



**A *Sinfonia Fúnebre* (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):
análise com o conceito de *Schema Musical* de Robert Gjerdingen**

**Father José Maurício Nunes' *Sinfonia Fúnebre* (1790): an analysis employing
Robert Gjerdingen's Musical Schemata**

**La *Sinfonia Fúnebre* (1790) del cura José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):
análisis con el concepto de *Schema Musical* de Roberto Gjerdingen**

Ernesto HARTMANN¹

Resumo: Neste trabalho investigo na *Sinfonia Fúnebre* (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia o emprego do que o musicólogo norte-americano Robert Gjerdingen denomina *Schemata*. As *Schemata* são estruturas abstratas que foram amplamente utilizadas durante o período que esteve em voga o estilo *Galante*, tanto na Europa Central como em suas Colônias, como o caso, o Brasil. Para tal, faço um breve resumo das fontes dos textos musicais empregados neste trabalho; uma revisão do conceito de *Schema* e *Schema Musical*, inclusive com contribuições de outros autores além de Gjerdingen; estruturo uma tabela onde articulo a forma, tonalidade e *Schema* compasso a compasso; e, por fim, ilustro o emprego das *Schemata* com exemplos musicais. Concluo que o emprego sistemático e sofisticado das *Schemata* posiciona o Padre José Maurício não como um mero imitador do estilo *Galante*, e sim, como um hábil manipulador de sua linguagem, sendo capaz de organizá-la a favor de suas intenções expressivas, como é o caso desta *Sinfonia Fúnebre*.

Palavras chave: *Sinfonia Fúnebre* (1790) – Padre José Maurício Nunes Garcia – Estilo *Galante* – *Schemata*.

Abstract: In this work I investigate the use in Father José Maurício Nunes Garcia's *Sinfonia Fúnebre* (1790) of what the American musicologist Robert Gjerdongen calls Schemata. According to Gjerdingen, Schemata are abstract structures that were part of the Galant Style, either in Central Europe as in the Colonies, as Brazil is the case. In order to do so, I make a brief overview of the editions available for analysis; review of the Schemata concept in Gjerdingen and other authoritative authors; elaborate a table that articulates form, tonality, Schemata bar by bar; and last, exemplify the use of this Schemata in musical excerpts of the work. I conclude that the systematic and very sophisticated use of the Schemata by the Brazilian composer demonstrates that he is by no means just a mere imitator of the Galant Style, but instead, a great master of this

¹ Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e colaborador do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). *Email:* ernesto.hartmann@ufes.br.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

idiom and capable to organize the Schemata at his will to fulfill his expressive needs as it is the case in this Sinfonia Fúnebre.

Keywords: *Sinfonia Fúnebre* (1790) – Father José Maurício Nunes Garcia – Galant Style – Schemata.

ENVIADO: 07.10.2018

ACEPTADO: 15.11.2018

Introdução

De acordo com o *Dicionário Biográfico Caravelas do Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*,

São conhecidas apenas três obras instrumentais: a *Sinfonia Fúnebre*, a *Abertura Zemira* e a *Abertura em Ré*. A *Sinfonia Fúnebre* (CPM 230), talvez a primeira obra estritamente orquestral brasileira conhecida, foi composta em 1790, e funciona como um grande painel sonoro de harmonias e de timbres orquestrais. Os motivos empregados são fracos, sem contornos nítidos e a percepção da forma A-B-A-Coda se dá de forma mais clara através das polarizações de tônica e dominante. É característica a constante repetição de fórmulas cadenciais e busca da conclusão, o que gera grande redundância. Observe-se a frequente busca do tom da subdominante no primeiro tema. O material que transmite essa sinfonia, autógrafos e cópias de época, apontam para a utilização de violinos, violas, flautas, trompas, fagotes e baixo, com possível presença de clarins (CARAVELAS, 2012, p.15).

Ainda, sobre a orquestração desta obra, o mesmo compêndio nos informa que,

Uma execução da *Sinfonia Fúnebre*, após 1808, descreve a seguinte formação orquestral: “4 Violinos Primos; 4 Segundos; 2 Violetas; Oboés, Flautas, Trompas, Clarins, 2 Fagottes, 9 Baixos” (Mattos, 1997, p. 218 in CARAVELAS, 2012, p.19).

No que tange a qualidade da obra, observa-se que a opinião do Dicionário difere da de outros musicólogos. Rubens Ricciardi, por exemplo, musicólogo da USP-Ribeirão-Preto que realizou a edição mais recente desta obra (2018) afirma que,

Januário da Cunha Barbosa (Rio de Janeiro, 1780-1846), primeiro biógrafo de José Maurício Nunes Garcia, logo após sua morte, já chamava a atenção para todo um simbolismo em torno da obra, pois “entre as suas composições, contam-se por mais célebres a *Sinfonia Fúnebre*, executada na ocasião de seu enterro”. E talvez seja mesmo a mais importante obra sinfônica do século XVIII no Brasil. O título desta abertura, segundo Cleofe Person de Mattos, pode estar associado ao falecimento, em 1790, de



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

uma tia, irmã da mãe do compositor, “dedicada auxiliar nos esforços pela educação do futuro padre-mestre”. Outra hipótese, também aventada pela grande musicóloga carioca, é que a *Sinfonia Fúnebre* teria sido composta para a “Venerável Ordem Terceira do Carmo, que neste ano viu desaparecer pessoa importante ligada à sua administração” (RICCIARDI, 2018, p.4).

Também, o excelente trabalho de Dionísio Machado Neto (2017) sobre as questões retóricas inerentes à *Sinfonia Fúnebre* a tem em alta conta como exemplo de obra bem estruturada dentro dos princípios retóricos vigentes,

A *Sinfonia Fúnebre* é um belo exemplar de exercício retórico, em momentos de reforma. Primeiro pela consciência formal bem definida, tanto do conceito de forma – a forma expressiva – como pela estrutura de argumentos e alinhamento com a ideia da escrita por «oposição de espécies» (NETO, 2017, p.62).

Igualmente, há divergências sobre a forma da obra. Para o Dicionário Biográfico trata-se de um A-B-A’ (porém só esclarecido pela polaridade I/V); para Rubens Ricciardi, um A-A’: “A peça chama a atenção também pelo tratamento formal diferenciado, um A - A’, onde o desenvolvimento é resumido por um curto e *appassionato* solo dos primeiros violinos, explorando os extremos da tessitura (compassos 42-48)” (RICCIARDI, 2018, p.5); e para Dionísio Neto, uma forma *Sonatina* (Sonata sem desenvolvimento, mesmo que considerada mais próxima de Ricciardi como um binário A-A’)

Proponho, contudo, uma interpretação mais simples. A *Sinfonia Fúnebre* é uma forma sonatina ou forma binária de movimento lento, uma vez que não há um desenvolvimento prévio à recapitulação. Simplesmente, como numa ária da capo, reitera-se o caminho da tônica para a dominante na segunda parte [...] em síntese, a forma responde às necessidades dramáticas, e não a um rigor formal, apesar do esquema geral ser bem definido. Em outras palavras, o argumento que refuta o lamento deve preponderar, como assim foi no projeto de José Maurício (NETO, 2017, p.61).

Destes antagonismos, pode-se inferir que as conclusões acerca da forma específica desta obra dependem (como geralmente acontece com muitas obras cujas incursões textuais sejam tão fortes) da(s) ferramenta(s) analíticas empregada(s). Essencialmente, o discurso retórico, conforme explorado por Dionísio Neto, tanto colabora ou se opõe a análise motivica e harmônica – normalmente, esta última, a primeira camada a ser examinada em uma partitura.

Desta forma, justifico a análise por meio do conceito de *Schemata* Musical de Robert Gjerdingen (2007) como uma nova perspectiva, não de forma a mera ou caprichosamente aprofundar o antagonismo já presente nas análises anteriores, mas de

contribuir com novos pontos de vista para esta obra, que, como o próprio Neto reconhece, está francamente inserida no estilo “Galante” (NETO, 2017, p.63).

Ressalto que as diferentes perspectivas, podem enriquecer a compreensão desta que é uma das principais obras instrumentais nacionais do século XVIII. A seguinte citação, retirada dos comentários à edição 2018, apresenta um problema de ordem intertextual – a relação dos temas desta peça com outra obra de natureza similar, o *Coral de Santo Antônio* (em obra atribuída a Joseph Haydn), cuja tradição eclesiástica correlaciona-o ao universo das romarias, das procissões e da boa-morte,

É possível que a obra nos revele ainda alguma antiga tradição perdida. O andamento da *Sinfonia Fúnebre*, por exemplo, talvez tivesse como referência uma mesma prática musical do século XVIII de romaria católica, tal como no famoso *Coral de Santo Antônio*, atribuído a Franz Joseph Haydn (Rohrau, 1723 – Viena, 1809) [...] Tal como no *Coral de Santo Antônio*, observa-se também na *Sinfonia Fúnebre* a mesma repetição reiterada da Tônica com acordes supostamente conclusivos, em figuras de igual valor e com a indicação “*smorzando*” (RICCIARDI, 2018, p.4-5).

No caso do emprego da análise esquemática – tal qual proponho neste trabalho, a principal vantagem é sua compreensão dos esquemas de condução de vozes empregados pelo compositor, que, se compreendidos dentro de um vasto, porém delimitado universo, definem as principais práticas do estilo Galante. Destaco que Gjerdingen reitera que o escopo temporal de suas *Schemata* contempla o repertório que abrange da década de 1750 até aproximadamente a década de 1790, com grande ênfase no período entre 1750-1770. A obra objeto do presente estudo foi composta em 1790, logo, está dentro da delimitação temporal prevista pelo autor referencial sem que haja necessidade de flexibilizações ou relativizações por demasia de seus conceitos.

Paradoxalmente, é justamente no tratamento flexibilizado destes *Schema* – inclusive na sua combinação (*ars combinatoria*) onde reside a verdadeira criatividade e inventividade do compositor. No caso específico da *Sinfonia Fúnebre*, pela profundidade, impacto e relevância de sua temática, a análise dos *Schemas* pode, articulada com a análise retórica, contribuir para elucidar diversas questões além de propor novas à propósito do significado formal das *Schemata* em si; da aplicação ou significação delas (mesmo que o autor do conceito, Robert Gjerdingen, seja reticente a associação de *Schemata* com Tópicos ou Afetos específicos, essa relação se faz explícita no monumental *The Oxford Handbook of Topic Theory*, obra referencial nos principais trabalhos sobre o tema); e da própria forma da obra.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Este trabalho é parte de uma pesquisa maior realizado por mim que inclui a análise do emprego das *Schemata* nas três obras sinfônicas instrumentais do Padre José Maurício: *A Abertura em Ré* (data incerta, porém acredita-se que posterior à 1810); *A Abertura Zemira* (1803) e a presente *Sinfonia Fúnebre* (1790).

O texto se organiza do seguinte modo: explicação sobre a edição da partitura utilizada, definição de *Schema* Musical de acordo com a literatura; definição individual das *Schemata* encontradas na análise nos conceitos de Gjerdingen (2007) e Rice (2015); análise, onde elaboro uma tabela que articula compasso a compasso, forma, tonalidade e *Schema*; exemplos musicais que ilustrem o emprego das *Schemata* e conclusões.

Não há notícia da partitura original da *Sinfonia Fúnebre*. As fontes primárias sobreviventes são todas elas partes avulsas, arquivadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (autógrafos das partes de cordas, menos segunda viola, materiais estes que remontam ao ano de 1816, e as demais partes tardias dos sopros) e da Lira Sanjoanense de São João d'El Rey (conjunto completo de cordas, incluindo-se segunda viola, e sopros, todas cópias manuscritas do século XIX)² (RICCIARDI, 2018, p.3).

A edição utilizada neste trabalho está disponível gratuitamente nos sites IMSLP³ e no *Musica Brasilis*. Nesta edição de Rubens Russomano Ricciardi, a obra está orquestrada para 2 flautas, 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes e cordas (violinos I e II, violas I e II, violoncelos e contrabaixos). O editor informa que esta é a sua segunda edição desta mesma obra, tendo sido a primeira datada de 1997. Acréscimos resultantes do acesso a novas fontes de manuscritos isolados (de acordo com o editor, os disponíveis nos arquivos do Rio de Janeiro e em São João del Rey) e diversas execuções da obra implicaram na realização de uma nova edição.

As diferenças mencionadas de instrumentação, ou de uso de dinâmicas/grafia, em pouco ou nada influenciam na proposta analítica que aqui apresento. Isso se dá pelo fato de que a análise esquemática se concentra em modelos abstratos de condução de vozes, que expressam as características basilares do estilo Galante: simetria, equilíbrio, clareza e emprego irrestrito da linguagem tonal. Justamente por não impor um modelo e sim formas abstratas (como serão discutidas a diante), pequenas diferenças, tais quais as mencionadas pelos editores, não produzem impactos significativos no resultado da análise por esta ferramenta. Sendo assim, opto pelo uso de somente uma

² Porém há uma reconstrução de 1942, cópia pertencente à Biblioteca da Escola Nacional de Música (UFRJ) disponível no Acervo Cleofe Person de Mattos no site: http://www.acpm.com.br/CPM_94-22-01.htm.

³ [https://imslp.org/wiki/Sinfonia_Fúnebre_\(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes\)](https://imslp.org/wiki/Sinfonia_Fúnebre_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes)).



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

única edição, reproduzindo-a aqui com os exemplos, adicionados de eventuais reduções realizadas por mim que se façam necessárias para compreensão de, sobretudo, as relações harmônicas presentes na obra.

I. *Schemata*

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 super-simplificação a meros esquemas melódicos/rítmicos ou harmônicos. Todavia, o mais próximo de uma definição conceitual (não obstante a riqueza e qualidade de exemplos presentes em seu livro) pode ser extraído da página 15:

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 anacrônicos⁴ (GJERDINGEN, 2007, p.15).

É importante observar aqui, que o conceito de *Schemata*⁵, 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, não são abordadas. Todavia, para este trabalho, identifiquei a presença dos esquemas harmônico-ritmo-melódico-texturais, se assim podemos definir, ao menos, parcialmente, as *Schemata* na obra *Sinfonia Fúnebre* do Padre José Maurício Nunes Garcia.

⁴ 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.

⁵ Em Música.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Se o conceito de *Schemata* era inexistente, indaga-se então como era realizado o processo de ensino destes esquemas, como indica Heinichen. A resposta emerge do entendimento 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, conforme Gjerdingen destaca. 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.

Seriam as *Schemata*, então, neste aspecto, as pequenas seções, trechos ou fragmentos que se apresentavam sistemática, regular e frequentemente na composição e realização destes *Partimenti*, sendo elas, em última instância, o material a ser trabalhado, provendo o compositor de um amplo vocabulário de soluções harmônico-ritmico-textural-melódicas para a linguagem comum – o estilo Galante. Utilizar apropriadamente estas soluções seria ser capaz de “falar” de se comunicar no estilo Galante.

Ao analisar o pouco que se sabe sobre a formação do Padre José Maurício e ao constatar a semelhança e atualidade de seu estilo com 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 ocupou e os *Solfeggi* que compôs com fins didáticos) a partir dos preceitos napolitanos, o que, fatalmente, conduz ao estudo dos *Partimenti* e a natural absorção das *Schemata*. Na *Sinfonia Fúnebre* de 1790, essa tese se confirma francamente com a constatação do sofisticado e arrojado emprego das *Schemata* à serviço da expressão e do discurso temático que o compositor desejou expressar.

I.1. *Schemata Sol-Fa-Mi*⁶

O Sol-Fa-Mi era frequentemente escolhido para temas importantes. Seu período de maior ocorrência foi entre as décadas de 1750 e 1790. Por sua melodia descendente talvez menos assertiva do que, por exemplo, o Do-Re-Mi, era muito comum seu emprego em movimentos lentos ou de tempo moderado, ou ainda como segundo tema

⁶ Ver Imagem 1.

em movimentos rápidos. Era um Schema favorito para adágios no modo menor⁷ (GJERDINGEN, 2007, p. 463).

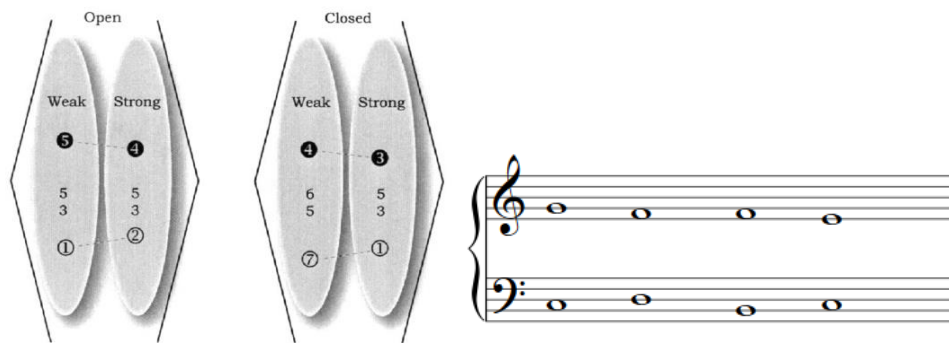
Dentre suas principais características podemos citar:

- Quatro eventos apresentados em pares em lugares similares no compasso (por exemplo, através de uma barra de compasso, no meio do compasso ou com um, dois ou quatro compassos entre os pares).
- Na melodia, o tom descendente 5-4 é respondido pela subsequente descida 4-3 (a primeira metade um grau em segunda maior a segunda metade um grau em segunda menor)
- No baixo, a progressão ascendente 1-2 é respondida pela progressão ascendente 7-1
- Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente 5/3, 5/3, 6/5/3, e 5/3. A segunda sonoridade é tipicamente menor ou diminuta⁸.

Variantes

- O segundo evento pode ter uma sonoridade mais caracteristicamente maior de 7/5/3 sobre 5 ou de 6/3 sobre 3⁹.

Imagem 1



Sol-Fa-Mi – protótipo de Gjerdingen (2007, p.463) e realização musical em Dó Maior.

⁷ The Sol-Fa-Mi was often chosen for important themes, its period of greatest currency was the 1750s through 1790s. With its descending melody perceived as perhaps less assertive than, say, a Do-Re-Mi, the Sol-Fa-Mi was most common in movements of slow or moderate tempo, or as a “second theme” in fast movements. It was a favorite schema for Adagios in the minor mode.

⁸ Central Features: 1) 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). 2) In the melody, the descending whole step 5-4 is answered by a subsequent descent of 4-3 (a half step in major, a whole step in minor), 3) In the bass, the ascending step 1-2 is answered by a 7-1 ascent (or 5-1), 4) A sequence of four sonorities, usually 5/3, 5/3, 6/5/3, and 5/3. The second sonority is typically minor or diminished.

⁹ Variants: 1) The second event may have more major-sounding sonority of 7/5/3 above 5 or of 6/3 above 2.

I.2. Hertz¹⁰

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

Daniel Hertz destacou algumas passagens na música do século XVIII que apresentam uma harmonia de Subdominante sobre um pedal da Tônica, que implicam em uma doçura e delicadeza características de algumas vertentes do estilo Galante. Estas passagens podem ser descritas como elaborações de um *Schema* de condução de vozes em que a melodia se move do quinto grau da escala para o sexto e retorna, sobre um baixo que sustenta o primeiro grau. Eu chamo este esquema de “O Hertz” e demonstro como compositores de Corelli a Mozart o utilizaram como um gesto de abertura ou como resposta em obras instrumentais e vocais (RICE, 2014, p.1)¹¹.

A diferença entre o *Hertz* e a *Quiescenza* consiste em sua simetria, podendo, contudo, haver confusão entre esses dois esquemas tão similares e próximos:

O *Hertz* difere melodicamente da *Quiescenza* por começar e terminar no grau melódico 5, não no 1, e aproximar-se do 6 por baixo e não por cima. O *Hertz* é uma prolongação melódica de 5, a *Quiescenza* uma prolongação melódica de 1¹² (RICE, 2014, p.5).

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

- a) Enquanto a *Quiescenza* tende a ser cromática (com a aproximação da Subdominante pelo uso do 7º grau alterado descendentemente – produzindo um efeito de dominante secundária V do IV, o *Hertz* tende a ser diatônico acentuando seu caráter delicado e doce.
- b) O *Hertz* geralmente é seguido de uma quebra de textura, onde a textura seguinte tem sua própria identidade esquemática.

¹⁰ Figura 2.

¹¹ Daniel Hertz has called attention to passages in eighteenth-century music with subdominant harmony over a tonic pedal, which convey a sweetness and tenderness characteristic of a certain strain of the galant style. These passages can be described as elaborations of a voice-leading schema in which a melody moves from the fifth scale degree to the sixth and then returns to the fifth, over a bass that sustains the first scale degree. I call this schema “the Hertz” and demonstrate how composers from Corelli to Mozart used it as an opening gambit and a riposte in vocal and instrumental music.

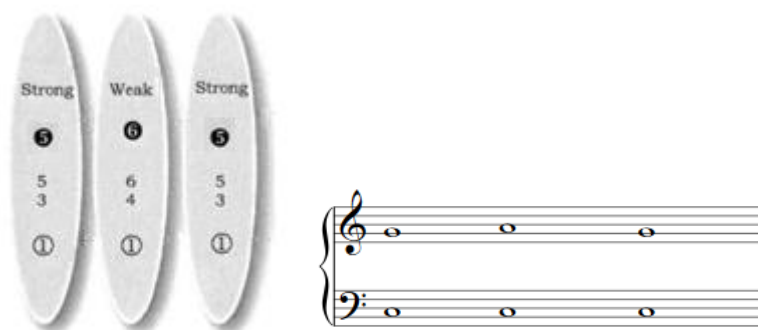
¹² The Hertz differs melodically from the *Quiescenza* in starting and ending on 5, not on 1, and approaching 6 from below, not above. The Hertz presents a melodic prolongation of 5, the *Quiescenza* a melodic prolongation of 1.

- c) A *Quiescenza* frequentemente (porém não compulsoriamente) é repetida (conforme demonstrado no próprio esquema de Gjerdingen), ao passo em que o *Heartz* não necessariamente.

Portanto, dentre suas principais características podemos citar:

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

Imagem 2



O Heartz – protótipo e realização musical em Dó Maior.

I.3. Ponte¹³

A Ponte era uma “ponte” construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta¹⁴. Em minuetos, esta ponte era colocada imediatamente após a barra de repetição e conectava a “segunda tonalidade” cuja cadência anterior deveria ter-se inclinado ao retorna da 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 retorno¹⁵ (GJERDINGEN, 2007, p.461).

¹³ Figura 3.

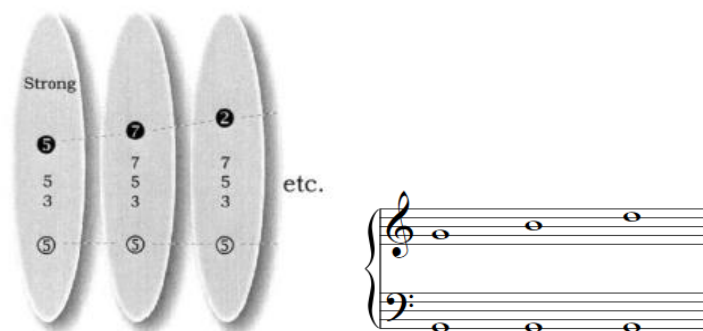
¹⁴ Dependendo do modo ser Maior ou Menor respectivamente.

¹⁵ 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.

Dentre suas principais características podemos citar:

- Diversos eventos que podem ser expandidos até que um retorno estável da harmonia da tônica ofereça algum grau de conclusão
- Na melodia, escalas e arpejos focam as notas do acorde de Sétima da Dominante (5,7,2 e 4). O contorno é geralmente ascendente.
- No baixo, repetições de 5 ou mesmo um pedal do mesmo
- Uma sequência de sonoridades enfatizando a tríade da Dominante ou Sétima da Sensível/Diminuta¹⁶ (GJERDINGEN, 2007, p.461).

Imagem 3



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

I.5. Do-Re-Mi¹⁷

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 XVIII¹⁸ (GJERDINGEN, 2007, p.457).

- ¹⁶ Several events that may be extended until a stable return to the tonic harmony offers some degree of closure
- 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
- In the bass, repetitions of 5 or even a pedal point on 5
- A sequence of sonorities emphasizing the dominant triad or seventh chord.

¹⁷ Imagem 4.

¹⁸ 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.

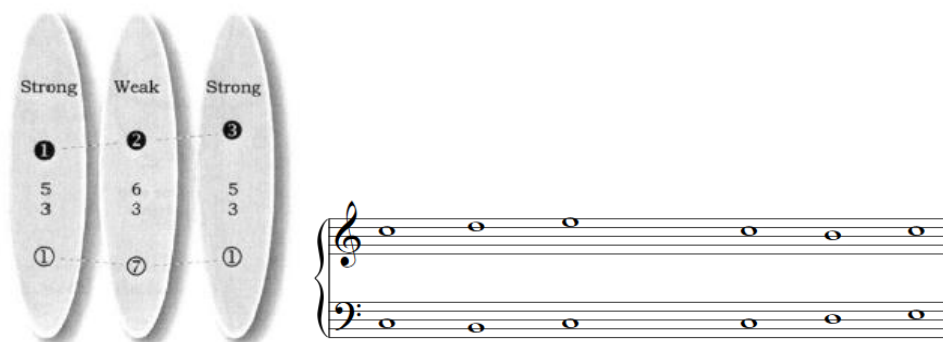
Dentre suas principais características podemos citar:

- Três eventos espaçados ou ocasionalmente apresentados com um primeiro estágio expandido. Em tempos mais rápidos cada evento posiciona-se em um tempo forte.
- Na melodia, uma ênfase no movimento ascendente 1-2-3. Variantes podem incluir notas de passagem cromáticas.
- No baixo, a ênfase em 1-7-1 (as vezes 5 substitui o 7)
- 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

- Uma melodia tipo *Adeste Fidelis*¹⁹ contendo saltos a partir de 5
- Um tipo em duas partes “DO-RE ... RE-MI”²⁰ (GJERDINGEN, 2007, p.457).

Imagem 4



Dó-Ré-Mi – protótipo de Gjerdingen (2007, p.457) e realização musical em Dó Maior.

¹⁹ Leonard Meyer identificou diversas melodias deste estilo como similares a melodia da canção natalina *Adeste Fidelis*:

- Three events spaced, or occasionally presented with an extended first stage. In brisk tempos, each event will fall on a downbeat
- In the melody, an emphasis on the stepwise ascent 1-2-3. Variants may include chromatic passing tones
- In the bass, an emphasis on 1-7-1 (sometimes 5 substitutes for 7)
- 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

- An *Adeste Fidelis* type with a melody featuring leaps down to and up from 5.
- A two-part, “Do-Re ... Re-Mi” type.

I.6. Bergamasca²¹

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 a progressão harmônica recorrente I-IV-V-I²² (SADIE, 1984)

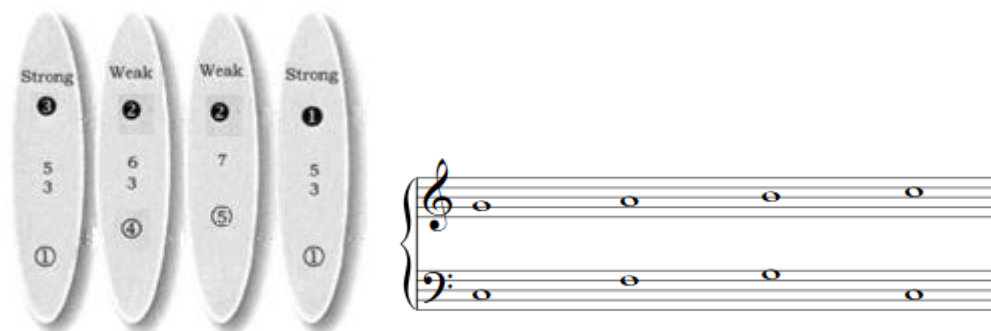
Dentre suas principais características podemos citar:

- Quatro estágios, sendo o primeiro e o último em tempo forte.
- A progressão do Baixo representando Tônica, Subdominante e Dominante.
- Na melodia, frequentemente a sequência ascendente 5,6,7,1

Variantes

- Um tipo com substituição do baixo 1 pelo 3
- Um tipo com substituição do 1 pelo 6, iniciando em uma sonoridade 5/3
- 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.

Imagem 5



BERGAMASCA – protótipo e realização musical em Dó Maior.

²¹ Imagem 5.

²² 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.



I.7. Indugio²³

O Indugio (do Italiano “persistente”) servia como uma prolongação da aproximação à uma Cadencia Convergente. Infrequente na primeira metade do século XVIII, rapidamente tornou-se um cliché na segunda metade. Para composições em modo maior, o Indugio permitia, assim como a Fonte, uma breve passagem pelo modo menor. Normalmente associado a esse “escurecimento” eram usadas as síncopes de estilo “tempestgade e impulso²⁴” (GJERDINGEN, 2007, p.464).

Dentre suas principais características podemos citar:

- a) Diversos eventos conduzindo, na maior parte das vezes, a uma Cadencia Convergente. O par de losangos abertos com três pontos de elipse no exemplo indicam uma repetição em aberto da sonoridade ou figuração inicial.
- b) O baixo pode conter interações de 4 conduzindo ao 5, geralmente com uma inflexão de #4 em direção ao 5.
- c) A melodia geralmente enfatiza 2, 4, e 6, com frequentes aproximações destas notas pelos seus semitons inferiores.
- d) Um prolongamento da sonoridade 6/5/3 sobre o 4 no baixo, terminando com a sonoridade 5/3 que é opcionalmente da Dominante ou a Tônica da nova tonalidade²⁵ (GJERDINGEN, 2007, p.464).

Variantes

- a) Um tipo mais diatônico sem o baixo #4.
- b) Um tipo de passagem em 6/4 com um baixo mais ativo que progride em ambas as direções entre 4 e 6. Quando passando por 5, uma sonoridade 6/4 auxilia na

²³ Imagem 6.

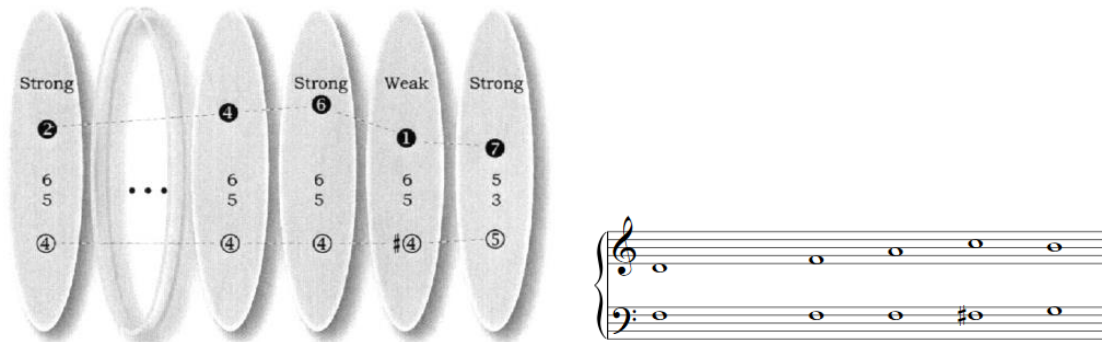
²⁴ The Indugio (it. “tarring” or “lingering”) served as a teasing delay of the approach to a converging cadence. Uncommon in the first half of the eighteenth century, it quickly became a cliché in the second half. For compositions in the major mode, the Indugio allowed, as does the Fonte, the insertion of a brief passage in the minor mode. Often associated with this “darkening” are “storm and stress” syncopations.

²⁵ Central Features

- a) Several events, leading up to a Converging cadence in most instances. The pair of open lozenges in the example, with the three dots of ellipsis, indicates an open-ended repetition of the opening sonority or figuration.
- b) The bass features iterations of 4 leading to 5, often with an inflection to #4 just prior to 5.
- c) The melody usually emphasizes 2,4, and 6, with frequent approaches to these tones from below by way of chromatic leading tones.
- d) A prolongation of the 6/5/3 sonority above 4 in the bass, ending with a 5/3 sonority on 5 that is optionally the dominant of the main key or tonic of the new key.

manutenção das interações com 1, que pode agir como um pedal interno²⁶ (GJERDINGEN, 2007, p.464).

Imagem 6



INDUGIO – protótipo de Gjerdingen (2007, p.464) e realização musical em Dó Maior.

I.8. Fonte²⁷

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 outras obras de maior porte, grandes Fontes exerciam a função de episódios de digressão tonal²⁸ (GJERDINGEN, 2007, p.456).

Dentre suas principais características podemos citar:

- Quatro eventos apresentados como dois pares ou díades. A primeira metade da Fonte é no modo menor, enquanto que a segunda é no modo maior um grau abaixo.
- 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.
- 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;

²⁶ Variants

- A more diatonic type without the bass' #4.
- A passing 6/4 type with a more active bass that passes stepwise up and down between 4 and 6. When passing through 5, a 6/4 sonority helps to maintain iterations on 1, which may act as an internal pedal point.

²⁷ Imagem 7.

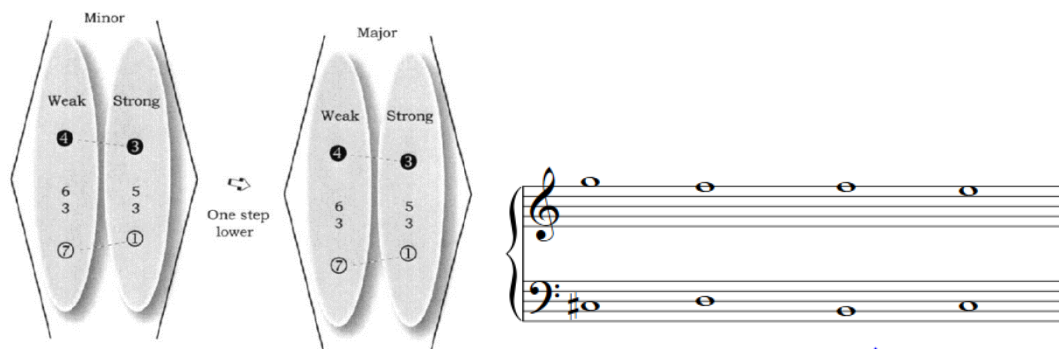
²⁸ The Fonte served to digress from, and then return to a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large Fontes of the function as digressive episodes.

- 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 7/5/3²⁹ (GJERDINGEN, 2007, p.456).

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 maior³⁰.

Imagem 7



Fonte – protótipo de Gjerdingen (2007, p.456) e realização musical em Dó Maior.

I.9. Morte³¹

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, simultaneamente ao baixo

²⁹ 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.
 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.

³⁰ 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.

³¹ Figura 8.

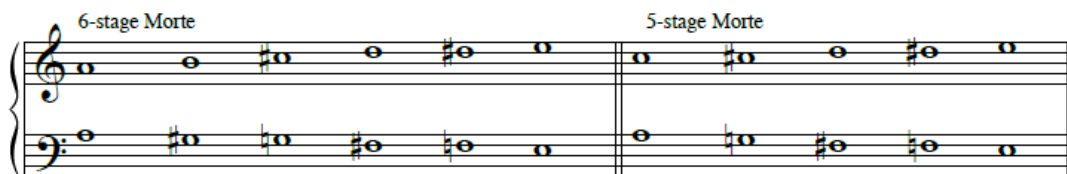
descender cromaticamente do 1 para o 5. As linhas divergentes atingem uma oitava por um intervalo de Sexta-Aumentada. Essas passagens representam um *Schema* de condução de vozes análogo aos introduzidos por Robert O. Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style*. Seguindo o hábito de Gjerdingen de atribuir nomes italianos a algumas de suas *Schemata*, eu proponho a palavra “Morte” para este *Schema* e analiso o seu uso pelos músicos, que o utilizaram-no extensivamente não só como um gesto intensamente expressivo, mas também como um bloco composicional: ornando as meio-cadências que acreditavam particularmente relevantes nas passagens transicionais e de elaboração³² (RICE, 2015, p.1).

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 a descida cromática do baixo de 1-5 na morte de 6 estágios e por tom de 1-^b7, e cromática de ^b7-5 na Morte de 5 estágios.

A figura abaixo, extraída de Rice (2015) exemplifica as duas variantes a partir da referência tonal de Lá.

Imagem 8



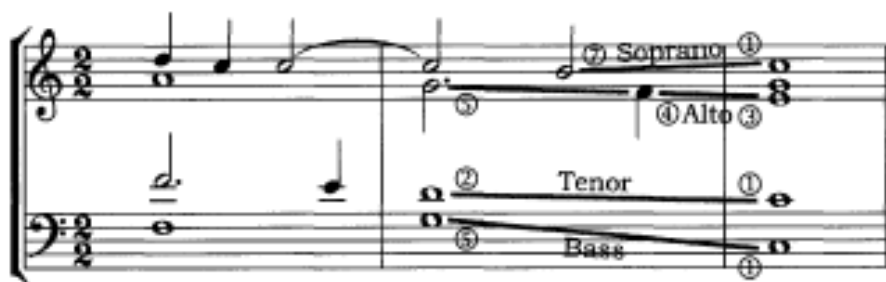
O *Schema Morte* em 6 e 5 estágios (RICE, 2015, p.4).

³² 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.

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 arte esotérica e cortesã 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 *Causula* 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 baixo a clausula do baixo [*Clausula perfectissima*] [...] assim como em outras *schemata* 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 subestimado³⁶ (GJERDINGEN, 2007, p.140-141).

Imagem 10

A version of Walther's four melodic clausulae



Cadência Perfeita com a condução específica de cada uma das 4 vozes (WALTHER, 1708).

Tem-se do exemplo acima que:

- a) A progressão do Soprano segue o esquema melódico 7-1;

³⁶ Generations of nineteenth and twentieth-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.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

- 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 humores³⁷) 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, Meio-Cadência (Semi-Cadência).

A outra é a Cadência ao VI ou mesmo ^bVI – *Cadenza Finta*³⁸ (Interrompida ou Evadida³⁹, 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, como, por exemplo, a *Cadência Convergente*, às situações mais comuns de *Cadência à Dominante*, assim como o *Jomelli*, também se presta a esta situação.

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

- 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*⁴⁰, 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*).

³⁷ Sangue, Fleuma, BÍlis Amarela, BÍlis Negra, respectivamente resultantes nos humores Sangüíneo, Fleumático, Colérico e Melancólico.

³⁸ GJERDINGEN, 2007, p.469.

³⁹ *Evaded*.

⁴⁰ 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, p.59).

A tabela de *Clausulae* (Figura 11), extraída de Gjerdingen (2007) ilustra cada uma dessas possibilidades de fechamento, porém, mantendo a Tônica como Ré Maior em todos os exemplos.

Imagem 11

The image displays ten musical examples of clausulae, arranged in four rows of three. Each example consists of a treble and bass staff with figured bass and fingering. The examples are:

- Perfecta / MI-RE-DO**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 6 5 3, 7 5 3. Fingering: ④ ⑤ ①.
- Perfectissima / DO-SI-DO**: Treble staff shows notes C5, B4, A4. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ② ⑤ ①.
- Tenorizans / CLAUS. VERA**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ② ①.
- Cantizans / JOMELLI**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ⑦ ①.
- Altizans / PASSO INDIETRO**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 6 5 3, 7 5 3. Fingering: ④ ③.
- Imperfecta / INCOMPLETE**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ④ ⑤ ①.
- Tenorizans / CLAUS. VERA**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ② ①.
- Cantizans / COMMA**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ⑦ ①.
- Cantizans / JOMELLI**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ⑦ ①.
- Cantizans / LONG COMMA**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ⑥ ⑦ ①.
- [CONVERGING]**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ④ ④ ⑤ ①.
- [CONVERGING]**: Treble staff shows notes G4, A4, B4, C5. Bass staff has figures 5 3, 7 5 3, 7 5 3. Fingering: ④ ④ ⑤ ①.

Gjerdingen p. 172. (Tabela), Clausulae, p.139.

Ainda, deve-se detalhar: Cadências Simples, Composta e Dupla. Igualmente, as Cadências V-I mesmo que Perfeitas também podem se articular de distintas maneiras conforme ilustra a imagem 12:

Imagem 12



Exemplo de Cadencia Semplice, Composta e Doppia (GJERDINGEN, 2007, p.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.

Considerados por Gjerdingen como parte das *Schemata*, mas melhor compreendidos à luz dos antigos tratados/manuais de Baixo Contínuo – os *Regole*, e, sobretudo os *Solfeggi* da tradição italiana – as progressões harmônicas típicas do estilo Galante (que, mais recentemente, nos manuais e tratados de Harmonia são frequentemente denominados “marchas harmônicas”) são estruturas que gozam de relevância nos planos estruturais das obras. Isso se dá por dois motivos.

O primeiro diz respeito a sua capacidade de projetar ideias motívicas no mínimo grau de variação possível no parâmetro altura, pois são sequências que, geralmente, se sucedem em graus conjuntos, inclusive, transferindo para si as características e significados simbólicos inerentes ao movimento ascendente ou descendente.

O segundo em virtude de sua flexibilidade em ater-se ao conjunto diatônico da tonalidade, explorando todos os graus se assim o compositor desejar, ou, caso sua natureza seja cromática, promover digressões contrastantes à Tônica ou mesmo – ao deflagrar o processo de transposição – afastar-se dela em definitivo. *Schemata* como a *Fonte*, o *Monte* e até mesmo a *Quiescenza* seriam os limiares deste processo, pois, ao imprimir seu cromatismo, ou promovem a modulação (o que se percebe mais especificamente no caso do *Monte*) ou contém mecanismos de sustentação da Tonalidade (no caso da *Quiescenza* o pedal da tônica e o imediato retorno pelo uso do 7 na melodia anulando o ^b7 anterior, e no caso da *Fonte* pelo imediato retorno ao nível

da Tônica após a breve digressão pela supertônica), impedindo o progresso do processo modulatório.

Em particular, na *Sinfonia Fúnebre*, duas sequências ou progressões se fazem claramente presentes: a 3^a descendente e a denominada “5-6”. Da progressão em terças descendentes há pouco o que se falar para além do que está auto-explicado no conceito. Trata-se de uma sequência de harmonias que se encadeia por 3^{as} descendentes, podendo ou não ser intermediadas por um *Passaggio* (nota de passagem harmonizada ou não, geralmente com uma sonoridade diversa, de modo que se diferencie do paralelismo ou mesmo do *Fauxbourdon*).

Sobre a progressão 5-6, tem-se que em seu *Regole* de 1775, Fedele Fenarolli (FENAROLLI, 1775) oferece um excelente exemplo de como se deve harmonizar uma sequência de graus conjuntos diatônicos ascendentes. Uma das duas propostas que o autor apresenta é justamente a encontrada na *Sinfonia Fúnebre*, a sequência “5-6”. Reproduzo-a na imagem 13:

Imagem 13



Quando il Partimento sale di grado, è suscettibile di varj accompagnamenti.

I. Quinta, che passa a sesta, cioè dopo aver data terza, e quinta alla prima del tono, si fa passare la quinta a sesta; dopo di che il Partimento salendo di grado, la sesta data alla nota antecedente, rimane quinta della susseguente; e così si prosiegue, finchè continua tal movimento, che può andare dalla nota del Tono fino all' ottava di esso. Vedi T. [p. 24]

Si avverte, che ogni nota del Partimento deve avere l' accompagnamento di terza.

Exemplo de progressão 5-6 sobre graus conjuntos diatônicos ascendentes⁴¹
(FENAROLLI, 1775, p. 9).

Conceituadas as *Schemata* que se encontram na minha análise da *Sinfonia Fúnebre*, apresento uma tabela que as articula compasso a compasso com a forma e a tonalidade:

⁴¹ Quando o *Partimento* progride por grau é suscetível a diversos acompanhamentos I. Quinta, que passa a Sexta, após manter-se a Terça acima da Fundamental (*prima del tono*) pode-se fazer passar da Quinta para a Sexta. após esse movimento, a Sexta permanece transformando-se em Quinta do Baixo seguinte. Esse movimento pode continuar por tanto tempo quanto se queira.

1033

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Tabela 1

Forma	Tonalidade	Compasso	Schema
INTRODUÇÃO	Mi^b Maior	1-5	<i>Sol-Fa-Mi</i>
TEMA I (A)	Mi^b Maior	7-9	<i>Heartz</i>
		10-12	(II-V-I) - <i>Clausula</i> sobre I
		13-16	<i>Heartz</i>
		17-19	(II-V-I) - <i>Clausula</i> sobre I
Transição	Mi^b Maior → Si^b Maior	19-26	<i>3^a Descendentes/ Ponte</i>
TEMA II (B)	Si^b Maior	27-30	<i>Do-Re-Mi</i>
		31-34	<i>Bergamasca/ Clausula</i>
		35-42	<i>Bergamasca/ Indugio/ Ponte/ Cadenza Composta</i>
Retransição	Si^b Maior → Mi^b Maior	42-48	<i>Do-Re-Mi</i>
TEMA I (A)	Mi^b Maior	49-52	<i>Sol-Fa-Mi</i>
		53-56	<i>Heartz</i>
		57-59	(II-V-I) - <i>Clausula</i> sobre I
		60-63	<i>Heartz</i>
		64-66	(II-V-I) - <i>Clausula</i> sobre I
CODA	Mi^b Maior	66-67	<i>Triade Descendente</i>
		68-70	Motivo Cadencial de 64-66 por aumento
		70-71	<i>Triade Descendente</i>
		72-74	Motivo Cadencial de 64-66 por aumento
		75-77	<i>Fonte</i>
		78-79	<i>Bergamasca</i>
		79-80	<i>5-6</i>
		81-82	<i>Cadencia Convergente</i>
		83-85	<i>Fonte</i>
		86-87	<i>Bergamasca</i>
		87-88	<i>5-6</i>
		89-91	<i>Fauxbourdon</i> com figura ascendente
		92-99	Grande <i>Bergamasca</i> (incluindo em 97-99 <i>Sol-Fa-Mi</i>)
		99-101	(<i>Clausula</i> I-VII-I) sobre I
		102-104	Idem
104-109	Citação do <i>Coral Santo Antônio</i> sobre I		



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

	Dó Menor → Mi^b Maior	110-113	<i>Morte</i> (5 estágios com alteração)
	Mi^b Maior	114-116	<i>Cadenza Composta</i>
		116-119	Prolongamento de I

Forma e Schema na i do Padre José Maurício Nunes Garcia (1790).

Ao examinarmos a tabela, podemos constatar que a utilização da tonalidade na *Sinfonia Fúnebre* é bastante simples, representando duas áreas claramente distintas: Mi^b Maior e Si^b Maior. Todavia, há dois lugares onde o cromatismo se faz fortemente presente.

O primeiro é no que eu considero como *Coda* (no que, nesse aspecto formal, destoa das análises enquanto forma Sonata ou Sonatina e posiciona minha proposta próxima a de Carlos Alberto Figueiredo em seu verbete no Dicionário Caravelas), onde o uso do *Schema Fonte* e, sobretudo do *Schema Morte* iniciando em uma tonalidade de “engano” – Dó Menor – para imediatamente resolver em Mi^b Maior antes do término do *Schema* geram uma certa instabilidade tonal, principalmente com incursões ao modo Menor.

O outro é na própria construção do Tema I, um *Heartz* que, conforme nos colocou Figueiredo, apresenta “frequente busca ao tom da Subdominante”, e também muitíssimo bem apontado por Ricciardi, utiliza-se o que se tornou o Arquétipo de Tristão (obviamente em uma visão trans-histórica do termo!!!), o acorde de Sétima da Sensível em sua forma homófona, ou seja, sobre o II grau da tonalidade acrescido do empréstimo modal ^b6.

De fato, este acorde encontra um relativamente frequente emprego no vocabulário harmônico do século XVIII, naturalmente, sem as implicações impostas a ele por Wagner no século seguinte. Porém, seu uso no *Heartz*, assim como o próprio uso do cromatismo (como adverte Rice), era de todo pouco ortodoxo. Sua utilização se explana pelo seu simbolismo, bem melhor analisado pela retórica, algo que o artigo de NETO (2017) realiza com grande habilidade.

Cabe-me aqui, dentro da delimitação proposta para este trabalho, não aprofundar nesse simbolismo, mas compreender a articulação da forma e a sua relação com as *Schemata*. Contudo, ressalto que concordo plenamente com a condição retórica de utilização deste acorde neste lugar em específico assim como o do uso do *Schema Morte* e do cada vez maior cromatismo encontrado na Coda, que, por sua vez, nitidamente

contrasta com as estruturas predominantemente diatônicas (ao menos do ponto de vista estrutural) das partes A e B. Evidentemente, trata-se de um discurso retórico sobre a morte, a vida futura e o papel da Igreja Católica neste processo denominado a Boa Morte. Pierre-Alain Clerc, em seu *Discours sur la Rethorique Musciale*, destaca três diferentes posições sobre as tonalidades de Dó Menor, Mi^b Maior e Si^b Maior, as principais que são empregadas nesta peça (tabela 2):

Tabela 2

	CHARPENTIER (1690)	MATHESSON (1713)	SCHUBART (1806)
Dó menor	Obscuro e triste ⁴²	Especialmente bom, charmoso, mas tão triste, desolado. Facilmente conduz à sonolência. Sensação de luto ou afeto ⁴³	Declaração de amor e ao mesmo tempo queixa de amor infeliz ⁴⁴
Mi^b Maior	Cruel e Duro ⁴⁵	Muito patético. Nunca sério ou queixoso ou exuberante ⁴⁶	Tom da devoção e da conversa íntima com Deus. Expressão da Trindade com seus 3 Bemóis ⁴⁷
Si^b Maior	Magnífico e Feliz ⁴⁸	Divertido e chamativo. Bastante modesto. Pode passar tanto por lindo e mignon. Salva as Almas difíceis ⁴⁹	Amor alegre, e boa consciência, esperança, olha em direção a um mundo melhor ⁵⁰

Tonalidades segundo alguns tratados. CLERC, 2001, p.47).

Nesses três momentos retratados (séculos XVII, XVIII e XIX), podemos observar que, apesar dos diversos desacordos entre as características e afetos das tonalidades

⁴² Obscur et triste.

⁴³ Surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante.

⁴⁴ Déclaration d'amour et en même temps plainte de l'amour malheureux.

⁴⁵ Cruel et dur.

⁴⁶ Très pathétique. Jamais grave ou plaintif ou exubérant

⁴⁷ Ton de la dévotion, de la conversation intime avec Dieu. Expression de la Trinité avec ses 3 bémols.

⁴⁸ Magnifique et joyeux.

⁴⁹ Divertissant et fastueux. Ev. Aussi modeste. Peut passer à la fois pour magnifique et mignon. Ad ardua animam elevat.

⁵⁰ Amour enjoué, bonne conscience, espoir, regards vers un monde Meilleur

encontradas nos tratados⁵¹, em linha gerais, há um acordo sobre a tonalidade de Mi^b Maior como nobre (que diz respeito a conversa íntima com Deus), Si^b Maior como o representante (na *Sinfonia Fúnebre*) Paraíso – “mundo melhor”/ “magnífica” e Dó Menor como de luto, tristeza e até mesmo sonolência.

Retornando a questão da forma, advogo que se trata de um ABA, independente do fato da *Coda* prolongar-se por quase metade da peça. É justamente nela que se dá o processo da morte, agonizante – não no sentido dramático de perda da vida, mas, como convém à crença Católica de Ascensão à vida eterna. Esse processo é altamente mediado e complexo de acordo com os princípios vigentes, o que justifica tamanha desproporção que, em uma análise mais superficial da obra, possa ser erroneamente confundido com falta de mestria do compositor. Penso que a forma Sonatina não se aplica, posto que do ponto de vista esquemático não há nenhuma recapitulação dos elementos encontrados em B, não obstante haja uma transição entre A e B. Soma-se a isso, o que eu Considero *Coda*, não deveria ser, então, o segundo Grupo temático, e sim, um Desenvolvimento Terminal.

A imagem 14, a seguir, mostra o *Schema Heartz* e como o compositor utilizou-o na *Sinfonia Fúnebre* para moldar seu Tema principal.

Imagem 14



Padre José Maurício Nunes Garcia - *Sinfonia Fúnebre*, c.6-9 – Exemplo do Schema Heartz com utilização do Acorde de “Tristão”.

Além do próprio acorde em destaque, observa-se o forte elemento cromático descendente (I^b7 em c.6; a descida 5-3 usando dissonâncias como suspensões e *passaggios* cromáticos), que caracteriza o ambiente lamentoso deste tema

⁵¹ É de extrema importância ressaltar que a afinação não era uniforme, logo as mesmas nomenclaturas das tonalidades podem tratar de objetos completamente distintos.

simultaneamente à doçura mencionada por Daniel Hertz e John Rice no emprego deste esquema.

A imagem 15 ilustra a progressão de Terça descendente presente na transição entre A e B. Com um motivo mais movimentado (redução do motivo da Introdução – Semínima pontuada/Colcheia reduzidas à Colcheia pontuada/Semicolcheia) essa transição termina em uma Ponte na Dominante de Si^b Maior (destacado no exemplo, c.25). Cada membro da progressão em 3^{as} descendentes tem a sonoridade 5/3, sendo intermediado por outra harmonia de passagem – sempre com sonoridade Dominante. A que imediatamente antecede a Ponte (c.24) gera uma surpresa, devido a resolução deceptiva La^b Maior⁷ – Fá⁷.

Imagem 15

Padre José Maurício Nunes Garcia - Sinfonia Fúnebre, c.19-26 – Progressão em Terças descendentes na Transição e Ponte.

A imagem 16 destaca (nas ligaduras em vermelho) o *Schema Do-Re-Mi*, que serve de base para a construção do TEMA II.

Imagem 16

Padre José Maurício Nunes Garcia - Sinfonia Fúnebre, c.27-30 – Schema Do-Re-Mi empregado na construção do TEMA II.

Na imagem 17 a progressão 5-6, tal qual prevista em Fenarolli, pode ser apreciada, com o detalhe do cromático ascendente (em plena antítese com os descendentes presentes na construção do TEMA I). Já na CODA, a figura ilustra os compassos 79-80 que são repetidos em 87-88.

Imagem 17



Padre José Maurício Nunes Garcia - Sinfonia Fúnebre, c.79-80 e 87-88 – Schema Progressão 5-6.

A figura 18 retrata um dos principais e mais interessantes momentos da obra. A superposição de vários *Schemas* a partir do *Schema Morte* incompleto. Sem dúvida, a superposição de *Indugio*, *Bergamasca* e *Clausula* não é infrequente, devido à própria condução do Baixo (4-5-1). Contudo, mesmo que o *Schema Morte* jamais tenha sido nomeado desta forma durante a vida do Padre, sua adequação a situação de representação trágica já está bem ilustrada em RICE (2015), quando o mesmo afirma que este *Schema* era utilizado em gestos muito expressivos.

Sua transformação modulante (o *Schema* encontra-se em Dó menor, tonalidade cujas características expressivas já discutimos e são pertinentes a ideia de morte) através do *Indugio* e das duas *Schemata* de caráter finalizador que se seguem – *Bergamasca* e *Clausula Perfecta*, ambas em Mi^b Maior – são a representação formal da ideia de transmutação, de ressurreição, ideia, obviamente central na doutrina Católica na qual esta obra, evidentemente, se insere.

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Imagem 20

The image shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled VI. I, VI. II, Va. I, Va. II, and Basso. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a dynamic of *pp*. The second measure is marked with a dynamic of *p*. Two green boxes highlight specific melodic figures: one in the first measure of the VI. I staff and another in the second measure of the VI. I staff. The VI. II staff has a whole note in the first measure. The Va. I staff has a sixteenth-note pattern in the first measure. The Va. II staff has a whole note in the first measure. The Basso staff has a whole note in the first measure.

Padre José Maurício Nunes Garcia - Sinfonia Fúnebre, c.65-69 – Figura usada nas cordas e reproduzida por aumento.

O emprego do *Schema Sol-Fa-Mi* na Introdução da obra é ilustrado na imagem 21, ocorrendo em dois planos nas madeiras – Flautas e Oboés/Fagotes:

Imagem 21

The image shows a musical score for Flutes and Oboes/Bassoons. The staves are labeled Fl. I and Fl. II. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a dynamic of *pp*. The second measure is marked with a dynamic of *p*. The Fl. I staff has a whole note in the first measure. The Fl. II staff has a whole note in the first measure. Red circles highlight specific notes in the Fl. I and Fl. II staves, and red lines connect them to form a *Schema Sol-Fa-Mi* pattern across the two staves.

Padre José Maurício Nunes Garcia - Sinfonia Fúnebre, c.1-5 – *Schema Sol-Fa-Mi* na Introdução.

Como último exemplo, reproduzo a figura que está contida na edição de Rubens Ricciardi que expõe a similaridade entre as ideias de introdução e finalização presentes na *Sinfonia Fúnebre* e o *Coral de Santo Antônio*, tal qual está presente na obra *Cassação em Si^b*, atribuída a Joseph Haydn.

Imagem 22



Figura 1: Os quatro primeiros compassos da *Sinfonia Fúnebre*



Figura 3: Compassos 107-109 da *Sinfonia Fúnebre*



Figura 2: Os dois primeiros compassos do *Coral de Santo Antônio*



Figura 4: Os três últimos compassos do *Coral de Santo Antônio*

Comparação entre o início e Final da *Sinfonia Fúnebre* do Padre José Maurício e o *Coral de Santo Antônio*. – figura extraída de RICCIARDI – Edição da *Sinfonia Fúnebre*, p. 6.

Conclusão

Provavelmente, é de Eduardo Seicman (1979) o primeiro trabalho acadêmico que aponta as qualidades da *Sinfonia Fúnebre* do Padre José Maurício Nunes. Desde então, outros trabalhos dedicaram-se a examiná-la tanto no aspecto retórico e ou na sua edição.

Neste trabalho, busquei demonstrar na tabela que elaborei e nos exemplos, a forma como o compositor sofisticadamente empregou os recursos da linguagem Galante disponíveis em seu tempo e dos quais tinha amplo repertório e total domínio. Prova disso, é a maneira como articula os elementos da linguagem (cromatismo, tipos de encadeamentos, direcionamento e recursos de variação) e habilmente sobrepõe *Schemata* visando delinear claramente a estrutura e se expressar apropriada e convenientemente ao tema proposto.

Ao utilizar os conceitos e nomenclaturas propostas por Gjerdingen, a análise revelou e clarificou esta aderência aos princípios do estilo Galante pelo compositor, inclusive



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

demonstrando criatividade e inventividade para alterá-los (relativos ao seu uso mais frequente) com o objetivo expressivo.

Referências

- CARAVELAS, DICIONÁRIO BIOGRÁFICO. Verbetes *José Maurício Nunes Garcia* – redigido por Carlos Alberto Figueiredo. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Jose_Mauricio_Nunes_Garcia_novembro_2012.pdf.
- FENAROLLI, Fedele. *Regole Musicali per i Principianti di Cembalo*. Paris: la Typographie de la Sirene, chez Carli, n.d. Plate 500, 1775. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_\(Fenaroli%2C_Fedele\)](https://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_(Fenaroli%2C_Fedele)).
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Sinfonia Fúnebre* (1790). Edição crítica de Rubens Russomanno Ricciardi, de acordo com os manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ, do Rio de Janeiro e da Lira Sanjoanense, de São João d'El Rey. Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM - Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2018.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Sinfonia Fúnebre* (1790). Edição de 1942, Cópia da Biblioteca Nacional. Acervo Cleofe Person de Mattos, disponível online no site: http://www.acpm.com.br/CPM_94-22-01.htm.
- GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.
- MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York, Oxford University Press, 2014.
- NETO, Dionísio Machado. *A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia*. Revista Portuguesa de Musicologia, nova série, 4/1 (2017).
- RICE, John, "The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart." *Music Theory Spectrum* 36/2. (2014): 315-332.
- RICE, John, The Morte: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block. *Eighteenth Century Music*. Volume 12, Issue 2 September 2015, pp. 157-181.
- SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Verbetes *Bergamasca*. London: Macmillan Press Limited, 1984.