

O poderoso discurso de um audacioso argumento: a análise da *dispositio* musical de *cadenze ad libitum* escritas por W.A. Mozart

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: AS-06 musicologia

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro
PPGMUS- ECA- USP (Apoio CAPES)
roger.ribeiro@usp.br

Mônica Isabel Lucas
PPGMUS- ECA- USP
monicalucas@usp.br

Resumo. Os cinco concertos para violino e orquestra de Wolfgang Amadeus Mozart são obras modelares da literatura violinística e, por isso, alvo de intensas pesquisas e interpretações. No entanto, suas *cadenze ad libitum* representam um desafio estético, uma vez que, ao contrário dos concertos para piano, não há registros autorais dessas inserções. A adoção de *cadenze* anacrônicas, muitas vezes compostas no século XX, pode destoar do discurso musical original. Este trabalho tem por objetivo investigar a composição de *cadenze ad libitum* nos concertos de Mozart à luz da retórica clássica, especialmente da *dispositio*, parte que organiza os argumentos no discurso, conforme descrita no *Ad Herenium* (2005 [>86 a.C. e <82 a.C.], p. 169). Parte-se da hipótese de que a *cadenza* opera como um microdiscurso musical, com estrutura interna e função autônoma, ainda que inserida no contexto do movimento. A pesquisa, de natureza prática e teórica, integra as quatro virtudes elocutivas de matriz aristotélica como parâmetros para análise e criação. A abordagem metodológica combina a análise conformacional com princípios generativos, permitindo o estudo comparado de *cadenze* de Mozart para piano e a proposição de modelos violinísticos historicamente informados. Como resultado parcial, foram elaborados modelos de *cadenze* para o Concerto nº 2 em Ré maior, K. 211, cuja análise revela o potencial expressivo da *dispositio* no contexto retórico do concerto.

Palavras-chave. Ornamentação livre; Mozart; Improvisação musical; música antiga; Violino

The Powerful Discourse of na Audacious Argument: Analyzing the Musical *Dispositio* of Cadenzas *ad Libitum* by W.A. Mozart

Abstract. The five violin concertos by Wolfgang Amadeus Mozart are considered model works within the violin repertoire and are thus the subject of extensive research and interpretation. However, their *cadenzas ad libitum* pose an aesthetic challenge, as, unlike his piano concertos, Mozart did not leave any written examples of such insertions. The use of anachronistic *cadenzas*, often composed in the 20th century, can diverge from the original musical discourse of the works.



This paper aims to investigate the composition of cadenzas *ad libitum* in Mozart's violin concertos through the lens of classical rhetoric, with a special focus on the *dispositio*—the arrangement of arguments in a discourse—as described in *Ad Herennium* (2005 [>86 BCE and <82 BCE], p. 169). The research is based on the hypothesis that the cadenza functions as a musical micro-discourse, with internal structure and autonomous function, even though it is inserted within the movement.

This practical and theoretical research draws on the four elocutionary virtues from Aristotelian tradition as analytical and creative parameters. The methodology combines conformational analysis with generative principles, enabling a comparative study of Mozart's piano cadenzas and the proposition of historically informed models for the violin concertos.

As a partial outcome, original cadenza models were created for the Violin Concerto No. 2 in D major, K. 211. Their analysis demonstrates the expressive potential of *dispositio* within the rhetorical context of the concerto.

Keywords. Free ornamentation; Mozart; Musical improvisation; Early music; Violin

Introdução

Os concertos para violino k.216, K.218 e K.219, são obras difundidas e estudadas pelos alunos de violino dos principais conservatórios do Brasil e do mundo. Esses concertos são requisitados por bancas de processos seletivos, como fase eliminatória, das mais distintas orquestras, desde orquestras jovens às orquestras profissionais e os principais concursos de solistas. Os mesmos concertos também são exigidos como prova de ingresso para diferentes cursos de bacharelado em violino nas principais universidades brasileiras e em alguns cursos técnicos de música com habilitação no instrumento.

Além disso, é apontado como um repertório de formação estilística para estudantes de violino que não somente almejem tocar os concertos, mas também o repertório clássico de uma forma geral como afirma o H. Marteau (1900).

Entretanto, apesar de difundido como modelo didático e estilístico ao menos desde a fundação da escola de violino francesa, da mesma maneira, alguns problemas e questões interpretativas referentes a esse repertório, permaneceram intocados por muitos anos, conforme Harnoncourt já afirmava quatro décadas atrás:

Até agora, não havíamos incluído o domínio clássico no conjunto de problemas referentes à prática de execução, porque pensávamos que, aqui, o mundo da interpretação ainda estivesse sadio, que tudo ainda estivesse em ordem, que fosse perfeitamente dispensável rever as ideias e que tudo pudesse continuar como está. Infelizmente — ou quem sabe felizmente — a experiência nos ensinou, no curso dos últimos anos, que não era nada disso. (HARNONCOURT, 1988 [1982], p. 158).



No entretempo, houve muitos avanços no estudo da improvisação segundo o viés histórico. Estudos como Neumann (1986) e Levin (1992) forneceram modelos de *cadenze* para piano e, pontualmente, para violino; gravações de Simon Standage (1991) a Christoph Koncz (2020) demonstram o apetite contemporâneo pelo improviso na música de Mozart, ainda que muitas vezes recorramos a modelos do século XIX com centenas de compassos — muito além dos 25 a 35 compassos que podemos observar nas cadências preservadas nos manuscritos do próprio compositor (Neumann, 1986, p. 259).

Esta constatação motivou o interesse por desenvolver modelos didáticos para a elaboração de *cadenze ad libitum* para os concertos para violino de Mozart, buscando guardar verossimilhança para com modelos setecentistas.

Por outro lado, é justo a fidelidade excessiva ao texto, um dos mecanismos que mais perpetuam o problema. Dessa maneira a proposição dos referidos estudos sem uma discussão ampla pode desviá-los de sua finalidade original. Além disso os três autores acima, apesar de excelentes pesquisadores, músicos e fortepianistas se apoiaram quase que exclusivamente na técnica deste instrumento, construindo espécimes funcionais, mas que ignoram as potencialidades evidenciadas pela literatura violinística contemporânea à Mozart. O que contribui para a perpetuação do cânone de *cadenze* novecentistas que embora soem como “franksteins” alheios ao estilo e a *inventio* dos concertos de Mozart foram pensadas por excelentes violinistas para que sejam tocadas ao violino.

Esse foi um dos principais motivos que motivaram a pesquisa de doutoramento que apresenta neste artigo alguns resultados parciais. Nesta pesquisa a origem do fenômeno da *cadenza ad libitum* bem como sua relação com os cinco ofícios de um orador e as virtudes elocutivas de matriz aristotélica são analisados e revelam um caminho interessante a ser conduzido.

As *cadenze* para alguns concertos de fortepiano de W. Mozart foram escolhidas como modelos a serem observados sob esta ótica aristotélica e reproduzidos para a confecção de novos espécimes justo por serem os únicos espécimes (além de algumas poucas *cadenze* duplas de sinfonias concertantes) da pena do compositor.

Para isso, tem sido fundamental uma abordagem analítica que, além de generativa, possa se somar à conformacional, fornecendo uma base para o melhor entendimento do discurso destes modelos. Nesse sentido, a análise da *dispositio* de cada *cadenza* e de sua inserção no



contexto discursivo de cada movimento e do concerto como um todo tem revelado resultados significativos. Neste artigo exploramos um pouco desse processo e ao final apresentamos dois espécimes para o primeiro movimento do concerto Kv.211 em Ré maior para violino e orquestra.

Análise retórica da *dispositio*

Uma das fases mais importantes e polêmicas da análise (e compreensão!) de uma obra musical é o entendimento de sua forma. Entretanto, a tensão entre a generalização de esquemas formais (abordagem conformativa) e a particularização de procedimentos composicionais em uma obra (abordagem generativa) é, segundo o dicionário Grove (Whittall, 2021), Bond (1991) e Assumpção (2008), o principal paradoxo que cerca o tema. Ao longo do Século XIX prevaleceu a abordagem conformativa, que aloca materiais musicais em moldes pré-definidos. Desta maneira os grandes tipos formais florescidos e consolidados ao longo do século XVIII, sofreram alterações significativas ao longo do século XIX que, por sua vez, viu uma grande diminuição no surgimento de novos protótipos formais. Um exemplo disso se dá na Forma Sonata que, devido à expansão harmônica do desenvolvimento, passou a ser pensada de forma tripartida ao contrário de sua *gênese* bipartida ainda explícita nas barras de ritornelo.

Do ponto de vista da análise, a abordagem conformativa, embora didática, muitas vezes prioriza o tipo formal em detrimento do material musical específico, ao passo que nem toda abordagem generativa pode resolver completamente as inadequações entre o tipo formal e o material específico de uma obra. Desta maneira, temos muitos tipos formais modelares, que raramente não precisam se adaptar ao conteúdo.

Essa abordagem, embora útil para análises comparativas e classificações, também pode levar ao isolamento dos materiais musicais, perdendo-se as conexões essenciais que dão fluência e coerência à música.

As diferentes abordagens muitas vezes oferecem divisões formais semelhantes; entretanto, não muito raramente, podemos encontrar análises de uma mesma obra com divisões formais bastante diferentes, principalmente quando a obra analisada foi composta pela pena de compositores como Mozart, Haydn e Beethoven. A retomada dos estudos sobre retórica musical no século XX trouxe uma tendência à sobreposição das duas perspectivas, permitindo uma



análise mais abrangente, que considera tanto os padrões estruturais comuns como as particularidades criativas e individuais de cada obra.

Músicos setecentistas emulavam princípios dos sistemas retóricos da antiguidade clássica em seu *métier*. Ao longo do Século XIX, segundo Haynes (2007, p. 183), os procedimentos retóricos ainda ditavam os procedimentos composicionais.

Ao longo do primeiro capítulo, vimos como essa técnica de matriz aristotélica é dividida em seus cinco ofícios. Desses ofícios, dois tiveram maior destaque: a *inventio*, que é tida como a coleta das informações verossímeis e argumentos pertinentes ao assunto em si, e a *dispositio*, que é a organização lógica de todo o material. Em termos de retórica musical, a *dispositio* se assemelha com a esquematização da forma musical, porém o material temático, harmônico ou contrapontístico passa a ser visto sob o ponto de vista argumentativo da retórica.

Os argumentos serão dispostos no discurso obedecendo os critérios de suas ordem: *exordium* (introdução), *narratio* (argumento principal), *confutatio* (apresentação de argumentos contrários à tese para depois contestá-los), *confirmatio* (reapresentação dos argumentos favoráveis) e *peroratio* (confirmação do discurso). Do ponto de vista da retórica musical, também poderíamos subdividir uma composição nestas fases.

Segundo Assumpção (2007) dentro desse contexto da retórica musical, duas grandes linhas de estudo se apresentam nos tratados: a visão do processo criativo (composicional) seguindo as regras da retórica e a utilização das figuras retóricas (*figurenlehre*). A bibliografia setecentista e atual é bastante rica em relação ao segundo aspecto. Na verdade, o foco nas figuras retóricas e tropos, parte da ornamentação do discurso, não é uma exclusividade da música retórica e sim da técnica discursiva como um todo. Garavelli (1988, p.83) chama atenção para a importância dada ao ornato (neste caso principalmente figuras e tropos) em toda a história da retórica, bem como seu desenvolvimento autônomo, fazendo com que muitas vezes o tratamento dado a esta virtude se confunda com a técnica retórica como um todo.

Isto torna compreensível porque muitas vezes uma ferramenta poderosa como uma visão do processo criativo (composicional) seguindo as regras da retórica e, mais especificamente a *dispositio*, não tenha a recorrência de uso devida. Desta maneira, optamos por priorizar a *dispositio* do discurso em detrimento da abordagem conformativa da musicologia do século XIX, com exceção de menções muito esporádicas e genéricas de sessões de modelos conformativos como o desenvolvimento da forma sonata, o estribilho do rondó etc.



No escopo que tange a presente pesquisa, esta ferramenta é bastante útil na análise do discurso musical dos próprios concertos de violino de Mozart, mas um pequeno detalhe a torna ainda mais crucial nesta pesquisa: o argumento como discurso.

O argumento como discurso

Considerando a música e, nesse caso, os concertos como um discurso, poderíamos e deveríamos considerar a sua relação com um contexto ainda mais amplo que sua própria *dispositio* (ou forma) comporta: a relação de um discurso com outro. Sobre isso, Olivier Reboul (1998), explicita: “(...) se a retórica é a arte de persuadir pelo discurso, é preciso ter em mente que o discurso não é e nunca foi um acontecimento isolado. Ao contrário, opõe-se a outros discursos que o precederam ou que lhe sucederão”

Assim, devemos ter a consciência que uma série de 12 composições editadas são dispostas como discursos que dialogam entre si, constituindo cada uma um argumento de um discurso maior, sendo elas partes de uma *dispositio* da série inteira, da mesma maneira que diferentes árias, danças, interlúdios, recitativos fazem parte de um oratório, uma ópera, um ballet ou outro gênero maior. Indo além de uma publicação de séries de sonatas, de cantatas ou qualquer gênero disposto em um mesmo livro, um programa de concerto poderia ter (e na verdade até hoje ainda tem!) uma *dispositio* variada. Por exemplo: em um programa hipotético, uma sonata poderia figurar como *exordium*, precedendo uma ária em afeto condizente com a *narratio* daquele discurso; uma ou mais suítes poderiam constituir a *partitio*; uma outra cantata disposta como um *confutatio*; uma outra cantata, poderia funcionar como uma confirmação, e esta poderia preceder uma *peroratio* coincidente com uma outra sonata. Este repertório poderia constituir a música de um jantar que deleitasse uma família nobre, ou a música que iria comover os convidados de um mecenas afirmando seu poder, sua erudição, suas virtudes etc.

Assim como podemos encontrar uma boa disposição de diferentes peças em uma publicação ou no programa de uma ocasião, também é possível achar uma boa disposição entre os movimentos de um concerto (sonata ou sinfonia), ou ainda entre as diferentes seções de um mesmo movimento.

Em "*Ad Herenium*" (2005 [>86 a.C. e <82 a.C.], p. 169), vemos que a *dispositio* é dupla, uma em relação ao discurso e outra dentro de cada argumento. Dessa forma, cada seção de um



movimento de concerto pode ter sua própria *dispositio*. Assim, poderíamos identificar a estrutura e a disposição dos argumentos de uma introdução orquestral de um concerto, da exposição do tema, do desenvolvimento e (por que não?) da própria *cadenza ad libitum*.

Análise da *cadenza* do primeiro movimento do concerto K.40

Da pena de Mozart, temos 46 *cadenze* (excluindo duas de autoria duvidosa,) levantadas em publicações ao longo do século XX, com manuscritos encontrados em bibliotecas por toda a Europa e consolidados na edição de Ferguson e Rehm (Bärenreiter, 2015 [2002]), envolvendo os concertos K.211 e K.218. Podemos nos deter nos dois espécimes compostos para primeiro movimento de concertos e mais especificamente de concertos em Ré maior (K.40, K.107 e o K.175), nos aproximando da *inventio* dos concertos escolhidos como alvo.

O concerto em Ré Maior K.40 (juntamente com os concertos K.37, 39 e 41) foi composto em 1767 após uma extensa jornada pela Europa entre 1763 e 1766, em que o compositor teve contato com muitos músicos que impactaram sua jornada, dentre os quais destacamos Hermann Fr. Raupach, Leontzi Honauer, Johann Schobert, Johann Gottfried Eckard e C. P. E. Bach. (EINSTEIN 2006 [1991], p.369). Estes concertos de 1767 consistem em arranjos de movimentos de diferentes sonatas destes outros compositores, para cravo e orquestra. O concerto K.40 está disposto da seguinte forma:

- I. Allegro majestoso (primeiro movimento da sonata Op.2 n.1 de Leontzi Honauer);
- II. Andante (composto a partir da sonata Op. 1 n.4 de Johann Gottfried Eckard);
- III. Presto (composto a partir da sonata W.117 "La Bohmer" de C.P.E. Bach).

Este procedimento, embora estranho ao gosto e decoro atuais, era um procedimento regular, principalmente dentro de companhias itinerantes de ópera, que não raramente encenavam títulos resultados de fragmentos de diversos outros conhecidos como *pasticcios*. Este mesmo procedimento, no caso destes concertos de Mozart, também pode ser observado à luz de Quintiliano: “Portanto, é útil ter primeiramente a quem imitar, caso queiras depois superá-lo: assim, aos poucos, haverá esperança de chegar a pontos mais altos” (Instituição oratória, I ii, p. 29). Temos aqui um exemplo prático da proposta tripartite de aprendizado apresentada em poéticas musicais ou literárias setecentistas, de matriz retórica: preceito,



exemplo, imitação. E como se tentar analisar a obra de um Mozart estudante não fosse uma oportunidade ímpar, ainda temos o fato de o compositor ter escrito *cadenze* para este concerto e elas terem sobrevivido. Assim temos nos espécimes do concerto K.40 um valioso material para a pesquisa.

Figura 1 - Espécime A de *cadenza* para o concerto K.40



The image displays a musical score for the Cadenza of Mozart's Concerto K.40. The score is written for piano (p) and violin (vi). It consists of five systems of staves. The first system shows the piano introduction with a 'Cadenza' marking. The subsequent systems show the violin playing a melodic line while the piano provides harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Mozart, 1960, p. 48

Ao pensar na *dispositio* de qualquer discurso, a primeira parte que deve ser considerada é o *exordium*. Sobre isso o autor anônimo da Retórica *Ad Herennium* afirma que “se a causa for do gênero honesto, será igualmente acertado usar ou não usar da introdução” (p.59, *Ad Herennium*). Entraremos em detalhes sobre as causas e sobre o *exordium* mais adiante, e, pelo momento, convém apenas dizer que o discurso dessa *cadenza* (figura 1) se inicia diretamente em sua *narratio*, o que podemos observar pela escolha do uso de parte do primeiro tema do concerto, uma escala em Ré maior descendente, conforme podemos ver na figura 2.

Figura 2 - Tema principal do primeiro movimento do concerto K.40



Fonte: Mozart, 1960, p. 48

Em seguida, temos uma nova seção de dois compassos do discurso da *cadenza*. Essa seção é caracterizada com uma progressão harmônica descendente: Si Maior com sétima- Mi Maior com sétima- Dó Maior com sétima – Ré Maior com sétima. Nesta seção temos o uso de uma técnica essencialmente tecladística, com uma mão cruzando a voz sobre a outra. Assim, temos um baixo que se ocupa dos primeiros e terceiros tempos e um “suspiro” agudo nos segundos. Esta linha de baixo confere um desenho descendente e cromático (um elemento extremamente comum da *inventio* de Mozart). A outra mão se ocupa de um desenho em ostinato que mesmo com seus relevos tem uma direção descendente. Este tipo de desenho também é comum e, segundo Bernhardt (2022), está conectado com a origem do fenômeno das *cadenze ad libitum*. Segundo o autor, diversos musicólogos do século XX e XXI, dentre os quais Robin Stowell, Arnold Schering, Michael Talbot e David Zohn, adotaram o termo metonímico “perfídia” para designar este tipo de seção..

Desta maneira, temos uma *perfidia* dos compassos [2] ao [5] da *cadenza* caracterizada pelo uso de um ostinato bastante utilizado no movimento do concerto. Por sinal, este mesmo

ostinato é bastante comum na literatura tecladística do século XVIII e XIX e hoje em dia é conhecido como Baixo de Alberti. Porém, se nos desprendermos de seu papel estrutural e recorrente no repertório galante e clássico, podemos dizer que esse ostinato solto e combinado com a técnica de mão cruzada nesta *cadenza* é um outro elemento do movimento do concerto introduzido como argumento no discurso. Além do ostinato, caracteriza-se como *perfidia* a direção melódica da nota mais grave deste (Ré sustenido- mi- dó sustenido – Ré), que assume uma direção melódica descendente.

Em termos retóricos, temos nesta seção o que os retores latinos chamam de *divisio*. Segundo Quintiliano (2015, p.147) a *dispositio* “é a enumeração das proposições nossas ou do adversário ou de ambos, postas em ordem.” Em termos musicais podemos ter nesta seção elementos que concordam com o todo do discurso (melodicamente, harmonicamente, ritmicamente etc.).

Figura 3 – parte do solista dos C.58 e 59 do primeiro movimento



Fonte: Mozart, 1960, p. 48

O retor latino ainda completa que esta seção antecipa os argumentos lógicos da comprovação. Assim, temos nesta seção de dois compassos de perfídia, a *divisio*, uma preparação para a próxima seção que em quatro compassos ([6] ao [9]) nos levará para o ponto mais distante e menos ressonante com o todo da *cadenza: confutatio*. Nesta nova seção temos como *ostinato* da *perfidia* um arpejo acéfalo que remete muito discretamente ao arpejo que vemos no c. 59 da figura 3 na parte do solista e no C.14 e C.18 das cordas (figura4); porém, seu uso abusivo nesta seção da *cadenza* (ao contrário do arpejo escrito no concerto que aparece discretamente poucas vezes no movimento todo) a transforma num argumento distante do todo.

Figura 4 - parte das cordas do C.14 do concerto



Fonte: Mozart, 1960, p. 48

Se observarmos a primeira nota de cada *arpeggio*, temos o desenho, sol, fá sustenido, si, lá, sol (ou si), fá sustenido, sol, sol sustenido e finalmente lá. Harmonicamente, alternamos entre sol e ré maior com um mi com sétima, que prepara a chegada à grande dominante lá maior e, a partir deste momento, começamos a confirmação e peroração deste pequeno audacioso discurso, uma escala de mais de duas oitavas de extensão que termina em suspiro (*supiratio*) que antecede o trilo final que encerra o discurso da *cadenza* e conecta com a peroração do movimento do concerto. Tanto Quintiliano, como Cícero e o anônimo professor de Herênio concordam que uso de grande ornamentação na *conclusio* e na *peroratio* dos discursos visam comover por meio do *páthos* (sentimento) e assim tornar verdadeiramente eloquente o discurso que até então vinha se apoiando em uma *inventio* mais lógica. Não por acaso, o fenômeno da *cadenza ad libitum* no fim dos primeiros movimentos se encontra neste trecho do discurso.

Análise da *cadenza* do primeiro movimento do concerto K.175

“É no fim de 1773 que Mozart escreve seu primeiro verdadeiro concerto de piano” (Einstein, p.369). Em uma carta enviada a seu pai Leopold Mozart em 29 de março de 1783, Wolfgang diz, ainda, ser esse concerto o seu “preferido” (Einstein, p.296). Do ponto de vista das *cadenza ad libitum* de fato temos nessa (figura 5) uma *cadenza* bem estruturada e digna desse gosto pessoal.



Figura 3 - *Cadenza* Kv.624(626a) nr1a (KV 6 Nr.2) para o primeiro movimento do K.175



Fonte: Mozart, 2015

Nos seus dois primeiros compassos temos um *exordium* do tipo *proemium*. Seu gesto ornamental, com uma *tirata* de longa extensão, prepara o ouvinte para ser comovido em um discurso patético do fim da *confirmatio* do *allegro* do concerto.



Após isso temos uma longa seção de 10 compassos, que pode ser subdividida com a alternância entre as *perfidias*, mais ou menos a cada dois compassos. Nesta seção não temos o trecho mais distante e nem próximo ao todo do discurso da *cadenza*, tendo *perfidias* mais próximas (compassos 4 e 5 e depois em 10,11 e 12) e outras mais distantes (c.8 e 9) com duas quebras da sequência de *ostinato* (o que no contexto desta *cadenza* movimentada pode ser visto como um argumento distante). Toda essa seção pode ser vista como a *divisio* deste discurso.

Figura 6- C.67 ao C.72 da parte do solista do 1º movimento



Fonte: Mozart, 1972

Vindo de uma transição magistral com a *perfidia* do final da *divisio* (c.10, 11 e 12), nos compassos 13,14, 15 e 16, temos o uso do segundo tema do concerto na mão direita acompanhado do seu típico *ostinato*. Conforme vemos no c. 67 do primeiro movimento do concerto (figura 6) Retoricamente temos aqui um dos pontos mais fortes (do ponto de vista lógico) e o argumento principal desta *cadenza*. Porém temos aqui esse argumento exposto como *confirmatio* (comprovação) e não em uma narrativa (*narratio*). Um procedimento retórico incomum, mas que pode ser conveniente para um discurso curto como uma *cadenza* segundo Quintiliano:

Muitos retores julgaram que a narração [*narratio*] é sempre indispensável, o que é considerado falso por outros tantos. Pois, antes de tudo, existem certas causas tão breves, que preferentemente deveriam ter uma proposição [*divisio*] no lugar de uma narração. (Quintiliano, II, p.61).



Após esses quatro compassos de *confirmatio*, Mozart afasta os ouvintes da *cadenza* de seu cerne com uma *confutatio* de 3 compassos (c.17 a c.19), na qual podemos observar a ausência de *perfidia* e menos movimento, além da dissonância da diminuta, feita da dominante (Mi maior) da dominante (Lá maior) do tom principal (Ré maior), um procedimento tipicamente encontrado nos exemplos de *cadenza* em Tartini (1771), que irá resolver na dominante Lá maior. A partir daqui, temos nos dois compassos finais a peroração pateticamente tradicional deste discurso, com sua escala ascendente (desta vez em notas *cambiatas*, quase como uma *perfidia*), *suspiratio* e cadência perfeita.

Conclusão e Cadenze para o k.211

O concerto em Ré maior K. 211 é menos reconhecido que seu irmão de tonalidade o K.218¹. De semelhante temos, além da forma tripartite veneziana com um rondó no final comum aos demais concertos, a *inventio* da própria tonalidade de Ré maior, que no violino é brilhante, possuindo a ressonância de muitos harmônicos e cordas soltas, permitindo *bariolages*² caprichosas sem muito esforço, o que permite uma sonoridade expansiva.

A elaboração das duas cadenze para o primeiro movimento do Concerto K. 211 evidencia como a análise da *dispositio* pode oferecer subsídios concretos para decisões composicionais historicamente informadas. A primeira *cadenza*, baseada na estrutura de um espécime de Mozart para o Concerto para piano K. 175, permitiu explorar procedimentos retóricos equivalentes no discurso violinístico. Já a segunda proposta buscou uma organização mais autônoma, ainda que coerente com os elementos temáticos e gestuais do movimento. Esses modelos demonstram como a integração de princípios retóricos e procedimentos estilísticos pode contribuir tanto para a prática interpretativa quanto para a pedagogia da improvisação no repertório clássico

A primeira *cadenza* por *dispositio* se utilizou do espécime composto por Mozart para o concerto de piano k.175:

¹ Ao contrário do 218 ele não consta na lista da maioria dos certames e programas de conservatórios e faculdades supracitados.

² *Bariolage* é uma técnica de arco para violino que consiste em alternar rapidamente entre duas cordas adjacentes.



Cadenza 1 - Modelo retórico 1 para o 1º mov. do K.211

Cadenza 1

K.211 primeiro movimento

W.A. Mozart/ Roger Ribeiro



Exordium por insinuação

Perfídia modulante

3

perfidia fórmula 2

6

Perfídia fórmula 3

Perfídia fórmula 4

8

9

Perfídia fórmula 5 (extraída da ponte após a exposição)

10

Narratio Tema B

12

14

17

Confirmatio amplificação Perfídia Cambiata

18

Peroratio

Fonte: Do autor baseado em Kv.624(626a) nr1a (KV 6 Nr.2)



A segunda foi um experimento com base na *cadenza* composta para o K.40:

Cadenza 2 - Modelo retórico 2 para o 1º mov. do K.211

Cadenza 2

Concerto para violino de W.A. Mozart K. 211 primeiro Movimento
Roger Ribeiro



*Exordium
por insinuação*

Perfídia modulante

*Narratio
material extraído da Confirmatio do tema II do Concerto*

Confutatio

*Confirmatio
Amplificação*

Peroratio

Fonte: do autor baseado no espécime A de *cadenza* para o concerto K.40.



Referências

- ANÔNIMO. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005. 313 p. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra
- ASSUMPÇÃO, Sergio Eduardo Martineli de (2013). Ascendência Retórica das Formas Musicais. *Revista Música Hodie*, 9(3-Esp). <https://doi.org/10.5216/mh.v9i3-Esp.22003>
- BERNHARDT, Vicent. *Le concept de liberté de l'interprète dans le corpus orchestral d'Antonio Vivaldi: entre rigueur et caprice*. 2022. 509 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musicologie, Lumière Lyon 2, Université de Lyon, Lyon, 2022.
- GARAVELLI, Bice Mortara. *Manual de retórica*. Madrid: Ediciones Catedra, 1988. 400 p.
- HARNONCOURT, Nicolaus. (1998). *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical* (M. Fagerlande, Trad.). Jorge Zahar. (Original work published 1982)
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- LEVIN, Robert; KREMER, Gildon. *Kadenzen zu Mozart Violinkonzerten von Robert levin mit einem vorwort von Gildon Kremer*, Freiburg, Universal edition, 1992.
- LEVIN, Robert. Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music. *Early Music*, May, 1992, Vol. 20, No. 2, Performing Mozart's Music III (May, 1992), pp. 221-233.
- MARTEAU, Henri. *Mozart violin-konzert Nr. 2: D-dur K.218* [prefácio e edição]. Edition Steingraber. Leipzig, 1900.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Concerto para violino e orquestra nº 2 em Ré maior*, K.211. Ernest Rudorff. Leipzig, 1877 Disponível em :
<[https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.2_in_D_major,_K.211_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.2_in_D_major,_K.211_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))>
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Kadenzen und Eingänge zu den Klavierkonzerten: cadenzas and lead-ins to the piano concertos urtext*. Cadenzas and Lead-ins to the Piano Concertos urtext. Kassel: Bärenreiter, 1998. 1 partitura (87 p.). Pianoforte.
- NEUMANN, Frederick. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Bassetto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015. V. 1 2, 3 e 4.
- REBOUL. *Introdução à Retórica*, 1925, tradução Benedetti, Ivone Castilho – Martins Fontes: São Paulo, 1998.
- CRUTCHFIELD, Will; JONES, Andrew V. Cadenza (opera): from It.: 'cadence' (it). In: ROOT, Deane (ed.). **Grove Music Online**. Oxford: Oxford Music Online University Press, 2001. p. 1. Disponível em:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021317?rskey=QYQN1m&result=1>. Acesso em: 17 out. 2023.

