedais, notas repetitivas, entre outros. Diz ainda que:

“Any of these features taken in isolation would not in itself constitute an *ombra* or *tempest* reference, but when several occur together the effect is unsettling because of the variety of discontinuous elements introduced. (...) For *ombra*, tempos are invariably on the slow side, allowing a portentous or mysterious atmosphere to be established. (...) The lack of a regular pulse and a constant shifting of speed (including short bursts of fast *tempest* music) contribute to the audience’s sense of disquiet.”<sup>42</sup>  
(MIRKA, 2014: 282-283)

Um exemplo bem comum da junção das duas tópicas encontra-se na Sonata III, m.3, que começa num *Largo* mudando de dinâmica de *piano* para *forte*, causando ar de tensão, e quando muda para o *Allegro*, é uma melodia e harmonia simples, mas rápida, em

---

<sup>41</sup> “usa ritmos de condução, texturas completas, harmonias de modo menor, cromatismo, dissonâncias acentuadas e um estilo de declamação apaixonado” (Tradução da autora)

<sup>42</sup> “Qualquer uma destas características tomadas isoladamente não seria em si uma referência de *ombra* ou *tempesta*, mas com várias ocorrendo junto, o efeito é inquietante pelos vários elementos introduzidos. (...) Para *ombra*, os tempos são invariavelmente lentos, permitindo que uma atmosfera portentosa ou misteriosa seja estabelecida. (...) A falta de um pulso regular e constante mudança de velocidade (incluindo breves explosões da música *tempesta* rápida) contribuem para o sentimento de inquietação do público.” (Tradução da autora)

semicolcheias:

The image shows a page of musical notation for a piano sonata. It consists of four systems of staves. The top system has two staves (treble and bass clef) with a tempo marking of 'Largo' and dynamics of 'Piano' and 'Forte'. The second system has two staves with a tempo marking of 'Allegro'. The third system has two staves with a tempo marking of 'Adagio'. The fourth system has two staves with a tempo marking of 'Adagio'. The notation includes various ornaments, dynamic markings, and tempo changes.

Exemplo 24 – Dall'Oglio , Sonata III, m.3 (1755). Exemplo de Ombra e tempesta

Se a fantasia é definida como a tópica do improviso, a **sensibilidade** (ou *Empfindsamkeit stil*) é a tópica da expressão, que segundo Ratner (MIRKA: 2014, 264) é um estilo intimamente pessoal, distinto por seu caráter lamentoso e de tremenda fragilidade. Explorando ainda mais o significado de sensibilidade, Head (idem) descreve como referência da disposição humana em identificar a capacidade de responder com prazer ou dor, com sentimento, e com autoconsciência às impressões causadas no corpo e mente pelos sentidos. Afirma que a consciência, o subjetivismo e reflexão são os termos chave ao conceituar sensibilidade.

Esta definição voltada para a música refere-se ao poder do compositor e principalmente do intérprete em executar a peça de tal forma que comova o ouvinte, a fim de que expresse os sentimentos através da música para isso. Como diz através da citação de DuBos (MIRKA 2014: 265), inicialmente este “poderoso poder de mover o ouvinte” era explicado através do vocabulário de *mimesis*, onde o músico imita os tons, acentos, sinais e inflexões da voz humana. E como afirmou Hosler (idem), a distinção entre imitação e os paradigmas expressivos, vindos da história da literatura, foi uma estrutura enganosa para a

estética musical do século XVIII. Pois, afinal, a música é “a língua natural do sentimento” (idem).

A partir de exemplos citados por Berg (MIRKA, 2014: 268) em peças de Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814) e C.P.E. Bach (1714 – 1788), onde ela descreve a presença da sensibilidade pela musicalidade introvertida, gentil, pensativa, de certa forma melancólica, assim como ornamentada, com suspensões interligadas, identificamos a presença do *Empfindsamkeit stil* (estilo sensível) neste terceiro movimento da sonata IV, nota-se que o movimento é um adagio, lento, com longas notas livres para o intérprete ornamentar, com a linha do baixo cheia de mínimas pontuadas preenchendo o compasso por inteiro, remetendo-nos a um caráter pensativo, suspenso. E seguindo a ideia de ornamentação livre para o intérprete improvisar, com os outros detalhes citados, podemos concluir que as tópicas prevaletentes são a da fantasia e da sensibilidade.



Exemplo 25 – Dall'Oglio, Sonata IV, m. 3, c. 1-20 (1755) Sensibilidade

Assim como no primeiro movimento da Sonata XII:

Exemplo 26 – Dall'Oglio, Sonata XII, m.1 (1755) Sensibilidade

### Capítulo 3. O reconhecimento estrutural das sonatas sob a perspectiva do estilo galante

*“Today Baroque and Classical are the terms most frequently used to describe musical style in the eighteenth century. (...) “Baroque” — today meaning roughly the style of J. S. Bach — was a word Bach likely never heard in reference to music.” Similarly, “Classical” — meaning roughly the style of W. A. Mozart — was a word that Mozart never used in reference to music. These terms were developed in the nineteenth and twentieth centuries for the purposes of those later times, but they obscure rather than illuminate eighteenth-century music.”<sup>43</sup> (GJERDINGEN, 2007: 5)*

O termo Galante, em contraste à citação acima onde o autor sugere que os termos utilizados atualmente mais obscurecem a música dos períodos citados do que a esclarecem, era utilizado de forma positiva pelas pessoas que construíram e representaram a música do século XVIII (idem: 6). Afinal não é elogioso dizer que George Gershwin é Pré-rock, assim como dizer que a música da maioria dos autores do século XVIII é pré-clássica. Seguindo este discurso o autor argumenta e concorda com os teóricos Leonard Rattner (1916-2011) e Daniel Hertz (1928) que, em suas obras *Classical Music – Expression, Form, and Style* (1980) e *Music in European capitals: the galant style, 1720-1780* (2003) respectivamente, reforçam o termo Galante como o mais utilizado e adequado a este período.

Gjerdingen (2007: 6), em contrapartida, distanciando-se de definições limitantes, reconhece o termo Galante como um estilo marcado por um repertório particular de frases musicais arrumadas em sequências convencionais. O autor chama estas sequências de *schema*, ou esquema de contraponto, e afirma que o termo possui uma longa história na filosofia e posteriormente na psicologia (idem: 10):

*““Schema” (Kant) refers to what is broadly called a mental representation or category, and thus shares meanings with terms like “idea” or “form” (Plato), “ideal type” (Weber), “family resemblance” (Wittgenstein), “archetype” (Frye), “prototype” (Posner), “essence” (Putnam), “natural type” (Rosch), and so forth. (...) Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an abstracted prototype, a well-learned exemplar, a theory intuited about the nature of things and their meanings, or just the*

---

<sup>43</sup> “Hoje, Barroco e Clássico são termos frequentemente utilizados para descrever o estilo musical do século XVIII. (...) “Barroco”, que hoje significa aproximadamente o estilo de J.S. Bach (1685-1750), foi uma palavra que provavelmente Bach nunca tenha escutado em referência à música. Similarmente, “Clássico”, que significa aproximadamente o estilo de W.A. Mozart (1756-1791), foi uma palavra que Mozart nunca utilizou em referência à música. Estes termos foram criados nos séculos XIX e XX como proposta sobre aquele tempo, mas eles mais obscurecem do que iluminam a música do século XVIII.” (Tradução da autora)

*attunement of a cluster of cortical neurons to some regularity in the environment. Knowing relevant schemata allows one to make useful comparisons or, as the saying goes, to avoid "comparing apples with oranges."*<sup>44</sup>

Apesar da dificuldade em definir o que é *schema*, o autor afirma que tornar-se familiarizado com o repertório do *schema* da música galante pode conduzir-nos à maior consciência das diferenças sutis neste gênero, além de viabilizar uma importante ferramenta instrucional ao intérprete (idem). Assim como explica que dependendo das diferentes experiências anteriores de cada ouvinte ou compositor, iria leva-los para diferentes esquemas e consequentemente para um diferente julgamento destes, tornando desta maneira a interpretação de uma mesma peça algo relativamente dependente da visão de cada intérprete. (idem)

Fundamentada nos estudos de Gjerdingen, a obra *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1, de Domenico Dall'Oglio, foi analisada aqui baseando-se nas definições e exemplos de esquemas de contraponto, ou *schemas*. Portanto, este capítulo foi dividido em duas partes, a primeira tendo como objetivo a compreensão maior da escrita utilizada no período Galante, tendo foco o reconhecimento e a variedade de esquemas presentes na obra, como meio de analisar um padrão de escrita do compositor estudado, onde os esquemas da linha melódica estarão enfatizados em vermelho, seguindo os números dos respectivos graus na tonalidade em que se encontra, e a linha do baixo estará em azul seguindo o mesmo detalhamento dos graus. A segunda parte do capítulo, por sua vez, estará voltada para as análises completas de duas sonatas selecionadas aleatoriamente de modo a perceber um padrão de escrita do compositor estudado .

Antes de prosseguir para as definições e análises, apresenta-se abaixo a Tabela 2 com elementos gerais das sonatas separadas pelo número de seus respectivos movimentos, o andamento destes e suas tonalidades prevaletentes, ou seja, as que mais se sobressaem na maioria dos movimentos por completo.

---

<sup>44</sup> ““Schema” (Kant) se refere ao que é chamado amplamente de representação mental ou categoria, e compartilha significados com termos como “ideia ou “forma (Platão), “tipo ideal” (Weber, “semelhança familiar” (Wittgenstein), “arquetipo” (Frye), “protótipo” (Posner), “essência” (Putnam), “tipo natural” (Rosch) etc. (...) *Schema* é, portanto, uma abreviatura de um pacote de conhecimento, seja um protótipo, um exemplo bem aprendido, uma teoria intuída sobre a natureza das coisas e seus significados, ou apenas a sintonização de aglomerado de neurônios corticais a alguma regularidade no ambiente. Conhecer os esquemas relevantes permite fazer comparações úteis ou, como diz o ditado, evitar “comparar maçãs com laranjas.” (Tradução da autora)

Sonata	Nº de Movimentos	Andamentos	Tonalidade
I	3	Largo, Allegro, Adagio + Andante, Allegro	Dó Maior
II	3	Grave, Allegro, Allegro	Ré Maior
III	4	Adagio, Allegro, Largo + Allegro + Adagio, Presto	Lá Maior
IV	4	Grave, Allegro, Adagio, Presto	Sol Menor
V	3	Adagio, Allegro, Allegro	Fá Maior
VI	4	Adagio, Allegro, Andante, Allegro	Sol Maior
VII	4	Grave, Allegro, Largo, Presto	Dó Maior
VIII	3	Largetto Affettuoso, Allegro, Allegro	Mi Bemol Maior
IX	2	Adagio + Allegro + Adagio + Allegro, Andante + Allegro	Lá Menor
X	3	Allegro Affetuoso, Largo, Presto	Si Bemol Maior
XI	4	Adagio, Allegro, Largo, Allegro	Sol Maior
XII	3	Grave, Allegro, Cadenza	Mi Menor

**Tabela 2 – Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op.1. Andamentos e tonalidades prevalentes**

De acordo com Gjerdingen (2007: 25), os grandes mestres do período que trabalhavam na Itália, desenvolveram um método único de ensino centrado no *partimento* – o baixo instrucional, ou seja:

*“The partimento was the bass to a virtual ensemble that played in the mind of the student and became sound through realization at the keyboard. In behavioral terms, the partimento, which often changed clefs temporarily to become any voice in the virtual ensemble, provided a series of stimuli to a series of*

*schemata, and the learned responses of the student resulted in the multivoice fabric of a series of phrases and cadences.* <sup>45</sup>

O autor ainda compara o reconhecimento de um esquema particular, ou características deste, como um padrão de aspectos comprometidos com a memória e com a habilidade de falar uma língua polida (idem).

A familiarização e reconhecimento dos esquemas considerados como padrões não eram realizados através de descrições verbais ou teorias especulativas, mas aprendidas como um hábito, em todas as possíveis tonalidades, ritmos, tempos e estilos (idem). Como explica Gjerdingen:

*"This calculated and concentrated regimen, guided by what Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) called the "living voice of a well-established maestro," allowed students to build up a robust knowledge of which variations and exceptions were permissible and which were not. Three such "well-established" maestros were Giacomo Tritto (1733-1824) and Giovanni Paisiello (1740-1816), both of Naples, and Stanislao Mattei (1750-1825) of Bologna."* <sup>46</sup>

Analisando os trabalhos de *partimenti* dos três compositores citados, o autor afirma (idem: 27) encontrar várias semelhanças entre eles como: os cinco graus do baixo, assim como a sonoridade dos primeiros três sendo idênticos em relação às tonalidades principais; e as vozes superiores começando por terças paralelas, sejam por insinuação (pela análise do *partimento* de Tritto), especificação completa (Paisiello) ou abstração (Mattei; onde as dissonâncias podem ser vistas como ascendentes a partir de um retardo ou "suspensão" de uma parte de contralto que normalmente seria a terça acima do soprano). Por fim, relacionando-os com as variantes comuns de um esquema conhecido como Romanesca.

---

<sup>45</sup> "O partimento era o baixo para um conjunto virtual que tocava na mente do estudante e tornava-se som com a realização ao teclado. Em termos comportamentais, o partimento, que muitas vezes mudava as claves temporariamente para tornar-se numa voz no conjunto virtual, fornecia uma série de estímulos para uma série de esquemas, e as respostas do aluno instruído resultavam em uma fábrica multivocal de séries de frases e cadências." (Tradução da autora)

<sup>46</sup> "Esse regime calculado e concentrado, guiado pelo que Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) chamou de "a voz viva de um maestro bem estabelecido", permitiu que os alunos construíssem um conhecimento sólido de quais variações e exceções eram permissíveis e quais não eram. Três desses maestros "bem estabelecidos" foram Giacomo Tritto (1733-1824) e Giovanni Paisiello (1740-1816), ambos de Nápoles, e Stanislao Mattei (1750-1825) de Bolonha." (Tradução da autora)

A **Romanesca** é um esquema de abertura, ou estratégia de abertura, que nos tempos mais recentes foi descrita como uma solução comum para o problema prático em composição, tal como adicionar uma terceira voz sem introduzir quintas ou oitavas paralelas com um par de vozes se movendo paralelamente em terças descendentes (GJERDINGEN, 2007: 27).

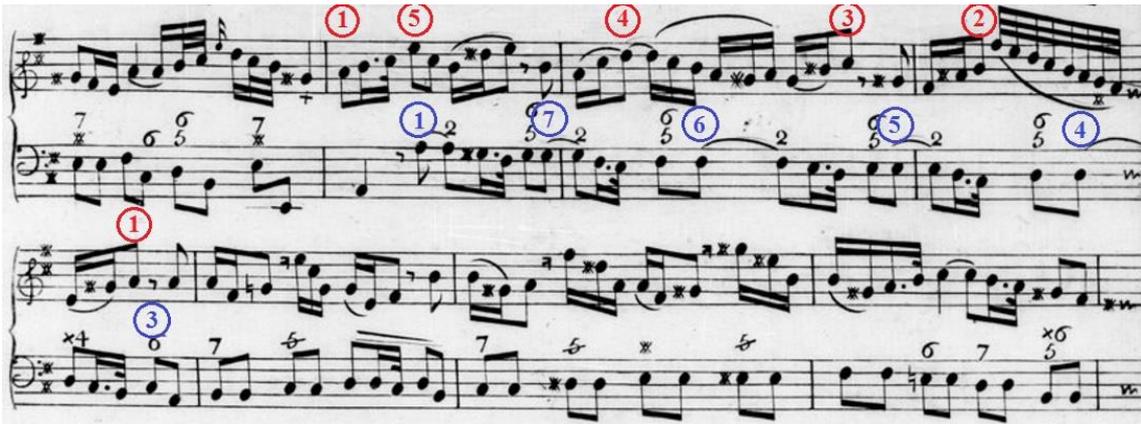
O esquema era conhecido por seu baixo mais comum em graus 1-5-6-3-4-1, podendo este variar entre 1-7-6-5-4-3, ou por sua forma preferida 1-7-6-3, sendo esta tão popular na primeira metade do século XVIII, que se tornou um clichê, especialmente em movimentos lentos (idem: 39). Enquanto sua linha melódica era descendente pelos graus 3-2-1-7-6-5, variado com 1-5-1-1, pois, como cita o autor, nas variantes da **Romanesca** não importava se o contorno da melodia começava com 1-5 ou vice-versa (idem: 32). Podendo ainda ser reconhecível por sua alternância por acordes 5/3 e 6/3.

No exemplo 27, da Sonata II, primeiro movimento, do compasso 1-3, de Domenico Dall'Oglio, vemos o esquema com a melodia em vermelho seguindo o contorno 1-5, enquanto o baixo em azul segue a linha padrão de 1-7-6-5-4-3.



Exemplo 27 – Dall'Oglio, Sonata II, m.1, c. 1-3 (1755) Romanesca

Assim como o exemplo seguinte (Exemplo 28), da mesma sonata e movimento, nos compassos 9-11, claramente transposto com os mesmos graus de Ré Maior para Lá Maior reafirmando o tema de abertura.



Exemplo 28 – Dall'Oglio, Sonata II, m.1, c. 9-11 (1755) Romanesca

O esquema **Dó-Ré-Mi**, assim como a **Romanesca**, era uma das favoritas nas estratégias de abertura no Estilo Galante (idem: 78), podendo aparecer os dois esquemas simultaneamente caso a tônica (grau 1) da melodia for prolongada e indicar o começo de uma **Romanesca**. Se caracteriza por figuras ascendentes, com a melodia nos graus 1-2-3, e baixo 1-7-1 ou 1-5-1, podendo alternar os dois, tendo o esquema **Dó-Ré-Mi** no baixo, e os graus 1-7-1 ou 1-5-1 na melodia.

Podemos ver na segunda sonata do op. 12 de Dall'Oglio o esquema com o baixo 1-5-1, seguindo o padrão dos dois primeiros compassos e variando nos dois compassos seguintes:



Exemplo 29 – Dall'Oglio, Sonata II, m.2, c. 1-4 (1755) Dó-Ré-Mi

Outro exemplo está na Sonata Prima, m.4, c. 1-4, onde o movimento 1-5-1 é carregado pelo violino e o 1-2-3 pelo *basso*:



Exemplo 30 – Dall'Oglio, Sonata Prima, m.4, c. 1-4 (1755) Dó-Ré-Mi

O mesmo padrão de esquema é visto na abertura da Sonata IV:



Exemplo 31 – Dall'Oglio, Sonata IV, m.1, c. 1-4 (1755) Dó-Ré-Mi

Outra vez se vê, agora na Sonata VIII, a mesma formulação esquemática em um de seus movimentos.



Exemplo 32– Dall'Oglio, Sonata VIII, m.2, c. 1-4 (1755) Dó-Ré-Mi

Seguindo o pensamento de Gjerdingen (2007: 25), na sociedade musical instruída, um âmbito de abertura como a **Romanesca**, assim como **Dó-Ré-Mi**, era um convite a uma elegante resposta musical, e uma das escolhas preferidas foi um padrão chamado pelo autor de

**Prinner**, em honra ao humilde pedagogo do século XVII Johann Jacob Prinner (1624-1694). Seu trabalho mostrava criteriosamente como as vozes contrapontísticas deveriam agir caso o baixo ascendesse ou descendesse um grau, dois graus, três graus, e assim em diante (idem). Quando se referia a um baixo descendendo por quatro graus, Prinner utilizava os graus 4-3-2-1 no baixo e 6-5-4-3 na melodia do soprano.

Portanto, o esquema **Prinner** é característico por seu contraponto descendente, sendo bastante utilizado também como **Prinner Modulatório** para a tonalidade dominante. A escolha de que tipo de **Prinner** seria usado dependia de um número de fatores, incluindo o tamanho do movimento intencionado que, como cita Gjerdingen (2007: 52-53), em movimentos lentos a mudança rápida para a segunda tonalidade era necessária.

A sua estrutura padrão, como já descrita acima, é reconhecível pelos graus 6-5-4-3 na melodia e com 4-3-2-1 no baixo, podendo variar o seu baixo para 4-5-1, caso seja um **Prinner com Cadência**.

Dall'Oglio também repete o uso em suas sonatas op.12. Observando o exemplo da Sonata Prima, m.1, c. 1-9, abaixo vemos o esquema de abertura **Dó-Ré-Mi** (em cor verde), com sua estrutura variante no baixo, desencadeando em um **Prinner** com a linha melódica padrão 6-5-4-3 em cor vermelha, com Cadência no baixo (em roxo) com os graus 4-5-1:

Exemplo 33 – Dall'Oglio, Sonata Prima, m.1, c. 1-9 (1755). Abertura Dó-Ré-Mi e consequente Prinner

Diferente do exemplo seguinte, ainda na Sonata Prima, Mov. II, comp. 1-6, que aparece após a frase de abertura reforçada como **Prinner Modulatória**, fluando de Dó Maior para Sol Maior, sua dominante, que aparece nos dois compassos seguintes, apresentando desta vez a sua forma padrão com o 6-5-4-3 no soprano e 4-3-2-1 no baixo:



Exemplo 34 – Dall’Oglio, Sonata Prima, m.2, c. 1-4 (1755) Prinner Modulatória

Já no Andante do terceiro movimento da Sonata Prima, observamos a intenção de introdução com a **Romanesca** (em verde), considerando os graus 5 e 1 presentes na melodia e com pedal de tônica no baixo descendo até o sétimo grau. Logo a ideia se desfaz e surge uma parte de *schema* com um **Prinner** (em vermelho) na linha melódica em seus graus descendentes padrão:



Exemplo 35 – Dall’Oglio, Sonata Prima, m.3 - Andante, c. 1-5 (1755). Prinner

Na sonata Sonata II, m.3, c. 1-19, observamos novamente o **Prinner modulatório**, com uma repetição do esquema insistindo no tema dos compassos 3-4 para os compassos 5-6, em movimento descendente, modulando do compasso 8, de Ré Maior, para Lá Maior até o compasso 11, onde há uma constante repetição da tônica para reforçar a modulação ocorrida:



Exemplo 36 – Dall'Oglio, Sonata II, m.3, c. 1-19 (1755) Prinner Modulatório

Um terceiro esquema de abertura, que tem os graus em comum com os outros esquemas, é o **Sol-Fá-Mi**, com sua melodia descendente 5-4-3 era comum em movimentos mais devagar ou tempo moderado, ou como um tema secundário em movimentos rápidos (GJERDINGEN: 463). No baixo, segue uma linha ascendente nos graus 1-2, seguida de reposta em 7-1 ou 5-1. Podemos ver um exemplo exato deste esquema abaixo:



Exemplo 37 – Dall'Oglio, Sonata VII, m.3, c. 1-4 (1755) Sol-Fá-Mi

Assim como no primeiro movimento da Sonata IV analisada abaixo, o **Sol-Fá-Mi** em verde faz a introdução do movimento em Sol Menor, seguido de um **Prinner Modulatório** (em vermelho) para Si Bemol:



Exemplo 38 – Dall’Oglio, Sonata IV, m.1, c. 1-5 (1755) Sol-Fá-Mi

Compreendendo, portanto, os principais esquemas de abertura e de resposta do período e percebendo a habilidade de Dall’Oglio no seu manuseio, deve-se mencionar um dos compositores mais interessantes do século XVIII, Joseph Riepel (1709-1782), que já introduzira em seu tempo três esquemas chamados por ele **Fonte**, **Monte** e **Ponte**, que foram tão importantes que, segundo a citação de Gjerdingen (2007: 61), Riepel suplicava aos alunos “*keep this threefold example in mind as long as you live and stay healthy!*”<sup>47</sup>.

Riepel, em seus diversos tratados providenciou alguns baixos com seu vasto conhecimento da linguagem da música galante, entendendo que poderiam ser imaginados a partir do contexto melódico (idem). E em vez de definir a **Fonte**, detalhe por detalhe, providenciava múltiplos exemplares de sua melodia e permitia aos seus alunos “fictícios” (como os chamou Gjerdingen, 2007: 62) ou professores a comentarem como a melodia deveria seguir.

Gjerdingen (idem: 63) comenta:

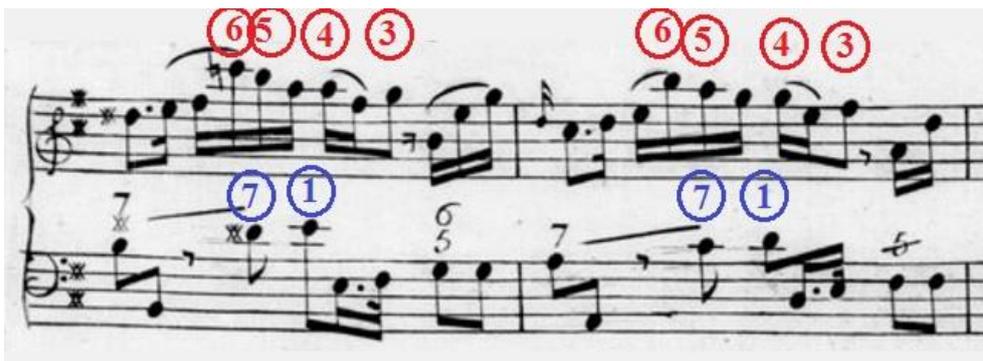
*“I know of no direct evidence explaining how Riepel learned the term fonte. He never traveled to Italy, yet his matter-of-fact referencing of presumed Italian terminology suggests how strongly Italian music and musicians influenced German-speaking Catholic courts.”*<sup>48</sup>

<sup>47</sup> “Guarde este triplo exemplo em mente enquanto estiverem vivos e saudáveis”. (Tradução da autora)

<sup>48</sup> “Eu desconheço as evidências diretas que explicam como Riepel aprendeu o termo *fonte*. Ele nunca viajou para a Itália, e ainda assim a sua referência de fato de uma terminologia presumivelmente italiana sugere quão forte a música e os músicos italianos influenciaram as cortes Católicas de língua germânica.” (Tradução da autora)

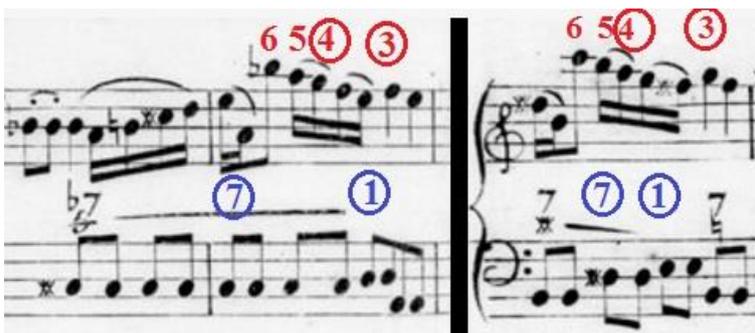
Definindo, portanto, primeiramente a **Fonte**, pelas descrições de Gjerdingen (2007: 62), temos as principais características deste esquema como sendo dividida em duas seções principais, onde a primeira aparece em modo menor e a segunda, em um passo descendente, aparece transposta para o modo maior, podendo ser bastante similar aos padrões do partimento italiano citado acima. Esclarecendo que as duas seções são quase idênticas, ocorrendo a mudança de modo menor para o modo maior. Quanto ao esquema padrão por graus, o autor define a movimentação do baixo em 7-1 ascendente, pareado com a melodia em 4-3 ascendente, frequentemente tendo uma larga terminação 6-5-4-3 na melodia descendente, que pode ser claramente comparada e compartilhada com o esquema **Prinner**.

Para compreender melhor, segue o exemplo abaixo do esquema **Fonte** padrão, com os graus descendentes, como no esquema **Prinner**, e o baixo com 7-1, trecho retirado do segundo movimento da Sonata II, nos compassos 19-20, de Dall'Oglio, atentando-se à primeira seção em Mi Menor, e à segunda em Ré Maior:



Exemplo 39 – Dall'Oglio, Sonata II, m.2, c.19-20 (1755) Fonte

Da mesma forma o trecho seguinte, com a primeira seção em Ré Menor, transposta para Mi Maior no compasso seguinte:



Exemplo 40 – Dall'Oglio, Sonata Prima, m.3 - Andante, c. 16-17 (1755). Fonte.

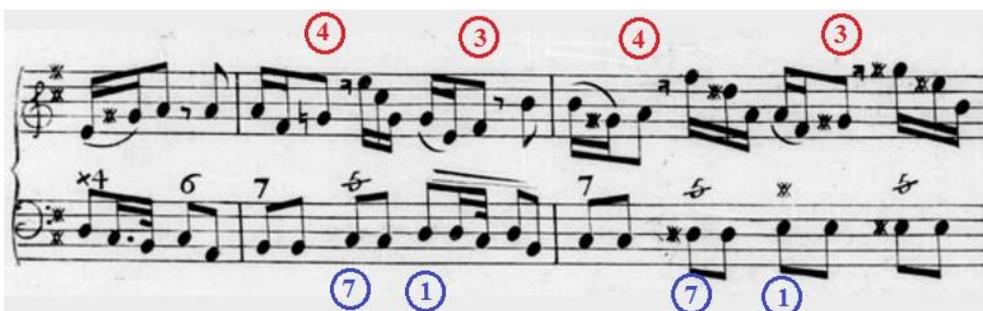
Enquanto na Sonata Prima, m.2, c. 31-33, temos uma variação da **Fonte**, chamada **Fonte invertida**, com os graus 7-1 no soprano (em azul por estar fora do seu esquema padrão onde teríamos 7-1 no baixo), e os graus 4-3 como contraponto do baixo. Trata-se da seção logo após a barra dupla, estando em Mi Menor, que modula para Ré Maior no compasso seguinte, e Dó Maior no terceiro:



Exemplo 41 – Dall'Oglio, Sonata Prima, m.2, c. 31-33 (1755) Fonte Invertida

Sendo então a **Fonte** o esquema que tem a segunda seção um passo descendente, o **Monte** é o contrário, é um esquema de um passo ascendente (GJERDINGEN, 2007: 89). Como no caso anterior, envolve uma transposição sequencial do primeiro material (primeira seção), seguindo a mesma ordem de graus no baixo 7-1 ascendente e na melodia 4-3 descendente. Mas ao contrário da **Fonte**, onde ocorre a transposição de um modo menor para um modo maior, no **Monte** é menos específica a díade entre os modos (idem: 90).

Observemos, portanto, o exemplo seguinte da Sonata II, m. 2, c. 11-13, a primeira seção estando em Ré Maior sendo transposta no compasso seguinte para Mi Maior, com a ordem característica do esquema **Monte**:



Exemplo 42 – Dall'Oglio, Sonata II, m.2, c. 11-13 (1755) Monte

Em contrapartida, na Sonata IV, m.1, c. 10-11, o esquema aparece de forma invertida, com os graus invertidos entre baixo e soprano, mas ainda seguindo o padrão 7-1 e 4-3, transpondo a primeira seção de Dó Menor para Ré Menor na segunda seção:



Exemplo 43 – Dall’Oglio, Sonata IV, m. 1, c. 10-11 (1755) Monte Invertido

Ainda na mesma sonata, no segundo movimento, encontramos um longo trecho de **Monte** logo após a barra dupla. Sendo assim, a primeira seção está separada com duas barras em vermelho, em Dó Menor, e a segunda com duas barras em azul, transposta para Ré Menor. Por não estar se tratando de somente dois compassos, achamos melhor deixar separado por seção:

Exemplo 44 – Dall’Oglio, Sonata IV, m.2, c.43-60 (1755) Monte

De acordo com Riepel (GJERDINGEN, 2007: 197), a palavra italiana *monte* significa “uma montanha para se subir sobre”, *fonte* significa “a água caindo num poço”, e *ponte* significa literalmente “uma ponte para se atravessar”.

O esquema **Ponte** pode ser encontrado imediatamente após a barra dupla em um minueto. É característico e facilmente identificável pelo pedal no baixo geralmente na dominante (grau 5) ou na tônica (grau 1), utilizado em repetições ou prolongamentos da tríade dominante ou acordes de sétima.

Abaixo, podemos ver o baixo prolongado na dominante, como forma de retardo de uma resolução para a melodia:

Exemplo 45 – Dall'Oglio, Sonata Prima, m.4, c.40-44 (1755) Ponte

Assim como no exemplo seguinte:

Exemplo 46 – Dall'Oglio, Sonata IV, m. 4, c.64-69 (1755) Ponte

Buscando diferentes cópias de *partimenti* de Niccolò Zingarelli (1752-1837), Gjerdingen (2007: 181) encontrou duas regras (ou sugestão, como o mesmo diz) para pedais: “the pedal is formed from the chords of the fundamental bass”<sup>49</sup> e “one can give *partimenti* the minor seventh as if one were proceeding in the nature of the fourth of the key”<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> “O pedal é formado de acordes do baixo fundamental.” (Tradução da autora)

<sup>50</sup> “Pode-se utilizar a sétima menor no *partimenti* como se estivesse procedendo da natureza do quarto grau (subdominante).” (Tradução da autora)

Seguindo estes ideais, além da **Ponte**, outro esquema pedal é mencionado por Gjerdingen (2007: 183), a **Quiescenza**, que o autor chamou por analogia à cadência, pois:

*“Just as a cadenza exploits a pause within an important cadence to show off the performer's taste, invention, and virtuosity, bringing the forward progress of a movement temporarily to a halt as a result, so a Quiescenza exploits a moment of quiescence following an important cadence, likewise holding back the further progress of the movement or delaying its ultimate close.”<sup>51</sup>*

A **Quiescenza**, portanto, é reconhecível principalmente pelo seu pedal na tônica, normalmente com a linha melódica seguindo primeiramente um semitom descendente do grau 7 bemol ao grau 6, sucedendo uma resposta ascendente de semitom do grau 7 natural à tônica (Idem). Podendo, ainda, ser uma base para um desenvolvimento virtuosístico ou cadencial.

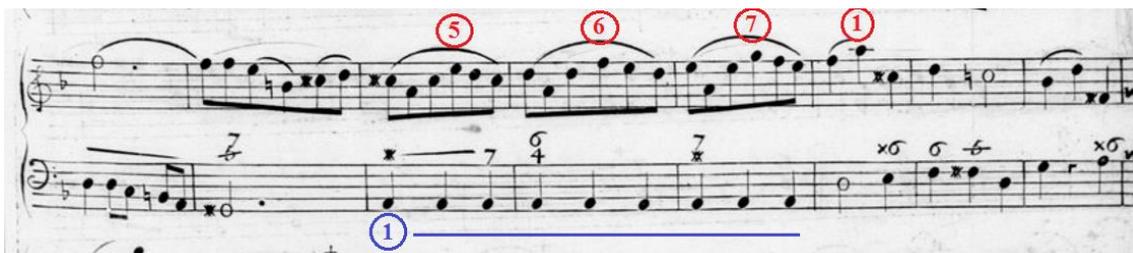
O trecho seguinte, analisado na Sonata V, m.3, c. 12-31, mostra um exemplo de **Quiescenza** utilizada como baixo fundamental na tônica para postergar o progresso da melodia:



Exemplo 47 – Dall’Oglio, Sonata V, m. 3, c.12-31 (1755) Quiescenza

Assim como na Sonata X, m. 2, c. 24-26, exemplificada abaixo, a **Quiescenza** está com um baixo quase que contido, enquanto a melodia caminha em direção ascendente para a próxima cadência que finalizará o movimento.

<sup>51</sup> “Assim como a cadência explora uma pausa dentro de uma cadência importante para mostrar o gosto, a invenção e o virtuosismo do intérprete, interrompendo o progresso de um movimento temporariamente como resultado, a Quiescenza explora um momento de quietude seguindo uma cadência importante, da mesma forma, segurando o progresso do movimento ou adiando seu fechamento final.” (Tradução da autora)



Exemplo 48 - Dall'Oglio, Sonata X, m. 2, c.22-29 (1755) Quiescenza

Seguindo, então o raciocínio de uma analogia à cadência, é importante compreender as diferentes formas desta. Gjerdingen (2007: 139) diz que

*“the latin term chosen by medieval writers to describe the perceived sense of closure and finally brought about by certain melodic figures was *clausula* (pl. *clausulae*; a close, conclusion, or end). In time, this sense was transferred to formulae involving two contrapuntal voices, and then much later to formulaic successions of multivoice chords.”<sup>52</sup>*

Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista de Weimar,

*“looked at *clausulae* more melodically, as was then the norm. For him, each of the four voices performed its own *clausula*, participating as an integral part in the “perfection” of the whole. The soprano performed the discant *clausula*, the alto performed the alto *clausula*, the tenor performed the tenor *clausula*, and the bass performed the bass *clausula*”.*<sup>53</sup> (GJERDINGEN, 2007: 140)

Para compreender melhor esta divisão, segue abaixo o exemplo de Gjerdingen (2007: 140), onde ele mostra a versão das quatro *clausulae* melódicas de Walther:

<sup>52</sup> “O termo latino escolhido pelos escritores medievais para descrever o sensação de fechamento e, finalmente, provocada por certas figuras melódicas foi *clausula* (pl. *clausulae*; fechamento, conclusão, ou fim. Com o tempo, esse sentido foi transferido pra fórmulas envolvendo duas vozes contrapontais e, muito mais tarde para sucessivas fórmulas de acordes multivocais.” (Tradução da autora)

<sup>53</sup> “Olhava para as *clausulae* mais melodicamente, como era a norma. Para ele, cada uma das quatro vozes executava sua própria *clausula*, participando como uma parte integral da “perfeição” do todo. O soprano executava a *clausula* discante, o contralto a *clausula* alto, o tenor fazia a *clausula* tenor, o baixo a *clausula* baixo”. (Tradução da autora)

Figura 1 – Versão das quatro *clausulae* melódicas de Walther. Fonte: GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007

A partir desta figura, temos as seguintes definições de Walther a respeito das *clausulae* (idem): *clausula perfectissima* para cadências onde o baixo normal seguia o padrão da *clausula* baixo 5-1; *clausula cantizans* para cadências com a *clausula* discant (soprano), performado pelo soprano com 7-1; *clausula tenorizans* para *clausula* tenor, com os graus 2-1; e a *clausula altizans* para *clausula* de contralto em 5-3.

Gjerdingen (2007: 141), baseando-se nas *clausulae* de Walther, apresenta as versões destas do período Galante, onde cada tipo de *clausulae* caracteriza alguns esquemas:

1. *Clausulae* 5-1: **Cadência Simples** (*cadenza semplice*), com o baixo subindo 3-4-5 antes de concluir na tônica; **Cadência Composta** (*cadenza composta*), com repetição da dominante antes de voltar para a tônica, com um final cadencial em acordes 6/4 ou 5/4; **Mi-Ré-Dó**, uma classe proeminente de melodia cadencial em 3-2-1; **Cudworth** (identificada pelo nome do musicista inglês Charles Cudworth (1908-1977), que usa o baixo padrão em conjunção com uma melodia descendente com a oitava completa da tônica mais alta até a mais baixa; **Cadência evitada** (*evaded cadence*), uma cadência enganosa que em vez de ir para a tônica, sobe para o grau 6, exigindo uma segunda cadência completa; **Grande Cadência**, que por cima do baixo 3-4-5, cadencia em linha melódica 1-6-5 descendente; **Pulcinella**, com um baixo padrão, apresenta os graus 1 e 3 na melodia incansavelmente ignorando as estruturas convencionais de contraponto.
2. *Clausulae* 7-1: **Comma**, um período que conclui o que vinha antes para então levar à cadência completa, com o baixo ascendente 7-1, sua melodia caminha em direção descendente com os graus 5-4-3, ou somente 4-3; **Cadência Convergente**, quando duas vezes se movem uma em direção à outra, convergindo os acordes dominantes,

compartilhando os padrões do **Prinner**, com a linha melódica 6-5-4-3 e baixo cromático 3-4-4 suspenido-5 (em vez de 7-1); **Cadência**, a mais comum de ser reconhecida por sua melodia sustentando a tônica, com o baixo buscando a dominante e voltando para a tônica.

3. Clausulae 2-1: **Clausula Vera**, com o baixo descendo um tom 2-1 e a melodia ascendendo meio tom 7-1.
4. Clausulae 4-3: **Passo Indireto** (*Passo Indietro*), com seu baixo forte de 4-3, é como um desvio para baixo antes da subida gradual do baixo padrão de cadência.

Estas *clausulae* aparecem constantemente nas análises abaixo, servindo este próprio material como exemplo para as definições aqui apresentadas.

Além dos esquemas detalhados acima, precisamos mencionar outros como: o **Fenaroli**, que foi bastante utilizado introduzido seguindo de uma modução para a tonalidade dominante (GJERDINGEN, 2007: 462), com seu baixo padrão em 7-1-2-3, podendo variar a melodia entre 4-3-7-1 ou 2-3-7-1, assim como o grau 5 como pedal interno; o **Indugio**, nomeado pelo Gjerdingen (idem: 274) “*because it signals a playful tarrying or lingering (It., indugiare) that delays the arrival of a cadence*”<sup>54</sup>, utilizado para se aproximar de uma cadência convergente, com seu baixo no grau 4 guiado ao grau 5, geralmente com um grau 4 suspenido e melodia enfatizando os graus 2, 4 e 6.

Concluindo a definição e análise de alguns esquemas específicos mais utilizados, seguimos adiante com as análises completas de duas sonatas, como foi dito no começo do capítulo, as Sonatas foram escolhidas de modo aleatório, demonstrando um padrão de estrutura e sequências bem parecidas na composição de Dall’Oglio. A análise foi separada por movimentos para ter uma visão mais completa da escrita, identificando o tempo, as tonalidades percorridas e esquemas utilizados, fazendo um paralelo demonstrativo nas tabelas apresentadas no começo de cada análise de movimento. Além desta análise estrutural foram identificadas as tópicas retóricas, mas foram deixadas para o próximo capítulo.

---

<sup>54</sup> “(...) porque sinaliza uma demora ou prolongamento (do Italiano *indugiare*) que atrasa a chegada de uma cadência.” (Tradução da autora)

### 3.1 Análise de esquemas contrapontísticos da Sonata IV, op.1 (1755) de Domenico Dall'Oglio

A sonata IV é composta de quatro movimentos, dois lentos e dois rápidos, intercalando entre eles. Na tabela 3 estão os tópicos analisados de cada movimento: as tonalidades encontradas e os esquemas encontrados.

Movimento	Tempo	Tonalidades	Esquemas
1º	Grave 4/4	Sol Menor, Si Bemol Maior, Dó Menor, Ré Menor	Sol-Fa-Mi, Prinner, Indugio, Cadência Convergente, Monte, Cadenza
2º	Allegro 3/4	Sol Menor, Si Bemol Maior, Dó Menor, Ré Menor	Prinner, Monte, Romanesca, Cláusula Vera, Cadência Evitada, Ponte, Monte, Fonte, Quiescenza, Cadência
3º	Adagio 3/4	Sol Menor, Dó Menor, Ré Menor	Monte, Prinner, Cadência de Cudworth
4º	Presto 2/4	Sol Menor, Ré Menor	Prinner, Sol-Fa-Mi, Passo Indietro, Cadência Doppia, Ponte, Fonte, Cadência de Convergente, Fonte, Monte, Cadência Completa

Tabela 3 – Quadro com elementos de composição da Sonata IV, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio

#### 3.1.1 – Primeiro Movimento

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Sol-Fa-Mi	Sol menor	1-2
Prinner	Sol menor, Si Bemol maior	2-3, 4-5
Indugio	Si Bemol maior	5
Cadência Convergente	Si Bemol maior	6
Sol-Fa-Mi	Si Bemol maior	7-8
Prinner	Si Bemol maior, Ré menor	8-9, 11
Cadência Convergente	Sol menor	14-15

Monte	Sol menor	16-17
Candência Final	Sol menor	18-19

Tabela 4 – Análise de Esquemas do Primeiro Movimento da Sonata IV, Op.1 (1755) , Domenico Dall'Oglio



Exemplo 49 – Primeiro movimento completo da Sonata IV. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Observando a partitura no Exemplo 49, e com a ajuda da Tabela 4, analisamos que o primeiro movimento da Sonata IV começa com o esquema **Sol-Fá-Mi** (compassos 1-2), sendo seguido de **Prinner** na tonalidade em Sol Menor (2-3) e modulando para Si bemol Maior (4-5). Segundo Gjerdingen (2007: 463) o esquema **Sol-Fá-Mi** era bastante usado para temas importantes, com uma melodia descendente, muito comum em movimentos com tempo lento ou moderado, portanto sendo o começo de um movimento, observa-se a grande semelhança entre a definição e a análise. E o **Prinner**, já explicado mais acima que era bastante usado em resposta a um argumento de abertura.

Continuando a análise, observa-se o **Indugio** (compasso 5) com seu quarto grau elevado caminhando em direção à uma **Cadência Convergente** (compasso 6), concluindo a parte introdutória do movimento. Gjerdingen (2007: 464) afirma que o **Indugio** era associado com um caráter “obscuro” e “tempestuoso e estressante”. Levando em conta a tópica de Ombra (explicada no Capítulo 3), este esquema se encaixa no contexto.

Após a primeira pausa, vemos a retomada do mesmo argumento usado na introdução, contudo agora na tonalidade Si bemol Maior, para a qual houve a modulação, assim como vemos os dois primeiros esquemas mais uma vez dos compassos 7-11. Ao desenvolver da composição, observa-se nos compassos 14-15 a **Cadência Convergente**, que segue com um grande esquema de **Monte** nos compassos 16-17, este caracterizado por ascender um grau, e conclui com a **Cadência Final**.

### 3.1.2 – Segundo Movimento

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Prinner	Sol Menor	3-6, 93-98
Monte	Si bemol Maior	22-27
Romanesca	Si bemol Maior	13-17
Clausula Vera	Si bemol Maior	31-32, 33-34
Cadência Evitada	Si bemol Maior	35-37, 39-41
Cadência	Si bemol Maior	41-43, 88-89
Ponte	Dó Menor, Ré Menor	45-47, 52-54, 67-70
Monte	Dó Menor, Ré Menor	44-50, 51-58
Fonte	Sol Menor	59-64, 107-112
Quiescenza	Sol Menor	73-77
Cadência Final	Sol Menor	123-126

Tabela 5 – Análise de Schema do Segundo Movimento da Sonata IV, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio

Exemplo 50 – Segundo movimento da Sonata IV, c. 1-42. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Acompanhando a Tabela 5, ao analisarmos a partitura, na primeira parte (Exemplo 51) do segundo movimento, percebemos que logo após o argumento inicial, em Sol Menor, é reconhecível o **Prinner**, com o baixo 4-3-2-1, após a qual ocorre uma modulação para Si bemol Maior. Em seguida, há um retorno ao argumento inicial, seguindo para uma grande **Romanesca** (13-17), esta reconhecida com sua escala descendente a partir da tônica. No compasso 22 encontramos o **Monte**, seguido por uma ornamentação nos guiando para a **Clausula Vera** (compassos 31-34), reconhecível pela melodia ascendendo meio passo (GJERDINGEN, 2007: 165), que por sua vez segue para uma **Cadência Evitada** a partir do compasso 35 ao compasso 41, fechando a primeira parte com a **Cadência**, nos compassos 41-43.

Exemplo 51 – Segundo movimento da Sonata IV, c. 43-79. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Na segunda parte (Exemplos 51), após o ritornelo, observa-se uma **Ponte** modulando para Dó Menor (compassos 45-47), assim quando volta ao mesmo tema no compasso 51, modulado para Ré Menor. Ao analisarmos as duas tonalidades, percebemos que o tema do compasso 44 até 50 e do 51 à 58 é o mesmo, contudo transposto um tom acima, portanto consideramos este trecho todo como **Monte**. Seguindo adiante, ocorre o retorno para Sol

Menor, com uma grande **Fonte** (compassos 59-64). Este esquema, ao contrário do **Monte**, é descendente por um tom (idem: 456). E logo após a **Fonte**, a **Ponte** aparece novamente modulando para Ré Menor, sendo seguida por uma **Quiescenza** (compassos 73-77), esta considerada quase um estado de repouso do baixo usado para mostrar o virtuosismo do intérprete (idem: 183) e conclui com uma **Cadência** nos compassos 88-89 (Exemplo 52) para retornar à tonalidade inicial do movimento.



Exemplo 52 – Segundo movimento da Sonata IV, c. 80-127. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

A última parte, já em Sol Menor, pode ser considerada como para a liberdade e o virtuosismo do intérprete, pois ao retornar para o tema da primeira parte, toda a parte melódica é repleta de escalas descendentes contínuas, com pouco desenvolvimento da linha do baixo. É reconhecível a **Fonte** nos compassos 107-112, mas quanto aos outros momentos, o foco está no virtuosismo e sentimento de improviso. Por fim, nos compassos 123-126, conclui-se com a **Cadência Final**.

### 3.1.3 – Terceiro Movimento

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Monte	Sol Menor	7-9
Prinner	Sol Menor, Dó Menor	15-18, 19-22
Cadência de Cudworth	Ré menor	27-28

Tabela 6 – Análise de Schema do Terceiro Movimento da Sonata IV, Op.1 (1755) , Domenico Dall'Oglio

Exemplo 53 – Terceiro movimento completo da Sonata IV. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Vide Tabela 6, e a partitura (Exemplo 53), a linha do baixo segue lenta e contínua, primeiro com uma escala ascendente e depois em uma escala descendente, portanto o foco está na linha melódica.

O terceiro movimento começa com a escala ascendente inicial, enquanto o movimento, ornamento livre e o já citado sentimento de improviso consta na linha do violino. Ao seguir a harmonia, nos compassos 7-9, encontramos um esquema **Monte**, com sua melodia caminhando em direção ascendente. Quando a direção da escala do baixo inverte para descendente, nos compassos 15-18, há uma modulação de **Prinner** para Dó Menor, com o

**Prinner** aparecendo novamente, nos compassos 19-22. Como conclusão, o movimento termina em Ré Menor, com uma **Cadência de Cudworth**, nos compassos 27-28, mais conhecida pela linha melódica descendente (idem: 148).

### 3.1.4 Quarto Movimento

<b>Esquemas</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Compassos</b>
Prinner	Sol Menor	4-7
Sol-Fa-Mi	Ré Menor	22-28
Passo Indietro	Ré Menor	32-37
Cadência Doppia	Ré Menor	38-44
Prinner	Ré Menor	46-49
Ponte	Sol Menor	50-53
Fonte	Sol Menor	54-57
Cadência Convergente	Sol Menor	82-83
Fonte	Sol Menor	84-85
Monte	Sol Menor	86-89
Cadência Final	Sol Menor	90-93

**Tabela 7 – Análise de Schema do Quarto Movimento da Sonata IV, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio**



Exemplo 54 - Quarto movimento da Sonata IV, c. 1-36. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

O quarto movimento, nos exemplos (54, 55 e 56) e detalhado na Tabela 7, inicia-se pela tonalidade de Sol Menor onde, assim como no segundo movimento, o **Prinner** aparece logo depois de alguns compassos de abertura, seguido de uma modulação para Ré Menor, no compasso 10. Após compassos de virtuosismo, encontramos nos compassos 22-28 o esquema **Sol-Fá-Mi**, seguida de **Passo Indireto**, que segundo Gjerdingen (2007, 167), era considerado “a um passo do fim”, nos compassos 32-37 e concluindo a primeira parte com uma **Cadência Doppia** nos compassos 38-44.

Exemplo 55 – Quarto movimento da Sonata IV, c. 37-71. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Na segunda parte do movimento, há o retorno do tema inicial, com mais uma vez o **Prinner** aparecendo nos compassos 46-49, seguindo de uma **Ponte** modulando para Sol Menor, nos compassos 50-53. Ao voltar para a tonalidade inicial, observa-se a **Fonte** nos compassos 53-57.

Exemplo 56 – Quarto movimento da Sonata IV, c. 72-93. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Após vários compassos de mais virtuosismo, encontramos nos compassos 82-84 uma **Cadência Convergente**, seguida por **Fonte** (compassos 85-86), depois **Monte** que se repete de dois em dois compassos (86-89) e por fim, nos compassos 90-93, temos a **Cadência Final**.

### 3.2 Análise de esquemas contrapontísticos da Sonata Prima, op.1 (1755) de Domenico Dall'Oglio

A Sonata Prima é composta de quatro movimentos, dois lentos e dois rápidos, intercalando entre eles, assim como na sonata analisada anteriormente. Na tabela 7 estão os tópicos analisados de cada movimento: as tonalidades e os esquemas encontrados. Seguindo da análise destes movimentos.

Movimento	Tempo	Tonalidades	Esquemas
1º	Largo 3/4	Dó Maior, Sol Maior, Sol Menor	Dó-Ré-Mi/Aprile, Prinner, Comma, Cadência, Mi-Ré-Dó, Convergência, Passo Indireto
2º	Allegro 4/4	Dó Maior, Sol Maior, Ré Maior, Si Bemol Maior, Sol Menor	Prinner, Dó-Re-Mi, Ponte, Fonte Invertida, Cadência
3º	Adagio e Andante 4/4	Mi Menor, Lá Menor, Dó Maior, Ré Menor	Romanesca, Prinner, Meyer, Cadência
4º	Allegro 12/8	Dó Maior, Sol Maior, Mi Menor, Lá Menor	Dó-Ré-Mi, Prinner, Ponte, Passo Indireto, Indugio, Comma, Cadência Convergente

Tabela 8 – Quadro com elementos de composição da Sonata Prima, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio

### 3.2.1 – Primeiro Movimento

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Dó-Ré-Mi	Dó Maior	1-6
Prinner	Sol Maior	6-9
Comma	Sol Maior	10-13
Cadência	Sol Maior	14-17
Mi-Ré-Dó	Mi Menor	18-20
Convergência e Comma	Mi menor, Lá Menor, Sol Menor, Dó Maior	21-35
Indução e Passo Direto	Dó Maior	39
Candência Final	Dó Maior	40-42

Tabela 9 – Análise de Esquemas do Primeiro Movimento Da Sonata Prima, Op.1 (1755) , Domenico Dall’Oglio

Exemplo 57 – Primeiro movimento da Sonata Prima, c. 1-17. Fonte: Fonte: Dall’Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Analisando a partitura no exemplo 57 e a Tabela 9 com os esquemas divididos por compasso, a sonata de abertura do Opus começa em tempo Largo, na tonalidade de Dó Maior, com a anacruse ao esquema **Dó-Ré-Mi** com **Aprile**. Este primeiro esquema já bem explicado acima, seguindo três graus ascendentes na melodia, visível nos compassos 2, 4 e 6, onde a

melodia ascende em **Dó-Ré-Mi**, com a variação do baixo tônica-dominante-dominante-tônica. E o **Aprile**, sendo associado ao esquema **Meyer** (idem: 112) por mover-se em direção descendente permanecendo na mesma tonalidade, é reconhecível por sua melodia seguir os graus descendentes 1-7 e depois 2-1. O que também está claro quando observamos o compasso 3 e 5, onde dó vai para si, e ré vai para dó.

Logo após há uma modulação para a tonalidade de sol maior para o esquema **Prinner**, nos compassos 5-8, na parte do violino, com seu movimento descendente Mi-Ré-Dó-Si na primeira semínima dos compassos, representando a linha melódica, e na terceira semínima (ou batida) dos compassos veem se Dó-Re-Mi-Sol, como o baixo, e o último grau estando na parte do cravo.

A seguir, do compasso 10 ao compasso 17, observa-se a finalização da primeira parte do movimento em questão, com o esquema de **Comma**, sendo uma cláusula de desfecho (idem: 156), por seu baixo ascendente de 7-1 (sensível-tônica) e melodia em 5-4-3, sendo concluída com a cadência nos compassos 14-17.

Exemplo 58 - Primeiro movimento da Sonata Prima, c. 18-42. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

A segunda parte do movimento, mostrada no exemplo 58, começa em mi menor com o esquema **Mi-Ré-Dó**, do compasso 18 a 20, que é uma variante do primeiro esquema apresentado acima, em movimento descendente a partir do terceiro grau, que no nosso caso é sol, indo para fá sustenido e terminando na tônica. E a partir do compasso 21 o compositor abre espaço virtuosístico para o interprete priorizando a melodia, modulando para Mi Menor, Lá Menor, Sol Menor e volta para a tônica, sendo toda essa modulação para a conclusão do movimento, observável na **Convergência** dos compassos 24 a 27 em Mi Menor, nos compassos 34 a 35, passando por **Indugio** nos compassos 36 a 38, **Passo Indireto** em 38 e 39, e finalizando em uma **Cadência simples**.

### 3.2.2 – Segundo Movimento

<b>Esquemas</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Compassos</b>
Prinner	Dó Maior, Sol Maior	3-4, 10-12, 21-23
Dó-Ré-Mi Invertido	Sol Maior	7-9
Ponte	Sol Maior, Dó Maior	13-15, 60-63
Cadência	Sol Menor	29-30
Fonte Invertida	Mi Menor, Ré Maior, Dó Maior	31-33
Cadência Final	Dó Maior	70-71

Tabela 10 – Análise de Esquemas do Segundo Movimento Da Sonata Prima, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio

Exemplo 59 - Segundo movimento da Sonata Prima, c. 1-19. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Observando o exemplo 59, trata-se de um movimento rápido que explora o virtuosismo performático. Começa em Dó Maior, com uma repetição de argumento, desenvolvendo-o somente no compasso 3 e 4, com o esquema **Prinner**, este identificável por seu baixo 4-3-2-1, onde conclui-se a parte introdutória. Em seguida, há a primeira modulação para Sol Maior, com o esquema **Dó-Ré-Mi Invertido** nos compassos 7-10, ou seja, com os graus 1-2-3 no baixo e 1-7-1 na melodia, caminhando para mais um esquema **Prinner** nos compassos 10-12.

Ainda no exemplo 59, podemos analisar uma **Ponte** nos compassos 13-15, que tem por característica o baixo na dominante ou na tônica. Em seguida observa-se na melodia uma insistência no virtuosismo do intérprete, pois continua na mesma tonalidade, seguindo para cordas duplas nos compassos 19-20 (próximo exemplo), voltando ao **Prinner** nos compassos 21-22 e modulando para Sol Menor, seguindo para o desenvolvimento da cadência para finalizar a primeira parte do movimento.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a complex melodic line in the treble with many slurs and ornaments, and a bass line with chords and some rhythmic figures. The second system continues this complexity with dense melodic textures. The third system features a double bar line, indicating a section change or a repeat. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings, characteristic of 18th-century manuscript notation.

Exemplo 60 – Segundo movimento da Sonata Prima, c. 20-30. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Após a barra dupla, como mostra no exemplo 60 e os exemplos seguintes, encontramos uma fonte invertida na metade dos compassos 31-33. O esquema sendo característico por modular de tonalidade menor para maior, sempre seguindo 7-1 no baixo, no caso invertido é na melodia, e 4-3 na melodia, sendo invertido também. A melodia segue descendente, com corda dupla, de Mi Menor para Ré Maior, sendo visível a sensível indo pra tônica (ré sustenido para mi, depois dó sustenido para ré e si para dó), e a subdominante para a medianta (lá para sol, sol para fá e fá para mi, respectivamente). Os próximos 14 compassos são para o virtuosismo do intérprete.

A partir do compasso 48 há reexposição da introdução do movimento, seguido por passagens para o intérprete desfrutar seu virtuosismo, e nos compassos 60-63 temos uma **Ponte** para a preparação da **Cadência** em Dó Maior, concluindo-a nos compassos 70-71.

Exemplo 61 – Segundo movimento da Sonata Prima, c. 33-58. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Exemplo 62 - Segundo movimento da Sonata Prima, c. 59-71. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

### 3.2.3 – Terceiro Movimento

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Romanesca	Lá Menor	2, 22
Prinner	Lá Menor	3-5, 23-26
Longa Cadência	Dó Maior	12-14
Cadência Convergente	Lá Menor	26-28
Cadência Final	Lá Menor	31-32

Tabela 11 – Análise de Esquemas do Terceiro Movimento Da Sonata Prima, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio



Exemplo 63 - Terceiro movimento da Sonata Prima, Adagio. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

O terceiro movimento, como podemos ver no exemplo 63, começa com um Adagio de somente 6 compassos, com a anacruse para Lá Menor, modulando em seguida para Mi Menor, depois Ré Menor, e volta para Mi Menor. Pela modulação rápida e por ser um Adagio tão curto, não encontraram-se esquemas específicos que se enquadram no contexto do movimento, portanto podemos dizer que é uma **cadência *ad libitum*** entre os outros movimentos da Sonata em questão, sendo uma introdução para a segunda seção do movimento, o Andante.

Exemplo 64 - Terceiro movimento da Sonata Prima, Andante, c. 1-22. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

A segunda seção está estruturada, como já dito acima, por um movimento Andante, permanecendo em 4/4 da primeira seção. Como mostra na Tabela 11, assim como no exemplo 40, o movimento começa em Lá Menor com o esquema **Romanesca**, com a dominante caminhando para a tônica nos dois primeiros compassos, seguido por **Prinner** na linha melódica, nos três compassos seguintes.

Nos compassos 6 a 10 a harmonia caminha em direção a uma longa cadência em Dó Maior, finalizando a primeira parte da segunda seção na tônica.

Logo a seguir nos compassos 15 a 21, observa-se uma grande sequência modulatória descendente novamente em direção à Lá Menor, onde temos o retorno do tema inicial na mesma tônica e com a mesma sequência dos esquemas **Romanesca**, no compasso 22, e **Prinner**, nos compassos 23 a 25. Após este retorno, diferente da primeira vez, temos uma **Cadência Convergente** para a **Cadência final**, onde termina o terceiro movimento.



Exemplo 65 - Quarto movimento da Sonata Prima, c. 23-32. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

### 3.2.4 – Quarto Movimento

Esquemas	Tonalidade	Compassos
Dó-Ré-Mi	Dó Maior / Sol Maior	2, 4, 55, 57 / 32, 34
Prinner Modulatório	Dó Maior / Lá Menor	5-8 / 37-39
Indugio	Dó Maior / Sol Maior	10-11 / 26
Romanesca	Sol Maior	13-18
Cadência Doppia	Sol Maior	19-23
Passo Indireto	Sol Maior / Dó Maior	24-25 / 65-66
Ponte	Lá Menor	41-43, 48-51
Comma	Mi Menor	44-46
Cadência Convergente	Sol Maior / Dó Maior	30-31 / 71-72

Tabela 12 – Análise de Esquemas do Quarto Movimento Da Sonata Prima, Op.1 (1755), Domenico Dall'Oglio

Exemplo 66 - Quarto movimento da Sonata Prima, comp. 1-28. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

O quarto e último movimento da Sonata Prima, como mostra o exemplo 66, é um Allegro em Dó Maior, com estrutura do compasso em 12/8. Trata-se de uma Giga com constante retorno ao tema principal.

Observando a partitura no exemplo citado, juntando à Tabela 12, podemos ver que começa com o esquema **Dó-Ré-Mi** no baixo do compasso 2, repetindo a sequência no compasso 4, seguido por um **Prinner Modulatório** do compasso 5 a 8, modulando para Sol Maior, observando a linha melódica sempre no terceiro tempo de cada compasso, seguindo os graus 6-5-4-3, ou seja, mi-re-dó-si. E com a sequência do baixo 4-3-2-1, ainda na linha melódica, no quarto tempo a partir de dó-si-lá-sol. Concluindo esta sequência com um **Indugio** do compasso 10 a 11, com a subdominante elevada indo pra dominante e concluindo na tônica.

A partir daí, a melodia do violino inicia uma grande **Romanesca** a partir dos compassos 13 a 18, levando em consideração o padrão 1-7-6-5-4-3 por sua vez na linha melódica, caminhando em direção a uma **Cadência Doppia** nos compassos 19 a 23, reconhecível pelo baixo dominante indo pra tônica duas vezes seguidas, numa sequência quase idêntica. Que por sua vez retarda a chegada do fim da primeira parte com dois compassos de **Passo Indireto**, nos compassos 24 e 25, seguido pelo **Indugio** (compasso 26) e uma **Cadência Convergente** nos compassos 30 e 31, concluindo a primeira parte do movimento.



Exemplo 67 - Quarto movimento da Sonata Prima, c. 29-39. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

Após a barra dupla, nos exemplos 67 e 68, temos o retorno ao tema principal, agora em Sol Maior, novamente com um esquema **Dó-Ré-Mi** no baixo, repetido nos compassos 32 e 34. Assim como, em seguida, nos compassos 37 a 39 ocorre novamente o **Prinner Modulatório** para Lá Menor, com os graus do esquema na linha melódica. Daí caminhando para mais um **Indugio** no compasso 40, que por sua vez é seguido por 4 compassos de **Ponte**, ainda em Lá Menor, e depois por **Comma** em Mi Menor nos compassos 44 a 46, e voltando para Lá Menor, retardando uma cadência, que se conclui no compasso 54.

Exemplo 68 - Quarto movimento da Sonata Prima, c. 40-57. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò* (1755), Op 1

Na terceira e última parte do movimento, a partir do último sistema do exemplo 68 juntamente com o exemplo 69, observa-se o retorno à tonalidade inicial, com o mesmo tema inicial, mais uma vez com o **Dó-Ré-Mi** no baixo, contudo, em vez do **Prinner Modulatório** que aparece nas duas vezes citadas, a partir do compasso 59, há uma grande preparação para **Cadência Final**, com **Passo Indireto** nos compassos 65 e 66, caminhando para a **Convergência** no compasso 71, e finalizando com uma **Cadência simples** no compasso 73.

The image shows a page of handwritten musical notation for the fourth movement of Sonata I, measures 57-73. The score is arranged in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The music is highly rhythmic, featuring sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *Piano* and *Forle*. The notation includes various ornaments and fingerings, and ends with a double bar line and repeat signs.

Exemplo 69 - Quarto movimento da Sonata I, c. 57-73. Fonte: Dall'Oglio, *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* (1755), Op 1

## Conclusão

A presente pesquisa teve como objetivo principal sugerir ferramentas como análise interpretativa, tendo como caso uma obra não inserida no cânone moderno de formação pedagógica, as *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* de Domenico Dall'Oglio, publicadas em 1755 em Paris. Do ponto de vista estrutural foi utilizada uma abordagem teórica baseada em princípios historicamente fundamentados, os esquemas do Período Galante, estudados por Gjerdingen (2007), associada com a compreensão sobre a organização retórica do discurso, compreendendo os diversos momentos da composição da obra, e ainda associada à teoria das tópicos, a partir das definições e interpretações por Ratner e seguidores.

Em função das hipóteses apresentadas no primeiro capítulo acerca do afastamento deste autor do centro canônico, assim como a não aderência à criação de um novo cânone, tornou-se possível observar uma variedade de opções em que Dall'Oglio pode ter se perdido enquanto outras raízes (compositores) se sobressaíram ou do desvio conhecido filosoficamente como *clinamen*. Concluímos ali que o passado foi bastante seletivo quanto a quem iria ter seu nome canonizado, quais obras serviriam para objeto de estudo e apreciação, qual história parecia ser mais importante ser contada. Surge dali a oportunidade de redescobrir uma figura cuja presença na história musical russa possivelmente foi indispensável para os compositores posteriores.

Tendo em vista os aspectos retóricos analisados no segundo capítulo que colaboram principalmente com a realidade performática, foi possível contextualizar o estilo interpretativo do período, trazendo uma correlação para os afetos, com a persuasão; e para os passos do discurso, com a divisão da *dispositio* de acordo com a peça escolhida. Assim como a correlação com as tópicos, cuja teoria fora estudada num momento bem posterior da época em que a obra foi escrita, mas que a exposição das diversas tópicos pôde servir como um apoio interpretativo de cada movimento das sonatas em questão.

Quanto à base estrutural da obra, no terceiro capítulo podemos observar que a análise e principalmente o reconhecimento dos esquemas de contraponto na obra validaram o exemplo bem aprendido, deixando transparecer o padrão do período que passava de mestre para aluno, onde se apresentavam estratégias que colaboravam com uma composição mais autônoma.

É importantíssimo ressaltar que existem mais elementos que podem ser usados numa análise semelhante, assim como, dependendo da pessoa que analisa, é sempre possível chegar a diferentes resultados quando se olha através de um ponto de vista diferente. Portanto, poderão ser feitas outras análises a partir desta, para abranger mais ainda as possibilidades de análise voltadas para interpretação, ou seja, fica em aberto futuras discussões e pesquisas tanto quanto a obra analisada, quando a Domenico Dall'Oglio.

Dessa maneira, com base no que foi apresentado, foi possível perceber a obra musical de Domenico Dall'Oglio bastante complexa e coerente conforme sua distribuição retórica,

tópica e contrapontística; deixando claro que não menos do que as obras canonizadas, esta possui caráter virtuosístico e um rico conteúdo performático para os intérpretes, estudantes e professores de violino.

## Bibliografia

### FONTE MUSICAL PRIMÁRIA

Dall'Oglio, Domenico. XII Sonate a Violino e Violoncello, o Cimbalo, opera prima, Paris, [1755] disponível em [Gallica.bnf.fr / http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90786298.r=Dall%27Oglio%2C%20Domenico?rk=21459;2](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90786298.r=Dall%27Oglio%2C%20Domenico?rk=21459;2)

### FONTES SECUNDÁRIAS

BEARD, David & GLOAG, Kenneth, **Musicology: the key concepts**, London, Routledge, 2005

BEHGIN, Tom & GOLDBERG, Sander M. **Haydn and the performance of rhetoric**. Chicago: The university of Chicago Press, 2007

BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford University Press, 1997

BLOOM, Harold. **The Western Canon: The books and School of the Ages**. 1<sup>st</sup> ed. Harcourt Brace & Company. Orlando, Florida, United States of America. 1994

BOER, Berti van. **Historical Dictionary of Music of the Classic Period**. The Scarecrow Press, Inc., United Kingdom, 2012.

BROWN, Clive. **Classical & romantic: performing practice 1750 – 1900**. United States: New York: Oxford University Press Inc., 2002

CANO, Rubén López. **Música y retórica en el barroco**. Universidad Nacional Autónoma de México. Barcelona: Editora: Amalgama Edicions, 2000

COSTA, Manoella Coutinho. **Os trios de Avondano em Dresden: Uma abordagem Interpretativa**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Amazonas, 2017.

DONINGTON, Robert. **Interpretation of Early Music**. Londres: Faber and Faber Limited 24 Russell Square, 1963 (ed.revisada 1991)

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014, 25. Ed.

FINDEIZEN, Nikolai Fedorovich. **History of music in Russia from antiquity to 1800**. Translation by Samuel William Pring, edited and annotated by Miloš Velimirović and Claudia R. Jensen with the assistance of Malcolm Hamrick Brown and Daniel C. Waugh. Indiana University Press, 2008.

- FUBINI, Enrico. **La Estetica Musical desde La Antigüedad hasta el siglo XX**. Einaudi, 1976 (reimpr.1996)
- GEMINIANI, Francesco. **A treatise of good taste of art of music**. New York: Da Capo Press, 1969 [facsimile da edição de 1749]
- GEMINIANI, Francesco. **The art of playing violin**. London: Oxford University Press, [facsimile da edição de 1751]
- GJERDINGEN, Robert. **Music in the Galant Style**. New York: Oxford University Press, 2007
- HAYNES, Bruce; BURGESS, Geoffrey. **The pathetick musician: moving an audience in the Age of Eloquence**. Oxford University Press, 2016.
- HEARTZ, Daniel. **Music in European capitals: the galant style, 1720-1780**. 1<sup>st</sup> ed. New York, 2003
- IMSEN, Sigurd. **The Tartini Style**. Oslo, 2015.
- LABORDE, Jean-Benjamin de. **Essai sur la musique ancienne et moderne**. VI, 466. RISM B: Paris, 1780
- MATTHESON, Johann – LENNEBERG, Hans. **Affect and Rhetoric in Music (I)**. Journal of Music Theory, Vol. 2, No. 1, pp. 47-84 (Aprile, 1958).
- MATTHESON, Johann – LENNEBERG, Hans. **Affect and Rhetoric in Music (II)**. Journal of Music Theory, Vol. 2, No. 2, pp. 193-236 (November, 1958).
- MIRKA, Danuta (org). **The Oxford Handbook of Topic Theory**, New York, Oxford University Press, 2014
- MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. Trad. E. Knocker. 2<sup>a</sup>. Edição. Londres: Oxford University Press, 1985. [original em alemão, 1756]
- RATNER, Leonard G. **Classic Music: Express, Form, and Style**. Schirmer Books, New York, 1980
- RITCHIE, Stanley. **Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style**. Indiana: Indiana University Press, 2012
- RUIZ STULL, Miguel. **La política de de rerum natura: efectos del clinamen em la idea de comunidade de Lucrecio**. Atenea, num. 500, pp. 41-54. Universidad de Concepción. Concepción, Chile, 2009
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. Coleção para um novo senso comum; volume 4. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- STOWELL, Robin. **The early Violin and Viola, A Practical Guide**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004

SULZER, Johann Georg. **Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment**: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heirich Christoph Koch, edited by Nancy Baker [2<sup>nd</sup> work] and Thomas Christensen [1<sup>st</sup> work]. Cambridge University Press, USA, 1995.

TARLING, Judy. **The weapons of rhetoric**: A guide for musicians and audiences. United Kingdom: Corda Music, 2005

TARTINI, Giuseppe. **Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino**. Londres, 1779

TARUSKIN, Richard. **Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Oxford History of Western Music**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2010

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

VATTIMO, Gianni. **A sociedade Transparente**. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Ed. Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

## FONTES ELETRÔNICAS

Vincent Duckles and Eleanor F. McCrickard. "Dall'Oglio, Domenico." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 16, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07096>.

Meredith Ellis Little. "Minuet" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed December 14, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751>

Meredith Ellis Little. "Passepied" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed December 14, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21033>

Richard Hudson and Meredith Ellis Little. "Sarabande" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed December 14, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>

Meredith Ellis Little. "Bourrée" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed December 14, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03732>

Meredith Ellis Little, revised by Matthew Werley. "Gavotte" *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed December 14, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10774>

Meredith Ellis Little, "Gigue (i)" *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed December 14, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123>