DOI 10.20504/opus2018c2409

O conceito de *Schemata* musical e seu emprego na construção da *Abertura em Ré* do padre José Maurício Nunes Garcia

Ernesto Hartmann
(Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES /
Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: No presente trabalho analiso a utilização das *Schemata* (conceito de Robert Gjerdingen) na *Abertura em Ré* do padre José Maurício Nunes Garcia. A partir da análise, percebe-se a forma como o compositor manipulou, reordenou e fundiu essas *Schemata*, demonstrando habilidade e profundo conhecimento de suas funções formais e seu *locus*, sendo assim capaz de articular-se fluentemente no estilo "galante napolitano". Como conclusão, posiciono a obra objeto desta pesquisa francamente dentro do estilo galante em virtude de suas marcantes características e destaco os recursos expressivos de grande inventividade e criatividade demonstrados pelo compositor brasileiro nesta obra.

Palavras-chave: Abertura em Ré. Padre José Maurício Nunes Garcia. Estilo galante. Schemata.

Musical Schemata and Its Use as a Compositional Tool in *Overture in D Major* by Father José Maurício Nunes Garcia

Abstract: In this paper I investigate the use of *Schemata* (as proposed by Robert Gjerdingen) in the Overture in D Major by Father José Maurício Nunes Garcia. From the analysis, one sees the way Garcia manipulated, reordered, and fused these Schemata, displaying skill and in-depth knowledge of their formal functions and *locus*, reflecting his mature capacity for expressing himself musically in the so-called "Neapolitan Galant Style". As a conclusion, I position the piece frankly within the Galant style because of its remarkable characteristics and highlight the significant resources of inventiveness and creativity displayed by the Brazilian composer of this work.

Keywords: Overture in D Major; Father José Maurício Nunes Garcia; Galant Style; Schemata.

HARTMANN, Ernesto. O conceito de *Schemata* musical e seu emprego na construção da *Abertura em Ré* do padre José Maurício Nunes Garcia. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 216-244, set./dez. 2018.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2409

Submetido em 26/09/2018, aprovado em 07/11/2018.

Na última década, diversas pesquisas têm revelado aspectos extremamente importantes do estilo denominado "galante". Naturalmente, os trabalhos mais referenciados nesta época, em virtude de seu pioneirismo neste tópico, são os de Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (2007), e de Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento* (2012), ambos colaboradores acerca da pesquisa deste material nos conservatórios do século XVIII e suas aplicações.

Gjerdingen[1], ao estudar o repertório, a vida e os processos pedagógicos dos conservatórios italianos (particularmente os de Nápoles) do século XVIII, concluiu que a utilização dos *partimenti* e dos *solfeggi* transcendia a função meramente didática, sendo eles mesmos, em si, parte insubstituível da compreensão da música deste período. Ainda, dada sua extensa utilização, primeiramente em Nápoles e posteriormente nos recém-criados conservatórios franceses (que, por sua vez, serviriam de modelo para inúmeras outras instituições similares na Europa e nas colônias), também concluiu que o alcance de sua influência era imenso.

A respeito do compositor, existem diversos e excelentes trabalhos em língua portuguesa sobre a sua obra, contudo, grande parte deles ou reconstroem obras parcialmente disponíveis (a *Abertura em Ré* é um destes casos) ou focam nas questões retóricas presentes principalmente em sua obra religiosa. Em ambos os casos, reitera-se a relevância destes trabalhos do ponto de vista da pesquisa de base, da musicologia histórica e da teoria/análise. O presente trabalho, inclusive, só é possível a partir das edições já organizadas desta obra, fruto da pesquisa que mencionei, uma vez que lido com a análise da obra na perspectiva de uma ferramenta capaz de demarcar as características essenciais do estilo galante.

Até o presente momento, desconheço algum trabalho que trate da verificação ou possível presença e aplicação das *Schemata* (GJERDINGEN, 2007) na obra deste compositor, o que não é de todo estranho, posto que o conceito ainda é razoavelmente recente, sendo, portanto, sua aplicação ainda rara em trabalhos em português.

Neste contexto, investigo neste trabalho a obra *Abertura em Ré* do padre José Maurício Nunes Garcia visando verificar a frequência, a natureza e a sistematização das estruturas definidas por Gjerdingen como *Schemata* – esquemas predefinidos e apreendidos como parte de um vocabulário de uma linguagem comumente compartilhada, os estilos Barroco e galante.

Para tal, apresento o conceito de *Schema* musical de Gjerdingen (2007), ilustrando cada uma das *Schemata* que são empregadas na análise da *Abertura em Ré* do padre José Maurício; elaboro uma tabela que articula compasso a compasso a tonalidade, o *Schema* e a forma; e, por fim, apresento exemplos de suas aplicações extraídos da obra, de forma a comprovar o seu emprego.

Schemata – Definição

Gjerdingen adverte para a dificuldade de se definir o conceito de *Schema*, uma vez que obras completamente distintas podem apresentar a mesma estrutura inerente. Os riscos são tanto de um excessivo detalhamento do conceito, tornando-o tão repleto de exceções ao ponto da ininteligibilidade, e, de seu oposto, a supersimplificação a meros esquemas melódicos/rítmicos

[1] Neste trabalho concentro-me exclusivamente no conceito de Gjerdingen, sem aprofundamento nas questões propostas por Sanguinetti em sua análise dos *partimenti*.

ou harmônicos. Todavia, o mais próximo de uma definição conceitual (não obstante a riqueza e a qualidade de exemplos presentes em seu livro) pode ser extraído da página 15 de seu livro *Music in The Galant Style*:

> Por volta de 1709, o músico alemão Johann David Heinichen (1763-1729) escreveu um tratado em que, conjuntamente a outros assuntos, discutia a forma de harmonizar pares de tons com seus baixos. Ele então demonstrou como diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores que ele denominou "schema". Suas "Schemata" para passagens escalares nos modos maior e menor eram muito similares ao que os músicos italianos chamavam de *regola dell'ottava* (Regra da Oitava), porém, diferente o suficiente para parecerem anacrônicos[2] (GJERDINGEN, 2007: 15, tradução nossa).

É importante observar aqui que o conceito de *Schemata*, apesar de bem próximo à ideia de *Schema* de Heinichen, é um conceito moderno e cunhado por Gjerdingen. Sua amplitude é muito maior do que meramente combinações de sons que geram harmonias potencialmente empregáveis em determinadas situações de composição. Ela envolve questões culturais, cognitivas e linguísticas que, infelizmente, neste trabalho, em virtude de sua ambição e dimensão, estão excluídos, posto que o objetivo é identificar a presença dos esquemas harmônico-ritmo-melódico-texturais (se assim podemos definir, ao menos parcialmente as *Schemata*) na obra *Abertura em Ré*.

Retornando ao conceito de *Schemata*, se ele era inexistente, podemos indagar como então se dava o processo de ensino dos próprios, como indica Heinichen. A resposta emerge do entendimento de que estes esquemas eram exaustivamente trabalhados a partir de estruturas maiores denominadas *solfeggi* ou *partimenti*, sendo este método, por excelência, o utilizado nos conservatórios napolitanos a partir da segunda metade do século XVIII. Os *partimenti* eram linhas melódicas compostas para serem cantadas e tocadas (enquanto realização a diversas vozes e por diversas vezes em níveis cada vez mais complexos de ornamentação e realização, de forma que encadeamentos melódicos, estruturas rítmicas e texturas fossem eficientemente inculcadas no músico a ser formado). Neste aspecto, pode-se compreender as *Schemata* como os pequenos padrões que se apresentavam regular e frequentemente na composição e realização destes *partimenti*, sendo elas, em última instância, o material a ser trabalhado. Com este treinamento o estudante de composição encontrava-se munido de um vasto vocabulário de soluções harmônico-ritmico-textural-melódicas. O conjunto destas soluções pode ser definido como a prática ou a linguagem comum do estilo galante. Utilizar apropriadamente estas soluções seria ser capaz de "falar", de se comunicar neste estilo galante.

Ao examinar o pouco que se sabe sobre a formação do padre José Maurício e ao ser constatada a semelhança e a atualidade de seu estilo com as dos seus contemporâneos europeus, fica evidente que a formação do brasileiro, em algum momento, contemplou o estudo e a realização do baixo cifrado (inclusive pelo posto de organista e mestre de capela real que este

[2] "Around 1709, the North German musician Johann David Heinichen (1683-1729) wrote a treatise in which, among other things, he discussed how to harmonize certain pairs of tones in a bass. He then showed how several such pairs could be combined into a larger pattern that he termed a 'schema'. His schemata for scalar passages of the major and minor modes were similar to what Italian musicians termed the regola dell'ottava ('Rule of the Octave'), yet different enough to seem out of fashion" (GJERDINGEN, 2007: 15).

ocupou e por sua produção didática) a partir dos preceitos napolitanos, o que fatalmente conduz ao estudo dos *partimenti* e à absorção das *Schemata.* A verificação do uso e da manipulação destes esquemas pelo compositor na *Abertura em Ré* pode solidificar as afirmações que servem de sustentação para esta tese.

Retornando às *Schemata* de Gjerdingen, observa-se que este autor propõe diversos tipos, cada um com distintas funções estruturais dentro de uma obra: os de abertura (*opening gambits*), os de fechamento (*closing gambits*) e os de transição ou continuidade.

A seguir detalho, na perspectiva da literatura, os esquemas que são encontrados na obra analisada. São eles: Jupiter, Meyer, Do-Re-Mi, Ponte, Monte, Fonte, Prinner, Quiescenza, Fauxbourdon, Bergamasca, Clausulae (Cudworth, Cadenza Semplice, Composta e Doppia).

Jupiter (Fig. 1):

> O que eu e muitos outros chamamos de motto "Jupiter", que em si mesmo tem uma extensa história anterior ao uso de Mozart, cabe bem em um número de combinações contrapontísticas […] extenso treinamento em *Partimenti* fugato e *Solfeggi* imitativo ajudavam o aspirante a compositor a adquirir e dominar um repertório destas combinações polifônicas. Os frutos deste treinamento ficavam mais claramente evidentes na música sacra, especialmente nas Fugas de Amen e similares[3] (GJERDINGEN, 2007: 117, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

> a) Quatro eventos ou estágios;
> b) Na melodia, o movimento ascendente 1-2, seguido do descendente 4-3;
> c) No baixo, a ênfase em 1-5-1 (às vezes 7 substitui o 5);
> d) Sonoridades 5/3 no primeiro e no último estágios (GJERDINGEN, 2007: 117).

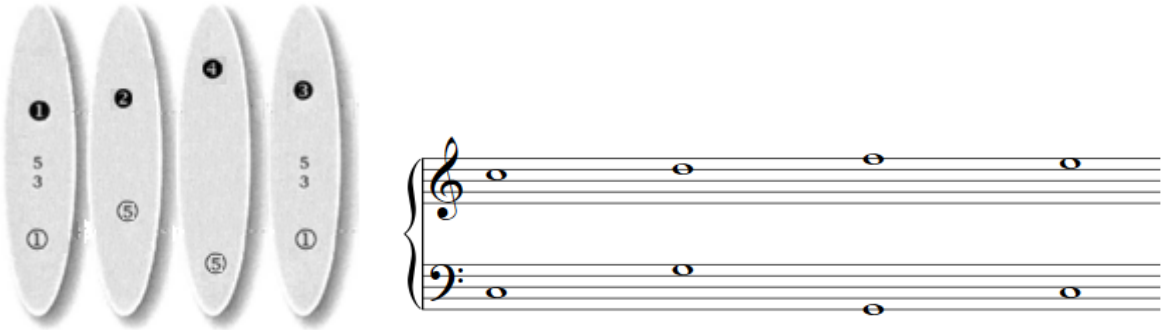

Fig. 1: Jupiter – protótipo de Gjerdingen (2007: 117) e realização musical em Dó maior.

[3] "What I and many others call the 'Jupiter' motto, which itself had an extensive history prior to Mozart's use of it, fits well into a number of contrapuntal combinations […] extensive training in fugal Partimenti and imitative Solfeggi helped an aspiring composer to master a repertory of these stock contrapuntal combinations. The fruits of this training were most clearly evident in sacred music, especially in the Amen fugues and the like" (GJERDINGEN, 2007: 117).

Meyer (Fig 2):

Assim Gjerdingen define o esquema que ele denomina Meyer (Fig. 1), nome dado em homenagem a Leonard Meyer:

> O Meyer era geralmente escolhido para construir temas importantes. Seu período de grande ocorrência foi entre os anos 1760 e 1780. Em exemplos anteriores e mais breves, os tons melódicos estruturais constituem a fração principal da linha melódica perceptível. Em exemplos posteriores e mais elaborados, os dois eventos emparelhados constituem breves momentos de pontuação dentro de uma profusão de figuras melódicas decorativas [4] (GJERDINGEN, 2007: 459, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

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

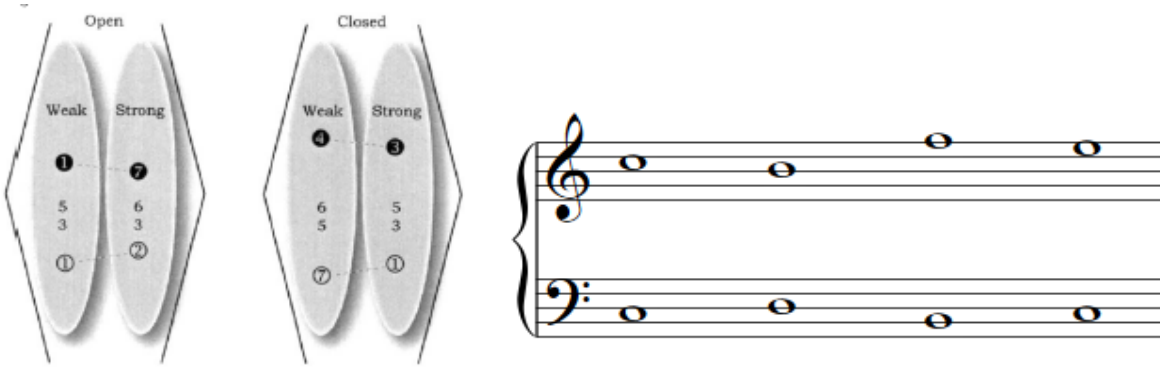

Fig. 2: Meyer – protótipo de Gjerdingen (2007: 459) e realização musical em Dó maior.

[4] "The Meyer was often chosen for important themes, its period of greatest currency was the 1760s through the 1780s. in earlier, shorter examples, the core melodic tones constitute a major fraction of the perceived melody, in later, longer examples, the two paired events constitute brief moments of punctuation amid a profusion of decorative melodic figures" (GJERDINGEN, 2007: 459).
[5] Semitom.
[6] "a) four events presented in pairs at comparable locations in the meter (e.g., across a bar line, or at mid-bar, with one, two or four measures between the pairs)
b) in the melody, the descending semitone 1-7 is answered by a subsequent descent 4-3 (in the 'typical Italian Solfeggio') both dyads are fa-mi in major)
c) in the bass, the ascending step 1-2 is answered by a 7-1 ascent (or 5-1)
d) a sequence of four sonorities, usually 5/3, 6/3, 6/5/3, and 5/3. The first and last seems stable while the middle two seem unstable" (GJERDINGEN, 2007: 459).

Do-Re-Mi (Fig. 3):

> O Do-Re-Mi foi um dos mais frequentes esquemas (gambitos) de abertura na música galante. Foi utilizado em todas as décadas e em todos os gêneros. Frequentemente tinha sua parte do baixo na voz superior e sua melodia no baixo. A facilidade com que podia ser invertido transformou-o em um esquema favorito para situações onde o baixo inicia em imitação com a melodia, um procedimento especialmente comum no início do século XVIII[7] (GJERDINGEN, 2007: 457, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

a) Três eventos espaçados ou ocasionalmente apresentados com um primeiro estágio expandido. Em tempos mais rápidos, cada evento posiciona-se em um tempo forte;
b) Na melodia, uma ênfase no movimento ascendente 1-2-3. Variantes podem incluir notas de passagem cromáticas;
c) No baixo, a ênfase em 1-7-1 (às vezes 5 substitui o 7);
d) Uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3 e 5/3. O atraso da descida do baixo de 1 para 7 cria uma dissonância no segundo estágio.

Variantes

a) Uma melodia tipo *Adeste Fidelis*[8] contendo saltos a partir de 5
b) Um tipo em duas partes "Do-Re ... Re-Mi"[9] (GJERDINGEN, 2007: 457, tradução nossa).

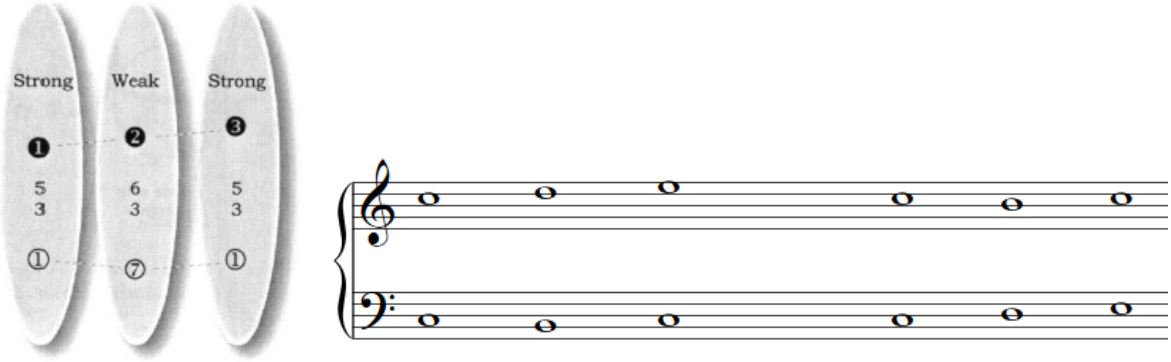

Fig. 3: Do-Re-Mi – protótipo de Gjerdingen (2007: 457) e realização musical em Dó maior.

[7] "The Do-Re-Mi was one of the most frequent opening gambits in galant music. It was used in every decade and in every genre. It often had its normal bass part in the upper voice and its 'melody' in the bass. The ease with which it could be thus inverted made it a favorite schema for movements in which the bass begins with an imitation of the melody, a procedure especially common early in the eighteenth century" (GJERDINGEN, 2007: 457).

[8] Leonard Meyer identificou diversas melodias deste estilo como similares à melodia da canção natalina *Adeste Fidelis*.

[9] "a) Three events spaced, or occasionally presented with an extended first stage. In brisk tempos, each event will fall on a downbeat

b) In the melody, an emphasis on the stepwise ascent 1-2-3. Variants may include chromatic passing tones

c) In the bass, an emphasis on 1-7-1 (sometimes 5 substitutes for 7)

d) A sequence of chords in 5/3, 6/3 and 5/3 positions. Delaying the bass descent from 1 to 7 creates a dissonance during second stage.

Variants

a) An Adeste Fidelis type with a melody featuring leaps down to and up from 5.

b) A two-part, 'Do-Re … Re-Mi' type" (GJERDINGEN, 2007: 457).

Ponte (Fig 4):

> A Ponte era uma "ponte" construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta[10]. Em minuetos, esta ponte era colocada imediatamente após a barra de repetição e conectava a "segunda tonalidade" cuja cadência anterior deveria ter se inclinado ao retornar da tônica original. De uma forma mais geral, na segunda metade do século XVIII, a Ponte tornou-se parte de diversas estratégias empregadas para incrementar a expectativa que antecedia uma entrada importante ou um retorno [11] (GJERDINGEN, 2007: 461, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

a) Diversos eventos que podem ser expandidos até que um retorno estável da harmonia da tônica ofereça algum grau de conclusão;
b) Na melodia, escalas e arpejos focam as notas do acorde de sétima da dominante (5,7,2 e 4). O contorno é geralmente ascendente;
c) No baixo, repetições de 5 ou mesmo um pedal do mesmo;
d) Uma sequência de sonoridades enfatizando a tríade da dominante ou sétima da sensível/diminuta[12] (GJERDINGEN, 2007: 461, tradução nossa).

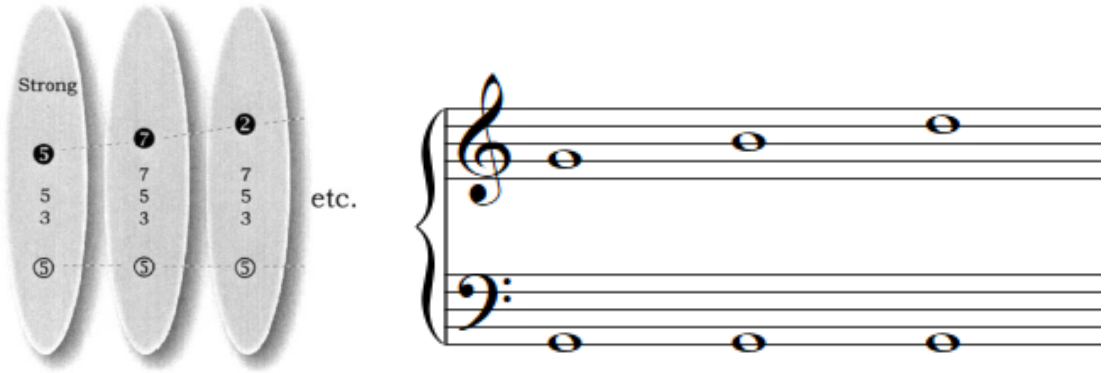

Fig. 4: *Ponte* – protótipo de Gjerdingen (2007: 461) e realização musical em Dó maior.

[10] Dependendo de o modo ser maior ou menor, respectivamente.
[11] "The Ponte was a 'bridge' built on the repetition or extension of the dominant triad or seventh chord. In minuets, this bridge was placed immediately after the double bar and connected the just-cadenced 'second' key with the return to the original tonic key. More generally, in the latter half of the eighteenth century the Ponte was part of various delaying tactics employed to heighten expectation prior to an important entry or return" (GJERDINGEN, 2007: 461).
[12] "a) Several events that may be extended until a stable return to the tonic harmony offers some degree of closure
b) In the melody, scales and arpeggios focused on the tones of the dominant seventh chord (5,7,2 e 4). The contour is generally rising
c) In the bass, repetitions of 5 or even a pedal point on 5
d) A sequence of sonorities emphasizing the dominant triad or seventh chord" (GJERDINGEN, 2007: 461).

Monte (Fig. 5):

> O Monte foi o esquema preferido para uma sequência ascendente. No início do século XVIII, Montes de três ou mais seções podiam promover modulações relativamente distantes. Mais à frente neste mesmo século, ele geralmente tinha apenas duas seções que destacavam as tonalidades da Subdominante e da Dominante, frequentemente antecedendo uma cadência importante [13] (GJERDINGEN, 2007: 458, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

> a) Duas ou mais seções, com cada seção subsequente um grau acima;
> b) Na melodia, um movimento ascendente, com movimentos descendentes locais que complementam as sensíveis ascendentes do baixo;
> c) No baixo, consecutivos movimentos ascendentes cromáticos em direção às tônicas locais. Na variante diatônica, o baixo sobe similarmente, porém sem os semitons cromáticos;
> d) Uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades, onde 6/5/3 precede 5/3. O modo da sonoridade estável 5/3 não pode ser previsto pelo ouvinte.
>
> Variantes
>
> a) Extensões da sequência ascendente IV-V para VI ou mesmo VII e I;
> b) Tipos diatônicos tendo como característica o padrão intervalar 6-5-6-5;
> c) Um tipo *Principale* exclusivamente com sonoridades 5/3 e um baixo que progride por quarta ascendente e terça descendente;
> d) Um tipo *Romanesca* com um baixo que progride por quinta ascendente e quarta descendente e com suspensões características de 4-3 [14] (GJERDINGEN, 2007: 458, tradução nossa).

[13] "The Monte was the preferred schema for an ascending sequence. In the earlier eighteenth century, Montes of three or more sections could effect relatively distant modulations. In the later eighteenth century, Montes usually had only two sections that highlighted the subdominant and dominant keys, often in advance of an important cadence" (GJERDINGEN, 2007: 458).

[14] "a) Two or more main sections, with each succeeding section one step higher.
b) In the melody, an overall rise, with local descents that complement the ascending leading tones in the bass.
c) In the bass, consecutive chromatic ascents from leading tones to local tonics. In the diatonic variant, the bass rises similarly but without the chromatic semitones.
d) A sequence of two or more pairs of sonorities where 6/5/3 precedes 5/3. The mode of the stable 5/3 sonority often cannot be predicted.
Variants
a) Extensions of the rising IV-to-V sequence to VI or even to VII and I.
b) Diatonic types featuring the 6-5-6-5 . . . interval pattern.
c) A Principale type with all 5/3 sonorities and a bass that alternately leaps up a fourth, then down a third.
d) A Romanesca type with an up-a-fifth, down-a-fourth bass and characteristic 4-3 Suspensions" (GJERDINGEN, 2007: 458).



Fig. 5: Monte – protótipo de Gjerdingen (2007: 458) e realização musical em Dó maior.

Fonte (Fig. 6):

> A Fonte servia para realizar uma digressão da tonalidade e retornar a ela. Foi utilizada durante todo o século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla nos minuetos ou outros movimentos de menor envergadura. Em concertos, arias e outra sobras de maior porte, grandes Fontes exerciam a função de episódios de digressão tonal[15] (GJERDINGEN, 2007: 456, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

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

Variantes

a) Um tipo com a melodia-padrão da *Fonte* no baixo e com o baixo-padrão na melodia;
b) Um raro, tipo ternário, com as duas primeiras partes no modo menor e a terceira no modo maior[16] (GJERDINGEN, 2007: 456, tradução nossa).

[15] "The Fonte served to digress from, and then return to a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large Fontes of the function as digressive episodes" (GJERDINGEN, 2007: 456).

[16] "Central Features

a) Four events presented as two pairs or dyads. The Fonte's first half is in the minor mode while the second half is in the major mode one step lower

b) In the melody, a short scalewise descent that ends 1-3, often 6-5-4-3. Occasionally the melody arpeggiates the local dominant chord.

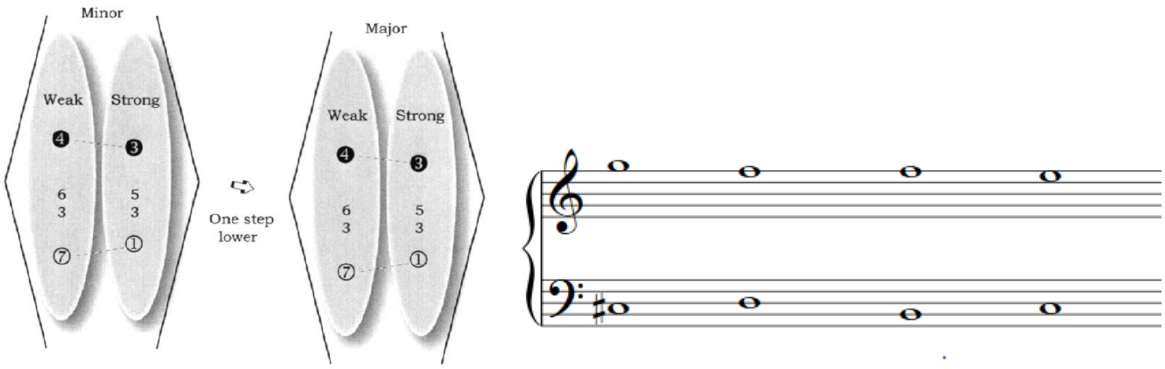

Fig. 6: Fonte – protótipo de Gjerdingen (2007: 456) e realização musical em Dó maior.

Prinner (Fig 7):

> O Prinner era frequentemente utilizado como uma resposta a um esquema de abertura. Seu período de maior ocorrência foi de 1720 até 1770, apesar de ter se mantido como opção ao longo de todo o século. A presença do Prinner é uma das melhores indicações de um estilo musical forjado no galante italiano[17] (GJERDINGEN, 2007: 455, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

a) Quatro eventos, sejam igualmente espaçados, com um e terceiro estágio expandido ou emparelhados (para obter uma cadência mais forte, um 2 pode ser inserido antes do 3 final);
b) Na melodia, uma ênfase no movimento descendente conjunto 6-5-4-3 (para se obter uma cadência mais forte, um 2 pode ser inserido antes do 3 final);
c) No baixo, uma ênfase no movimento descendente conjunto 4-3-2-1 (para se obter uma cadência mais forte, um 2 pode ser inserido antes do 3 final);
d) Uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3, 6/3 e 5/3. O terceiro estágio é frequentemente dissonante, enquanto os estágios um, dois e quatro são consonantes e no mesmo modo.

---

c) In the bass, ascents from leading tones to local tonics, that is, 7-1. Other possible basses involve typical cadential moves like 5-1 or 2-1
d)Two pairs of sonorities: each pair concludes with a relatively stable 5/3 preceded by a more unstable or dissonant 6/3, 6/5/3 or 7/5/3" (GJERDINGEN, 2007: 456).
Variants
a) A type with normal melody in the bass and what would be the normal bass in the melody.
b) A rare, three-part type with the first two parts in the minor mode and the third in the major mode" (GJERDINGEN, 2007: 456).

[17] "The Prinner was often used as the riposte or answer to an opening gambit. Its period of greatest currency was the 1720s to the 1770s, though it remained an option throughout the century. The presence of the Prinner riposte is one of the best indications of a musical style grounded in the Italian galant" (GJERDINGEN, 2007: 455).

Variantes

a) Um tipo com o cânone 6-5-4-3 entre melodia e baixo. Geralmente há um pedal em 1, com 4-3 em uma parte soando contra 6-5 em outra;
b) Um tipo pré-cadencial, onde frequentemente apenas os dois primeiros estágios aparecem antes de uma cadência-padrão;
c) Um tipo ciclo das quintas, onde cada outra nota estrutural no baixo corresponde ao esquema[18] (GJERDINGEN, 2007: 455, tradução nossa).

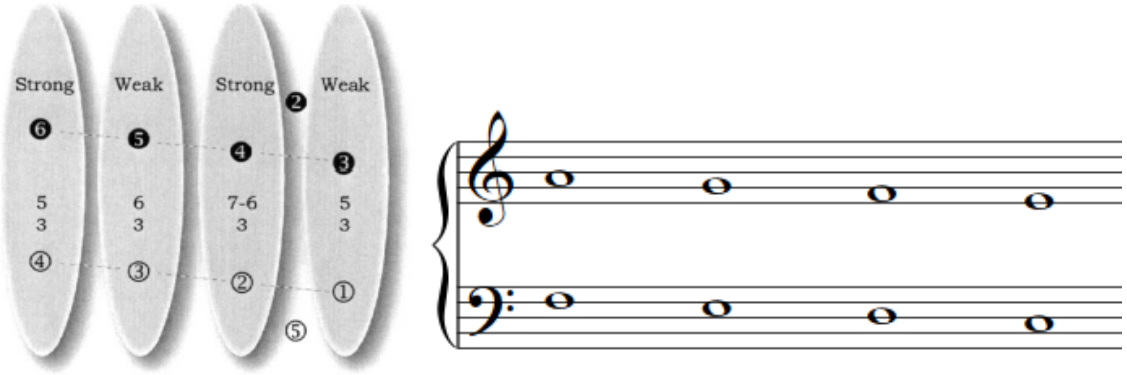

Fig. 7: Prinner – protótipo de Gjerdingen (2007: 458) e realização musical em Dó Maior.

Quiescenza (Fig. 8):

A Quiescenza marca um curto período de quiescência que se segue após uma cadência relevante ao fim de uma seção importante. Como uma ferramenta construtiva pode também aparecer como um *schema* de abertura (geralmente não repetida), contudo, este uso era menos comum. O período de grande ocorrência da Quiescenza foi entre 1760 e 1790, e era especialmente apreciada em Paris e Vienna[19] (GJERDINGEN, 2007: 460, tradução nossa).

[18] "a) Four events presented either with equal spacing, with an extended third stage, or in matching pairs
b) In the melody, an emphasis on the stepwise descent 6-5-4-3 (to effect a stronger cadence, a high 2 is often inserted before the final 3)
c) In the bass, an emphasis on the stepwise descent 4-3-2-1 (to effect a stronger cadence, a high 5 is often inserted before the final 1)
d) A sequence of chords in 5/3, 6/3, 6/3 and 5/3 positions. The third stage is often dissonant, while stages one, two and four are consonants and in the same mode.
Variants
a) A type with a canon 6-5-4-3 in melody and bass. There is usually a pedal point on 1, with 4-3 in the one part sounding against 6-5 in the other
b) A precedential type, in which often only the first two stages appear before a standard cadence
c) A circle-of-fifths type, in which every other core tone in the bass matches the schema" (GJERDINGEN, 2007: 455).

[19] "The Quiescenza marks a short peridod of quiescence following an important cadence at the end of an important section. As a framing device, it could also appear as an opening gambit (usually not repeated), though this usage was less common. The Quiescenza's period of greatest currency was the 1760s to the 1790s, and it was especially favored in music written for Vienna and Paris" (GJERDINGEN, 2007: 460).

Dentre suas principais características, podemos citar:

a) Quatro eventos, com o esquema inteiro geralmente repetido em sucessão;
b) Na melodia, o semitom descendente 7♭-6 é respondido pelo semitom ascendente 7-1 (no "*solfeggio* italiano típico", Fá-Mi é respondido por Mi-Fá);
c) No baixo, um pedal em 1, ou uma figuração que reitera 1;
d) Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente 7♭/3, 6/4, 7/4/2 e 5/3. A primeira parece instável em relação à segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da tônica.

Variantes

a) Um tipo diatônico com um movimento melódico ascendente 5-6-7-1;
b) Um tipo raro que apresenta dois *Prinner* sobre um pedal da tônica[20] (GJERDINGEN, 2007: 460, tradução nossa).

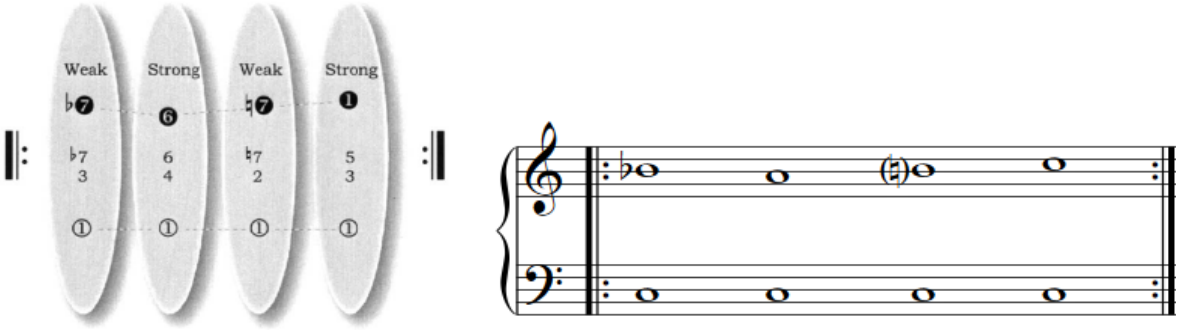

Fig. 8: Quiescenza – protótipo de Gjerdingen (2007: 460) e realização musical em Dó maior.

Morte (Fig. 9):

Na própria definição de Rice (2015),

> Compositores do século XVIII compuseram várias passagens em que a linha superior progride ascendentemente dos graus 1 ou 3 para o 5, ao mesmo tempo em que o baixo descende cromaticamente do 1 para o 5. As linhas divergentes atingem uma oitava por um intervalo de Sexta-Aumentada. Essas passagens representam um Schema de condução de vozes análogo aos introduzidos por Robert O. Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style*. Seguindo o hábito de Gjerdingen de atribuir nomes italianos a algumas de suas

[20] "a) Four events, with the whole schema usually played twice in sucession
b) In the melody, the descending semitone 7♭-6 is answered by the ascending semitone 7-1 (in the 'typical Italian Solfeggio', fa-mi is answered by mi-fa)
c) In the bass, a pedal point on 1, or a figuration that reiterates 1
d) A sequence of four sonorities, usually 7♭/3, 6/4, 7/4/2 and 5/3. The first seems unstable in relation to the second, while the third sonority seems highly unstable in relation to the last, tonic sonority
Variants
a) A diatonic type with a rising 5-6-7-1 melody
b) A rare type that presents two Prinners over a tonic pedal" (GJERDINGEN, 2007: 460).

> Schemata, eu proponho a palavra "Morte" para este *Schema* e analiso o seu uso pelos músicos, que o utilizaram extensivamente não só como um gesto intensamente expressivo, mas também como um bloco composicional: ornando as meio-cadências que acreditavam particularmente relevantes nas passagens transicionais e de elaboração[21] (RICE, 2015: 1, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

a) Cinco ou seis eventos;
b) Na melodia, uma progressão diatônica de 1-3 e cromática de 3-5 simultânea à descida cromática do baixo de 1-5 na morte de 6 estágios e por tom de 1-7♭, e cromática de 7♭-5 na *Morte* de 5 estágios.

A Fig. 9, extraída de Rice (2015), exemplifica as duas variantes a partir da referência tonal de Lá (o *Schema Morte* não difere modo maior ou menor devido à sua natureza quase que integralmente cromática).

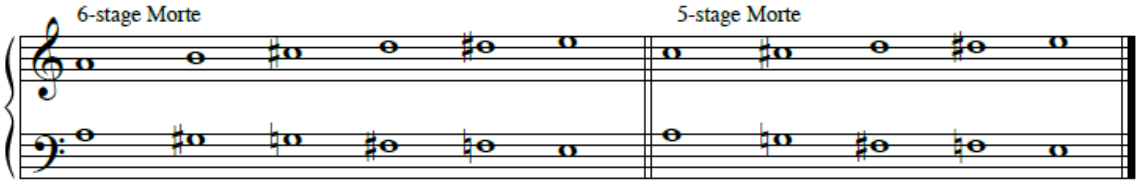

Fig. 9: *O Schema* Morte em 6 e 5 estágios (RICE, 2015: 4).

Fauxbourdon – Falso-Bordão (Fig. 10):

> Como uma primeira aproximação da Regra da Oitava, pode-se utilizar a sonoridade 5/3 para os graus estáveis da escala (em outras palavras, tocar as tríades simples e no estado fundamental sobre os graus melódicos 1 e 5) e algum outro tipo de sonoridade 6 para os restantes (talvez o 6/3). Essa versão simplificada destaca a grande continuidade na tradição polifônica da música europeia ocidental, assim como associação entre uma sexta "imperfeita" e uma quinta "perfeita", onde a estabilidade era uma característica central das tradições do Faux-Bourdon improvisado do século XV, tal como era cantado nas catedrais, tradição essa que acredita-se que tenha sobrevivido até o século XVII[22] (GJERDINGEN, 2007: 468, tradução nossa).

[21] "Eighteenth-century composers wrote many passages in which a treble line rises from scale degrees 1 or 3 up to 5, while the bass descends chromatically from 1 down to 5. The diverging lines reach an octave by way of an augmented-sixth interval. These passages represent a voice-leading schema analogous to those introduced by Robert O. Gjerdingen in his book Music in the Galant Style. Following Gjerdingen's use of Italian words to refer to some of his schemata, I propose the word 'Morte' for this schema and survey its use by musicians, who relied on it not only as an intensely expressive gesture that could effectively enhance the most tragic moments of a work but also as a compositional building-block: an ornate half cadence that they found especially useful in transitional passages and development sections" (RICE, 2015: 1).

[22] "As a first approximation of the Rule of the Octave, we can assign the stable scale degrees 5/3 chords (i.e., play simple triads on 1 and 5) and the unstable degrees some form of a chord with a 6, perhaps 6/3. This



Fig. 10: Primeira aproximação à Regra da Oitava (GJERDINGEN, 2007: 468).

Uma aproximação mais aprofundada já se depara com as diferenças nas escalas ascendente e descendente, em particular nos momentos críticos onde o paralelismo pode ocorrer de forma indesejada. São esses os passos de 4 para 5 e 7 para 1, basicamente, os momentos que envolvem algum acorde estável. Nesses momentos que antecedem os graus estáveis da escala ascendente (sobre o 4 e 7), podem ser empregadas sonoridades de 6/5/3 (Fig. 11) E na escala descendente (Fig. 12), onde a mesma regra de se utilizar o maior gradiente de dissonância no momento exato que antecede a estabilidade é colocada em prática. Desta forma, 6/4/3 alterados ou não antecedem, respectivamente, 5 e 1.

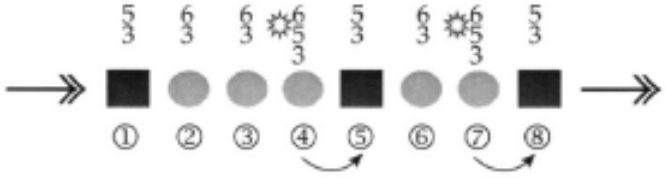

Fig. 11: Aproximação à Regra da Oitava usando sonoridade 6/5/3 em 4 e 7 na escala ascendente (GJERDINGEN, 2007: 468).

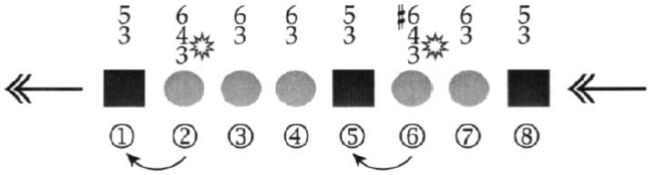

Fig. 12: Aproximação à Regra da Oitava usando sonoridade 6/4/3 em 6 e 2 na escala descendente (GJERDINGEN, 2007: 468).

Evidentemente, há outras possibilidades de harmonização, desde que observados os princípios básicos do jogo estabilidade *vs.* instabilidade, conforme apontados nos exemplos acima. Todavia, como afirmou Gjerdingen, a Regra da Oitava não é "um conjunto fixo de acordes, mas um sumário de tendências centrais nas fluidas e altamente contingentes práticas dos músicos do século XVII"[23] (GJERDINGEN, 2007: 469, tradução nossa).

simplified version highlights the great continuity in the traditions of Western European polyphonic music, inasmuch as the association of an 'imperfect' sixth with instability and a 'perfect' fifth with stability was a central feature of the finfteenth-century traditions of improvised fauxbourdon singing in cathedrals, a tradition believed to have survived until at least the seventeenth century" (GJERDINGEN, 2007: 468).

[23] "The Rule of the Octave is thus not a fixed set of chords, but rather a summary of central tendencies in the fluid and highly contingent practices of eighteenth-century musicians" (GJERDINGEN, 2007: 469).

A relação entre o Fauxbourdon e a Regra da Oitava é que este é a aplicação destes princípios em uma sequência descendente ou ascendente por graus conjuntos, geralmente partindo e chegando a um grau estável da tonalidade. Essa progressão pode se comportar como a Regra da Oitava ou pode ser simplesmente uma sequência em paralelo da sonoridade 6/3, única possível que evita sequências de quintas ou oitavas seguidas, elementos estranhos ao estilo, justamente porque geram a sonoridade de paralelismo e anulação da independência das vozes, em função de suas propriedades acústicas de consonância perfeita.

O Fauxbourdon, enquanto *Schema*, é a estratégia que o estilo galante empregou para estabelecer ligações e/ou criar sequências harmônico-melódicas que necessitem de paralelismo harmônico e conjunção intervalar/melódica na linha do baixo.

Bergamasca (Fig. 13):

> A Bergamasca é uma sequência que foi amplamente utilizada como base para variações e fantasias polifônicas no final do século XVI e ao longo do século XVII. Era provavelmente uma canção ou dança folclórica, sendo que seu nome sugere uma conexão com o distrito de Bergamo, no norte da Itália. O esquema é geralmente associado à progressão harmônica recorrente I-IV-V-I [24] (HUDSON; GEBINO; SILBIGER, 2001: 322-323, tradução nossa).

Dentre suas principais características, podemos citar:

a) Quatro estágios, sendo o primeiro e o último em tempo forte;
b) A progressão do baixo representando tônica, subdominante e dominante;
c) Na melodia, frequentemente a sequência ascendente 5,6,7,1.

Variantes

a) Um tipo com substituição do baixo 1 pelo 3;
b) Um tipo com substituição do 1 pelo 6, iniciando em uma sonoridade 5/3;
c) Alterações na melodia, que podem ser 1-1-7-1 ou 3-2-1/7-1, com uso de sonoridade 6/4, 7 sobre a dominante do terceiro estágio.

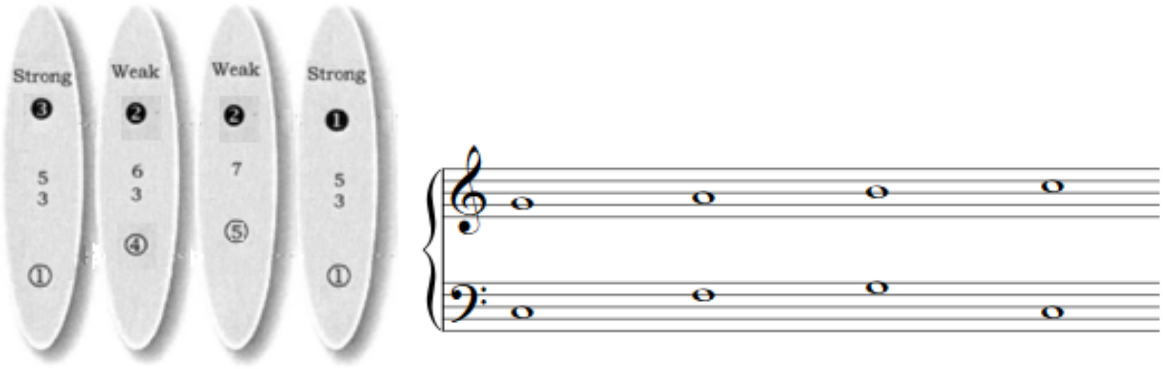

Fig. 13: *Bergamasca* – protótipo e realização musical em Dó maior.

[24] "A tune widely used for instrumental variations and contrapuntal fantasias in the late 16th century and the 17th. It was probably based on a folksong or folkdance, and its name suggests a connection with the district of Bergamo in northern Italy. The tune was usually associated with the recurring harmonic scheme I–IV–V–I" (HUDSON; GEBINO; SILBIGER, 2001).

Clausulae (Cadências) (Fig. 14):

> CLAUSULA (ou *Clausulae* no plural; uma conclusão, um fim) foi o termo em latim escolhido pelos autores medievais para descrever a sensação de finalização e fechamento produzida por certas figuras melódicas. Nessa época, essa sensação foi traduzida em fórmulas que incialmente envolviam duas vozes em movimento polifônico e, posteriormente, acordes com várias vozes. O exemplo abaixo ilustra uma fórmula à quatro vozes que Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista de Weimar, maestro do jovem Príncipe Johann Ernst e amigo de Johann Sebastian Bach, descreveu em 1708 como a *clausula formalis perfectissima* – o que é comumente denominado nos dias de hoje como "cadência perfeita". *Perfectissima* nos induz à tradução como "a mais perfeita", mas o real significado dessa expressão [25] estava mais próximo de "mais completa", referindo-se ao grau de fechamento por ela atingido. Dessa forma, o título do exemplo a seguir poderia ser traduzido como "um fechamento na forma mais completa"[26] (GJERDINGEN, 2007: 139, tradução nossa).

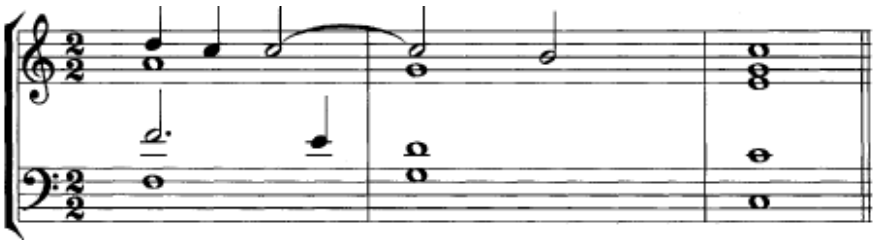

Fig. 14: Clausula – cadenza perfecta (GJERDINGEN, 2007: 139).

> As gerações de estudantes dos séculos XIX e XX aprenderam sobre as finalizações fraseológicas musicais através de livros de harmonia. Essa visão vertical da articulação musical foi completamente apropriada para as demandas da educação musical geral do período romântico, mas é muito restrita para a esotérica e cortesã arte da música galante. Colocando de outra forma, ela destaca apenas o que Locatelli tem em comum com Rimsky-Korsakov. Walther, seguindo o exemplo de Andreas Werckmeister (1645-1706), percebeu a clausula sob um olhar mais melódico, tal como era a norma de sua época. Para ele, cada uma das quatro vozes executava sua própria clausula, participando como parte integral da "perfeição" do todo. A voz do soprano executava a clausula descante [clausula cantizans], a voz do contralto a clausula do Alto [clausula altizans], a voz do tenor a clausula do tenor [clausula tenorizans] e o

[25] Aqui, há de se considerar as diferenças entre a nomenclatura que se dá em língua inglesa para essa cadência (*Authentic*) e em português "perfeita" (não obstante a sigla PAC – que, inclusive é empregada ocasionalmente por Gjerdingen para referir-se à cadência perfeita) para justificar o significado empregado aqui como "real".

[26] "The Latin term chosen by medieval writers to describe the percieved sense of closure and finality brought about by certain melodic figures was clausula (pl. clausulae; a close, conclusion, or end). In time, this sense was trasnferred to formulae involving two contrpuntual voices, and then much later to formulaie sucessions of multivoice chords. The example below shows a four-voice formula that Johann Gottfried Walther (1684-1748), organist at Weimar, maestro to the young Prince Johann Ernst, and friend of J. S. Bach, described in 1708 as a clausula formalis perfectissima – what is commonly described today as a 'perfect authentic cadence.' Perfectissima invites translation as 'most perfect,' but the intended meaning was nearer to 'most complete,' refering to the degree of closure. Hence the title of the example could be rendered as 'a close in the most complete form'" (GJERDINGEN, 2007: 139).

> baixo a clausula do baixo [clausula perfectissima] […]. Assim como em outros schemas galantes, cada tipo de clausula pode ser descrita como um *pas de deux* entre baixo e melodia […], a importância de ser reconhecer os sutis matizes de articulação na música galante não deve ser subestimado[27] (GJERDINGEN, 2007: 140-141, tradução nossa).

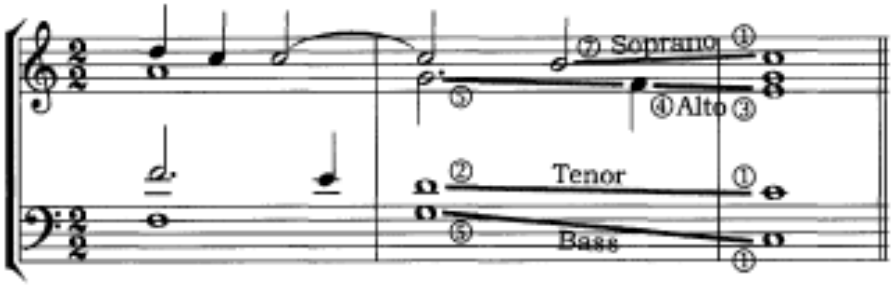

Fig. 15: Nome de cada clausula (GJERDINGEN, 2007: 139).

Tem-se da Fig. 15 que:

a) A progressão do soprano segue o esquema melódico 7-1;
b) A progressão do contralto segue o esquema 4-3;
c) A progressão do tenor segue o esquema 2-1;
d) A progressão do baixo segue o esquema 5-1 (o único por grau disjunto);

Desta taxonomia de quatro vozes (similar aos quatro humores) emergem as situações de fechamento possíveis (repousando na tônica). Vale observar que dois tipos importantes de cadências não estão contemplados de forma explícita na tabela de *Clausulae* fornecida por Gjerdingen. Um deles, tão ou mais frequente que a cadência perfeita, é o tipo que se refere à cadência à dominante, ou, como alguns autores denominam, meia-cadência (semicadência). A outra é a cadência ao VI ou mesmo ^{b}VI – *cadenza finta* (GJERDINGEN, 2007: 469) (interrompida ou evadida[28], este último um termo mais genérico para cadências que não sejam sobre o I ou o V), que ocorre com frequência mesmo na linguagem do estilo galante. Não obstante, é possível adaptar, por exemplo, a cadência convergente (convergent cadence) às situações mais comuns de cadência à dominante (assim como o *schema* Jomelli também se presta a esta situação).

Por sua reiteração ao longo do estilo galante, algumas combinações específicas merecem destaque e, mesmo, uma nomenclatura específica.

[27] "Generations of ninteenth and tweintieth-century music students learn about musical phrase endings – cadences – from textbooks on harmony. This chord-centered view of musical articulation was fully appropriate to the aims of general education in the Romantic age, but is too coarse-grained for an esoteric, courtly art like galant music. Or put another way, it highlights only what Locatelli has in common with Rimsky-Korsakov. Walther, following the lead of Andreas Werckmeister (1645-1706), 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 […] as with the other galant schemata, each type of clausula could be described as a pas de deux of bass and melody […] the importance of recognizing the many shades of articulation in galant music cannot be overestimated" (GJERDINGEN, 2007: 140-141).

[28] Evaded.

a) O Jomelli, que, em suma, é uma progressão do baixo 7-1 (Cantizans) simultânea ao soprano 6-5, forçando uma sonoridade de 7/5/3 (posteriormente denominada acorde de sétima da sensível) no primeiro estágio e resolvendo no estável 5/3;
b) O Passo Indietro[29], ou passo atrás, sendo a progressão do baixo 4-3 (Altizans) e a do soprano 7-1 (Cantizans);
c) A Comma (ou vírgula), o inverso do Passo Indietro (do baixo 7-1 (Cantizans) e a do soprano 4-3 (Altizans).

A tabela de Clausulae (Fig. 16), extraída de Gjerdingen (2007), ilustra cada uma dessas possibilidades de fechamento, porém, mantendo a tônica como Ré maior em todos os exemplos.

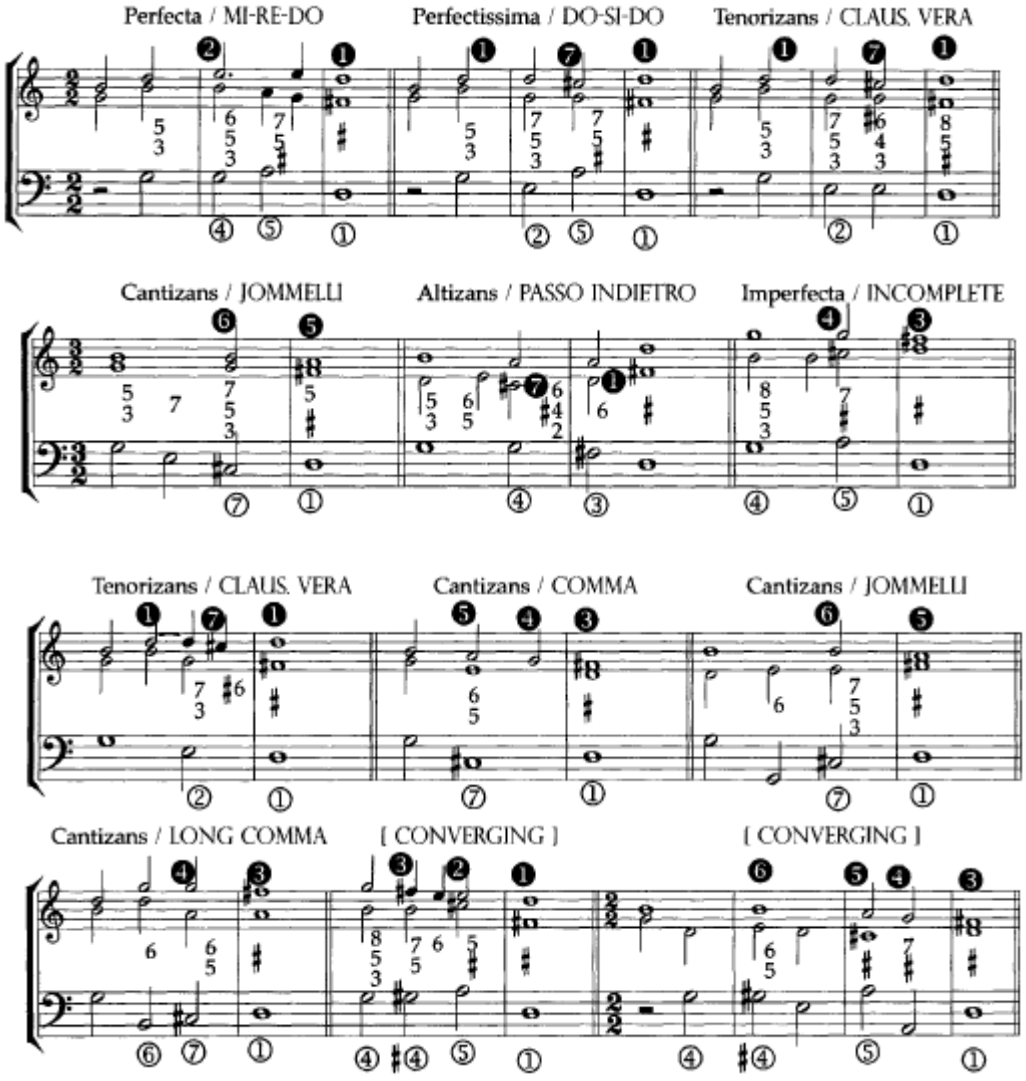

Fig. 16: Clausulae (GJERDINGEN, 2007: 139).

[29] A sucessão Passo Indietro, Comma, ou vice-versa produz um *Schema* definido por Gjerdingen como o Fenarolli, nome dado pelo autor em homenagem ao compositor italiano Fedele Fenarolli (GJERDINGEN, 2007: 59).

Acrescidas a estas cadências, devo mencionar:

a) Cudworth – cadência construída sobre um baixo em Bergamasca (1 ou 3 ou 6-4-5-1) que pode ser uma escala descendente 6-5-4-3-2-1 ou -8-7-6-5-4-3-2-1. É tão frequente seu uso no estilo que Charles Cudworth (a quem Gjerdingen dedicou o nome deste *Schema*) afirmou que ela bem poderia ser denominada simplesmente "cadência galante" (GJERDINGEN, 2007: 146).

Um dos diversos exemplos oferecidos por Gjerdingen está reproduzido na Fig. 17:

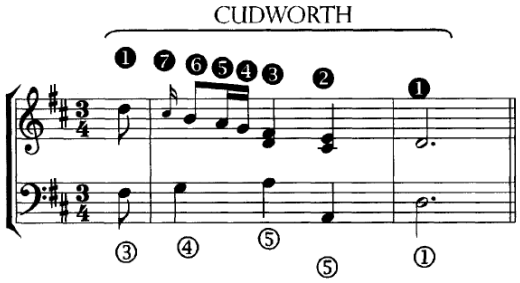

Fig. 17: Exemplo de Cudworth de Charles Cudworth (GJERDINGEN, 2007: 147).

b) Cadenzas semplice, composta e doppia. Igualmente, as cadências V-I mesmo que perfeitas também podem se articular de distintas maneiras, conforme ilustra a Fig. 18:

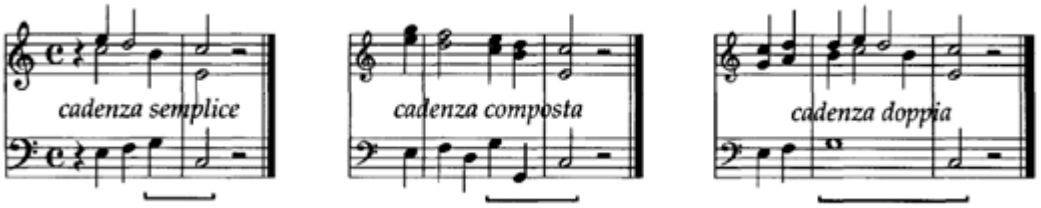

Fig. 18: Exemplo de Cadenza Semplice, Composta e Doppia (GJERDINGEN, 2007: 466).

a) Cadenza Semplice – uma simples *Bergamasca* e a resolução direta de V em I (2-1 ou 7-1 na melodia e 5-1 no baixo);
b) Cadenza Composta – utilização do 6/4 sobre a dominante, mesmas condições da Cadenza Semplice;
c) Cadenza Doppia – menos utilizada, duas resoluções de 7 ou 2 em 1, a primeira ainda sobre o pedal de 5, produzindo uma sonoridade 6/4 e a segunda como finalização regular com o baixo progredindo para 1.

A *Abertura em Ré*

Ainda hoje, pouco se sabe sobre a formação musical do padre José Maurício. Gerard Béhague, em seu verbete sobre o compositor em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (BÉHAGUE, 2001), nos informa que:

> Não há provas de que, conforme tem sido relatado em outras fontes, ele estudou música na Fazenda Santa Cruz, local estabelecido pelos jesuítas nos arredores do Rio de Janeiro. Aparentemente, ele teve algum treinamento em Solfejo sob a orientação de um professor local chamado Salvador José e é sabido que também teve instrução formal em Filosofia, Línguas, Retórica e Teologia [...]. A produção de Garcia [padre José Maurício Nunes Garcia], em sua maioria de obras sacras, tem sido dividida em dois períodos distintos, porém com pouca justificativa. Ao longo de sua vida, ele compôs grandes obras em um estilo bem-definido, porém também compôs obras de menor qualidade. Entretanto, os anos de 1810-11 denotam uma mudança na orientação estilística, provavelmente resultantes das novas possibilidades de performance surgidas com a presença da corte portuguesa e da influência de Marcos Portugal. Este último ditava as características estilísticas da música portuguesa, que continuava, nesta época, ainda sob a influência da antiga escola napolitana[30] (BÉHAGUE, 2001: 598-599, tradução nossa).

Estas duas informações sugerem que o padre José Maurício efetivamente conhecia os princípios da escola napolitana, seja através de sua formação em solfejo (termo que significa a instrução em *partimento*, conforme apontam Sanguinetti [2012] e Gjerdingen [2007]), seja através de um posterior contato com Marcos Portugal[31]. Neste segundo momento, pode-se imaginar o padre buscando adaptar-se ao gosto da Coroa Portuguesa, obtendo assim maiores chances de execução e apreciação de sua obra. Esse conhecimento automaticamente implica, em maior ou menor grau, o conhecimento das estruturas e dos princípios pedagógicos inerentes à escola napolitana cujas *Schemata* (conforme Gjerdingen 2007) são parte, senão nominal (posto que este conceito não existia, e sim a prática de realização do *partimento*, onde as *Schemata* estavam contidas e eram exaustivamente trabalhadas), ao menos implícita desta pedagogia.

Naturalmente, em virtude deste processo de formação e de absorção de novos estilos, deve haver algum reflexo em sua obra que possa variar em grau tanto da mera repetição dos esquemas apreendidos como de sua manipulação e mesmo fusão/superposição, tal como se apresenta nas obras dos principias compositores da 1ª Escola de Viena. Para tal, a escolha de uma obra secular, como a *Abertura em Ré*, parece-me apropriada, pois, de natureza mais abstrata, sem as condições retóricas condizentes ao serviço litúrgico, permite maior liberdade à manipulação das tópicas e, sobretudo, das *Schemata*, pelo compositor.

Como fontes para esse trabalho, utilizo duas partituras que reduzo em exemplos musicais. A primeira está no site *Musica Brasilis*. Esta é editorada por Antonio Campos e revisada por Myrna Herzog, sendo uma

---

[30] "There is no evidence that he studied music at the Fazenda Santa Cruz, established by the Jesuits outside Rio de Janeiro, as has often been reported. It seems that he had some training in solfège under a local teacher, Salvador José, and he did receive formal instruction in philosophy, languages, rhetoric and theology. [...] Garcia's production, mostly of sacred music, has been divided into two distinct periods, but with little justification. Throughout his life, he wrote major works in a well-defined style, but concurrently produced music of lesser quality. The years 1810–11, however, showed a change in stylistic orientation, probably resulting from the new performance possibilities arising from the presence in Rio of the royal court, and from the influence of Marcos Portugal. The latter dictated the stylistic trend of Portuguese music, which continued at that time under the influence of the old Neapolitan school" (BÉHAGUE, 2001: 598-599).

[31] Concordo com a primeira opção, a da sólida formação do padre anterior à chegada da corte. Em minha pesquisa, analisei outras obras (dentre elas, a *Sinfonia Fúnebre* de 1790) que atestam esta hipótese pelo seu farto e maduro emprego das *Schemata*. Em breve pretendo publicar estes resultados.

> […] edição baseada na realizada por Cleofe Person de Mattos[32], a partir dos manuscritos existentes no Museu Carlos Gomes (http://www.acpm.com.br/CPM_06-10-04a.htm). Na revisão foi eliminada a parte de flauta – possivelmente um acréscimo posterior – e ajustadas as partes de clarinetas para Lá e as trompas para Ré (CAMPOS, 2017).

A segunda advém do site IMSLP[33] (GARCIA, [s.d.]). Consta como informação que foi editorada e revisada por Arthur Penha Soares e que a data de composição é incerta, porém suposta após 1810, o que corresponde a, ao menos, dois anos após a chegada da Corte Portuguesa e de Marcos Portugal ao Brasil. Nesta edição estão presentes a flauta e as clarinetas em Lá, permitindo uma interessante comparação entre as duas versões. Por fim, no site do acervo Cleofe Person de Mattos[34], encontramos a digitalização dos originais[35] que servem para uma importante comparação entre as versões.

O *Dicionário Biográfico Caravelas* informa que a *Abertura em Ré* é uma das três únicas obras puramente instrumentais conhecidas do compositor[36]. O mesmo analisa-a como:

> A Abertura em Ré (CPM 232), composta em data desconhecida, tem a introdução lenta em Ré menor e o Allegro em Ré maior, talvez por inspiração de Haydn. O Allegro apresenta a forma sonata sem desenvolvimento, com a polarização entre tônica e tom da dominante, seguida de coda. O material temático tanto do primeiro quanto do segundo temas são fortes e contrastantes, havendo elaborações temáticas importantes no material do segundo tema. O material temático da coda remete ao do primeiro tema. Pelo fato dessa abertura ser transmitida apenas por cópia do século XIX, é difícil avaliar qual seria a instrumentação original (FIGUEIREDO, 2011: 16).

O aprofundamento da questão de sua instrumentação original, fato de grande relevância para certos aspectos analíticos da obra, não será abordado aqui, posto que o escopo deste trabalho limita-se ao reconhecimento de estruturas de *Schemata* presentes na obra, independentemente de qual ou quais instrumentos a articulam. Os exemplos estão apresentados em forma de redução à duas claves.

Concordando com a análise exposta acima, no que tange à forma geral, identificarei a seguir, dentre os esquemas, estruturas empregadas pelo compositor nesta obra associando-as às *Schemata* propostas por Gjerdingen (2007). Posso acrescentar que cada área tonal da forma Sonata essencialmente corresponde a um diferente tema, cuja análise da *Schemata* de cada um deles revela interessantes relações na obra.

A Tab. 1 articula compasso a compasso[37] forma, *Schema* e tonalidade.

---

[32] Edição realizada para a FUNARTE em 1982.

[33] <http://imslp.org/wiki/Overture_in_D_major%2C_M_232_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes)>.

[34] O arquivo privado da musicóloga, educadora e regente Cleofe Person de Mattos (1913-2002) compreende os documentos por ela produzidos e acumulados no decorrer de mais de seis décadas, tendo como foco principal as obras do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

[35] <http://www.acpm.com.br/CPM_06-10-04a.htm>.

[36] As outras duas são a *Abertura "Zemira" (Que expressa trovoadas e relâmpagos)* e a *Sinfonia Fúnebre*, entretanto, o *Método para Pianoforte*, editado por Marcelo Fagerlande, é um exemplo da existência de outras obras instrumentais do compositor.

[37] Observar que a edição *Musica Brasilis* apresenta incorreções na numeração de compassos.

FORMA		TOM	COMPASSO	SCHEMA	
INTRODUÇÃO		Ré menor	1-2	I-V	
			3-5	Jupiter / Do-Re-Mi	
			5-6	Convergent Cadence	
			6	Clausula Perfecta (em V)	
		Sol menor	7-10	Prinner	
			10	Clausula Perfecta (em IV)	
		Ré menor	11-13	Escala descendente – Frígio (Si♭ → Lá) / Cromático e 6ª aumentada	
			14-19	Ponte	
EXPOSIÇÃO	**Tema I**	Ré maior	20-22	Meyer	
			23-25	Meyer	
	Transição		26-29	I – V – I – V - Tríade ascendente / tríade descendente	
			30-32	Prolongamento de I com IV bordadura	
		Ré maior (I) → Lá maior (V)	33-34	Monte	
			35-37	Bergamasca elaborada (2x)	
			38-39	Evaded Cadence	
			39-41	Bergamasca com Cadenza Composta	
	Tema II	Lá maior	42-43	Ligação	
			43-46	Do-Re-Mi	
			47-50	Do-Re-Mi	
			51-52	(Bergamasca)	
			52	Morte (5 estágios)	
		VI♭ (Fá maior)	53	Ponte	
			54-56	Do-Re-(Mi)	
		Lá maior	56-59	Cadenza Doppia	
	Estrutura conclusiva e retransição	Lá maior (V) → Ré maior (I)	60 -62	Prinner	Fonte (60-61)
					Tríade descendente / Clausula (62)

Tab. 1: Análise da *Abertura em Ré* do Padre José Maurício Nunes.

REEXPOSIÇÃO	**Tema I**	Ré maior	63-65	Meyer
			66-68	Meyer
	Transição		69-72	I – V – I – V - Tríade ascendente / tríade descendente
			73-74	Prolongamento de I com IV bordadura
			75-76	Morte (5 estágios)
			76-78	Monte (F♯7-G, G♯°-A)
			78 - 79	Cadenza Composta – Evaded Cadence
			79-80	Passo Indietro
			80-81	4° Ascendente
			81-82	Convergent Cadence
			81-83	Bergamasca
			82-83	Evaded Cadence
			83	4° Ascendente
			83-84	Comma
			84-85	Bergamasca
			86	Abruptio[38]
	Tema II		87-88	Ligação
			89-92	Do-Re-Mi
			93-95	Do-Re-Mi
			96-98	(Bergamasca)
			98-99	Morte (5 estágios)
			99	Ponte
			100-102	Do-Re-(Mi)
			102-104	Ponte
			104-105	Cadenza Composta
CODA		Ré maior	105-107	Meyer com re-harmonização
			108-110	Bergamasca
			110-112	Meyer com re-harmonização
			113-115	Bergamasca
			115-117	V-I
			117-118	Clausula Perfecta
			118-121	Quiescenza / Meyer
			121	Quiescenza / Monte
			122-123	Cadenza (sobre I)
			123-127	V-I

Tab. 1 (cont.): Análise da *Abertura em Ré* do Padre José Maurício Nunes.

[38] *Abruptio* significa uma parada brusca, surpreendente, inesperada, chocante e seguida de uma pausa, de um silêncio pesante. (CLERC, 2001:33).

Destaca-se a utilização de duas *Schemata* distintas para a confecção dos temas: Meyer para o primeiro tema e Do-Re-Mi para o segundo tema. A construção de ambos os temas, apesar de fundamentada sobre diferentes *Schemata*, sustenta sua unidade e coesão pela utilização de células comuns entre si, conforme pode ser visto na Fig. 19, que isola os motivos x e y:

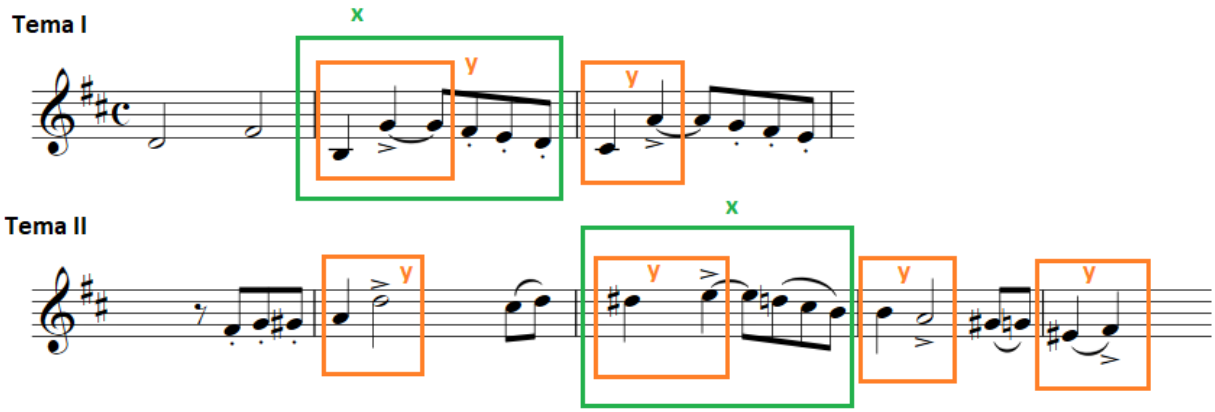

Fig. 19: Comparação entre os motivos que estruturam os temas I e II da *Abertura em Ré*.

Ainda, pela tabela, pode-se observar a utilização pontual do Prinner como finalização de cada estrutura temática Do-Re-Mi (introdução e segundo tema) e um tratamento diferenciado com expandidas Clausulae para o Meyer do primeiro tema, conferindo variedade.

As *Schemata* Monte e Ponte igualmente ocorrem nos locais previstos por Gjerdingen, as transições e as ligações entre eventos de relevância, no caso a primeira na transição (sendo substituída por uma Quiescenza na reexposição, e a segunda ao final da introdução e da transição da reexposição).

A utilização da Quiescenza só ocorre a partir do restabelecimento da tônica na reexposição. Sua utilização serve inclusive para rearmonizar o tema principal, que, diferentemente do segundo tema, é apresentado de diversas formas: em uníssono, sobre um pedal da tônica, harmonizado contra um contraponto homorítmico, porém cromático e, finalmente, sobre a Quiescenza (porém sem perder sua estrutura básica de Meyer). Estas duas últimas rearmonizações são posicionadas na coda, transformando a repetição do tema em um evento de crescente interesse, evitando assim a monotonia e a fadiga.

As Figs. 20-25 ilustram as diferentes *Schemata* utilizadas na construção dos temas em cada estrutura da peça.

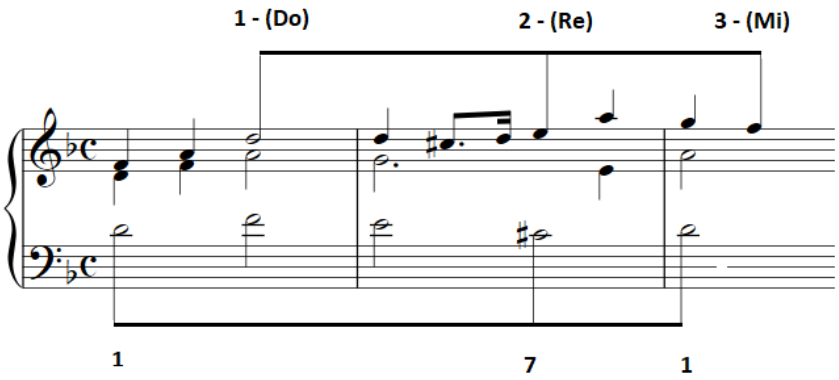

Fig. 20: *Schemata* Do-Re-Mi na introdução da *Abertura em Ré*, c. 3-5.

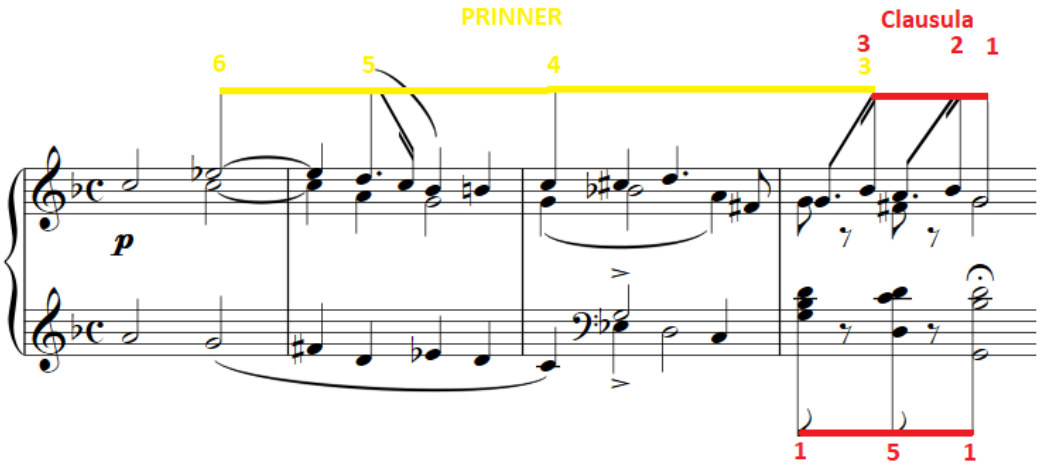

Fig. 21: *Schemata* Prinner seguida de Clausula (Cadência) na introdução da *Abertura em Ré*, c. 7-10.

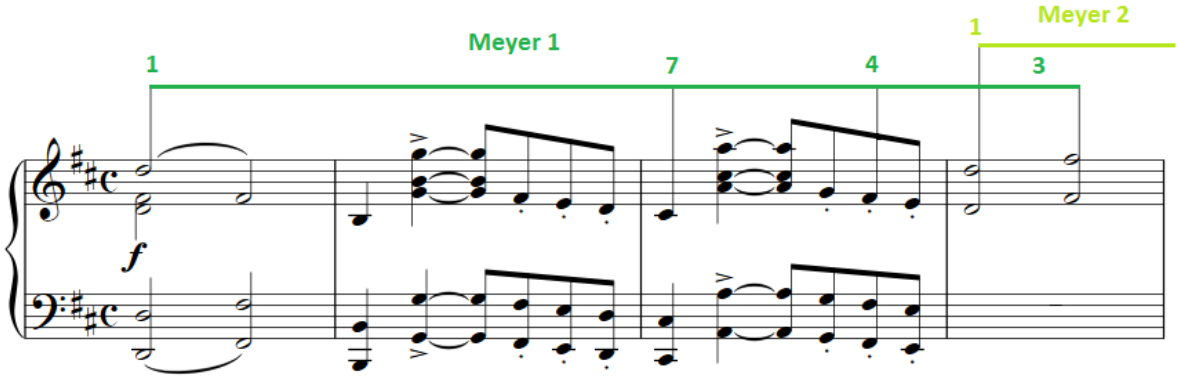

Fig. 22: *Schemata* Meyer na construção do primeiro tema. A sobreposição de dois Meyers permite a construção irregular do tema. *Abertura em Ré*, c. 20-24.

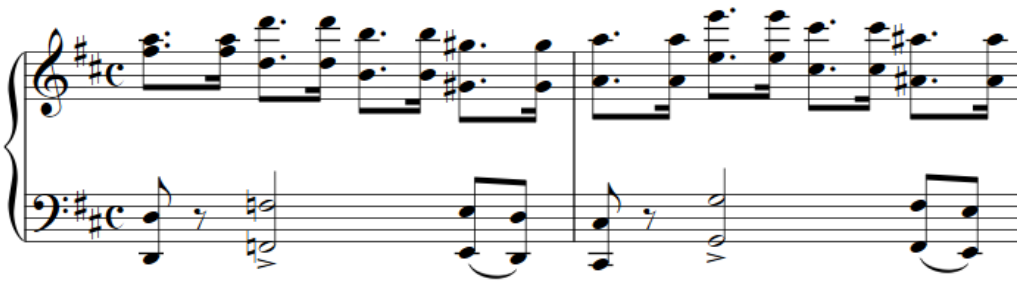

Fig. 23: *Schemata* Monte na transição. *Abertura em Ré*, c. 33-34.

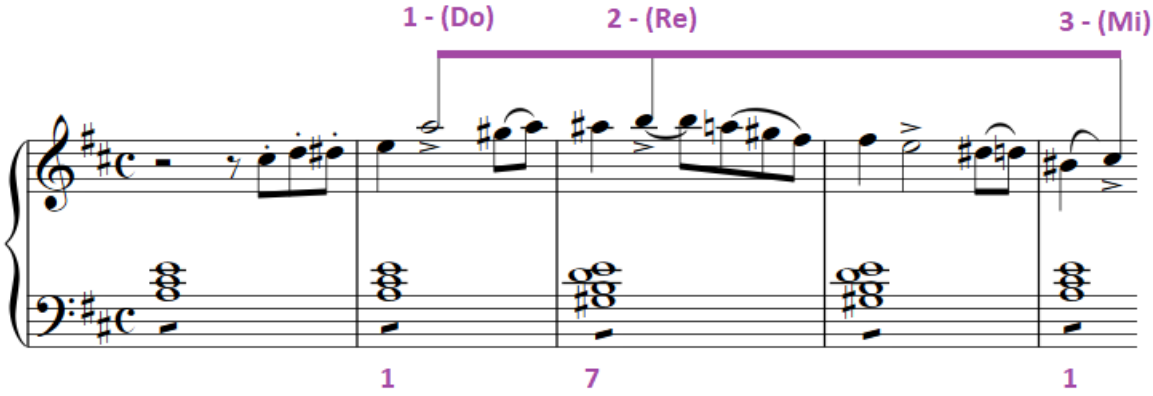

Fig. 24: *Schemata* Do-Re-Mi na construção do tema II. *Abertura em Ré*, c.42-46.

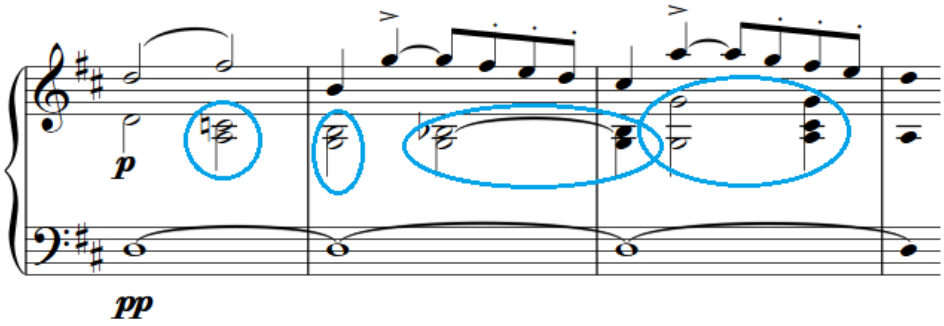

Fig. 25: *Schemata* Quiescenza rearmonizando o tema I na coda. *Abertura em Ré*, c.118-121.

A superposição de *Schemata* é notável nos primeiros compassos. A Fig. 26 exemplifica como a mesma passagem que se inicia no compasso 3 contém duas *Schemata* simultaneamente, um procedimento sofisticado de superposição de Jupiter com Do-Re-Mi.

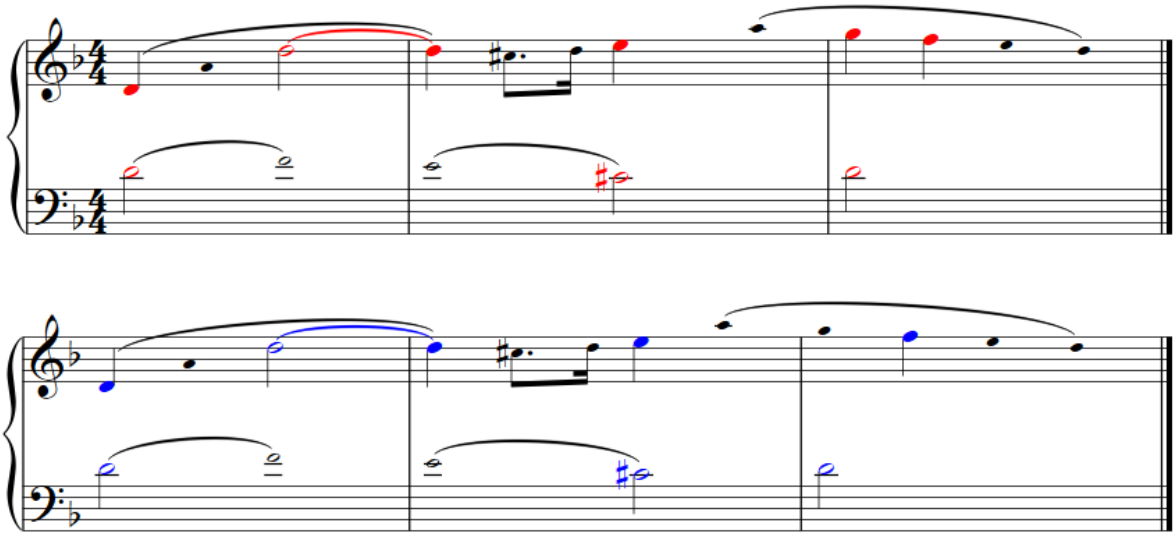

Fig. 26: *Schemata* Jupiter (em vermelho) e Do-Re-Mi (em azul). *Abertura em Ré*, c.3-5.

Por fim, a Fig. 27 exemplifica o *Schema* Morte em 5 estágios utilizada na transição da reexposição (c.75-76), amplificando o potencial de uma cadência, como preconizou Rice. Desta vez, o exemplo extraído é da partitura da edição *Musica Brasilis* (somente as cordas).

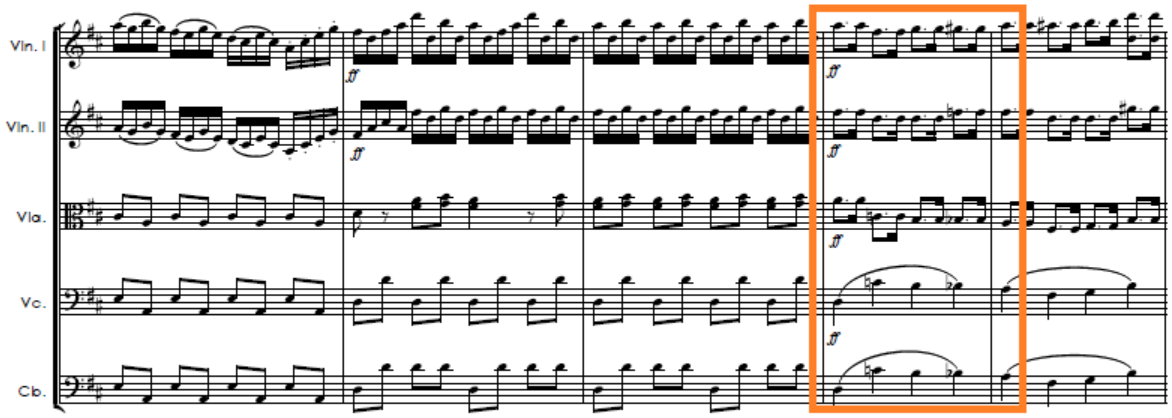

Fig. 27: *Schema* Morte em 5 estágios (em laranja). *Abertura em Ré*, c.75-76 (GARCIA, 2017: 7).

Conclusões

Após a análise, fica claro que a utilização sistemática e, sobretudo, a manipulação consciente e madura das *Schemata* na *Abertura em Ré* do padre José Maurício Nunes Garcia (como os exemplos da superposição do Jupiter e do Do-Re-Mi no início da obra; da superposição dos Meyers no primeiro tema provocando uma frase irregular; e na rearmonização do tema com superposição do Meyer com a Quiescenza) atestam o alto grau de conhecimento a respeito destas estruturas pelo compositor, além de seu sofisticado emprego. Ainda, impõem ao seu estilo, nesta obra, a característica "galante" – tal qual descrita por Gjerdingen – como central ao estilo pedagógico dos conservatórios napolitanos e sua escola ao longo do século XVIII.

Evidentemente, este breve estudo não almeja retratar exaustivamente todas as questões inerentes ao estilo galante presentes na obra. Questões como subestilos, dialetos e, sobretudo, o emprego das tópicas, não são abordados, mas serão muito bem-vindos em qualquer trabalho a respeito da *Abertura em Ré*, pois seu potencial de exploração destes conceitos é riquíssimo.

O que se alcançou foi um retrato da organização formal articulada pelo emprego exclusivo de *Schemata*, atestando a já conhecida maestria do compositor, mas cujo processo formativo musical ainda é obscuro. Com isso, permite-se avançar no entendimento do estilo do padre José Maurício e de suas obras e propor questões que busquem elucidar a origem de seus tão evidentes e profundos conhecimentos sobre o estilo galante e seus esquemas.

Referências

BÉHAGUE, Gerard. Garcia, José Maurício Nunes. In: STANLEY, Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 7. London: Macmillan, 2001. p. 596-604.

CAMPOS, Antonio. Texto introdutório. In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Ré*. Edição de Cleofe Person de Matos, editoração de Antonio Campos, supervisão de Myrna Herzog. 2017. Partitura. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-abertura-em-re>. Acesso em: 14 mar. 2018.

CLERC, Pierre-Alain. *Discours sur la Rhétorique musicale et plus particulièrement la Rhétorique allemande entre 1600 et 1750*. Genève: Editions Calwer & Luthin, 2001.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Padre José Maurício Nunes Garcia. In: CRANMER, David (Ed.). *Dicionário Biográfico Caravelas.* Lisboa: Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas, UNL, FCT, CESEM, 2011. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/Jose_Mauricio_Nunes_Garcia_novembro_2012.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2018.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Ré*. Edição de Cleofe Person de Matos, editoração de Antonio Campos, supervisão de Myrna Herzog. 2017. Partitura. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-abertura-em-re>. Acesso em: 14 mar. 2018.

_____. *Abertura em Ré*. Edição de Arthur Penha Soares. [s.d.]. Partitura. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Overture_in_D_major%2C_M_232_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes)>. Acesso em: 14 mar. 2018.

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

HUDSON, Richard; GEBINO, Giuseppe; SILBIGER, Alexander. Bergamasca. In: STANLEY, Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 2. London: Macmillan, 2001. p. 322-323.

RICE, John. The Morte: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block. *Eighteenth Century Music*. Cambridge, v. 12, n. 2, p. 157-181, Sept. 2015.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento*: History, Theory, and Practice. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Ernesto Hartmann é professor associado do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É bacharel em Música (Piano, UFRJ/1993), mestre em Música – Práticas Interpretativas (UFRJ/2001) e doutor em Música – Linguagem e Estruturação Musical (UNIRIO/2010). Realizou estágio pós-doutoral no PPG-Música da UFPR sob a orientação do Dr. Norton Dudeque. Também faz parte da sua formação cursos de Regência com o maestro Alceu Bochino na EMVL/RJ, além de *master-classes* de performance, entre outros importantes nomes, com os professores: Sônia Maria Vieira, Colbert Hilgenberg, Luís Carlos de Moura Castro, Homero Magalhães, Luís Medalha, Luís Senise, Glória Maria da Fonseca, Myriam Grosman, Caio Pagano, Ondine Mello, Frederick Moyer (USA), Fani Solter (Alemanha), Mario Papadopoulos (Inglaterra), Domenique Merlet (França), Mikhail Rudy (Rússia), Ruth Laredo (EUA) e Miguel Proença. Desenvolve pesquisa nas áreas de Linguagem e Estruturação Musical, investigando as relações entre Música, Linguagem e Narrativas, com ênfase no uso da Hermenêutica Musical e na área de Pedagogia da Performance. ernesto.hartmann@ufes.br