

O uso da *Schemata* na construção da *Abertura Zemira (1803)* do Padre José Maurício Nunes Garcia¹

Ernesto Hartmann²

Universidade Federal do Espírito Santo | Brasil

Universidade Federal do Paraná | Brasil

Resumo: O presente trabalho investiga a utilização da *Schemata* na *Abertura Zemira* (1803) do Padre José Maurício Nunes Garcia. Após detalhar as origens das fontes dos textos musicais utilizados, defino o conceito de *Schema*, elencando os principais empregados no processo analítico da obra. Elaboro uma tabela que articula compasso a compasso a forma, a tonalidade e o *Schema*/estilo usado pelo compositor, e, por fim, exemplifico-os com extratos da obra. Como conclusão, percebe-se que cada compasso da obra corresponde a, ao menos, um *Schema*, posicionando assim, a linguagem do compositor brasileiro absolutamente atualizada com os procedimentos composicionais de seu tempo.

Palavras-chave: *Abertura Zemira*; Padre José Maurício Nunes Garcia; Estilo Galante; *Schemata*.

¹ *The Schemata in Father José Maurício Nunes Garcia's Zemira Overture*. Submetido em: 26/09/2018. Aprovado em: 02/04/2019.

² Graduado em Piano pela UFRJ, Mestre em Piano pela UFRJ, Doutor em Música (Linguagem Musical) pela UNIRIO e realizou estágio de Pós-Doutorado no PPGMúsica da UFPR. Trabalhou como docente na UFMG, UFRJ, UFSCar e UFF e atuou também como Coordenador do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Vale do Rio Verde e dos cursos de Graduação (Bacharelado e Licenciatura em Música) do Conservatório de Música de Niterói. É pesquisador dos grupos Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média; Contexto, estruturação, influência e estilo musical entre 1850-1950; e membro do Núcleo de Pesquisa em Música e Filosofia. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES onde leciona as disciplinas relacionadas à Composição Musical. É professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9452-5806>. E-mail: ernesto.hartmann@ufes.br

Abstract: The present paper investigates the use of the musical Schemas (a concept presented by Robert Gjerdingen) in Father's José Maurício Nunes' Abertura Zemira (1803). I thematize the concept of Schema/Style in the analytical process, elaborate a table that articulates tonality, form/function, style and Schemata, and exemplify them in extracts of the musical text. As a conclusion, I point that the use of the *Schemata* in this work ranges every single gesture and note, strongly supporting the idea that the Brazilian composer was up to date with his European contemporaries positioning his personal style and this work in the Galant/Classical Style.

Keywords: Abertura Zemira, Father; José Maurício Nunes Garcia; Galant Style; *Schemata*.

* * *

Recentemente, e em particular, na década atual, diversas pesquisas têm revelado aspectos extremamente importantes do estilo denominado Galante. No conjunto destas pesquisas, destacam-se – em virtude de seu pioneirismo neste tópico – *Music in the Galant Style* (2007) de Robert Gjerdingen que aborda o conceito de *Schema*³ e *The Art of Partimento* de Giorgio Sanguinetti que investiga os *Paritmentos*⁴ (2012), ambos colaboradores acerca da pesquisa deste material nos conservatórios do século XVIII e suas aplicações.

Seguindo esta linha, alguns outros trabalhos como *C. P. E. Bach's "Art" and "Craft"? Galant Schemata and the Rule of the Octave as Markers of Convention in Selected Keyboard Sonatas and in the Versuch* de Gilad Rabinovitch, *The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart* e *The Morte: a Galant voice-leading Schema as emblem of Lament and Compositional Building-block* de John Rice, *Topics and Formal Functions: The Case of the Lament* de William Caplin, além do monumental *The Oxford Handbook of Topic Theory* editado por Danuta Mirka, trouxeram imensa contribuição para o aprofundamento do conceito de *Tópica Musical* (RATNER, 1980) e de *Schemas* (Gjerdingen, 2007), identificando e acrescentando novos elementos ao já rico léxico e, eventualmente, articulando-os de forma a investigar as

³ A definição detalhada deste conceito se dará a frente neste trabalho.

⁴ Exercícios no formato de Baixo ou outra(s) linha(s) melódica(s) dada(s) donde pode-se inferir os *Schemas*, padrões que se repetem com frequência tal, que estabelecem os elementos essenciais de um determinado estilo, no caso, em questão, o estilo Galante.

possíveis relações formais nas *Schemattas*.

Neste trabalho, concentro-me nos conceitos de *Schema* de Gjerdingen (2007) com os acréscimos proporcionados por Daniel Hertz e John Rice ao vasto leque de *Schemata* elencados pelo autor. Gjerdingen, 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* (linhas melódicas empregadas como exercícios para aprendizagem da *Schemata*) transcendia a função meramente didática sendo, eles mesmos, em si, parte insubstituível da compreensão da música deste período. Ainda, dado sua extensa utilização, primeiramente em Nápoles e, posteriormente, nos recém-criados Conservatórios Franceses (que por sua vez serviram de modelo para inúmeras outras instituições similares na Europa e nas Colônias), também concluiu que o alcance de sua influência era imenso, ou seja, muito maior do que se poderia presumir a princípio.

Esse trabalho é resultante de minha pesquisa que investiga as relações tópicas e esquemáticas nas *Aberturas em Ré...* (data exata de composição desconhecida, mas presumivelmente posterior a 1810), na *Abertura Zemira* (1803) e na *Sinfonia Fúnebre* (1790) do Padre José Maurício Nunes, as duas últimas, anteriores a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. Neste artigo, trato da *Abertura Zemira* e as *Schemata* ali presentes, conforme o já mencionado conceito proposto por Gjerdingen.

É fato que há excelentes trabalhos em língua portuguesa sobre a obra do Padre José Maurício, mesmo que o escopo dessa pesquisa não contemple toda a sua obra. Todavia, essas pesquisas ou reconstróem obras parcialmente disponíveis ou focam (majoritariamente) nas questões retóricas presentes em sua obra religiosa. De qualquer modo, reitera-se a relevância destes trabalhos do ponto de vista da Pesquisa de Base, da Musicologia histórica e da Teoria/análise. Este trabalho que aqui apresento seria impossível sem essas pesquisas mencionadas, posto que utilizo e analiso edições já prontas e editadas, não me atendo as questões (indubitavelmente complexas e intrincadas) do processo editorial.

Todavia, pouquíssimos são os trabalhos científicos que tratam do uso da *Schemata* na obra secular do 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. É nesse contexto que aqui investigo na obra *Abertura Zemira* do Padre José Maurício Nunes Garcia – indubitavelmente um dos compositores brasileiros mais relevantes e produtivos do final do século XVIII e início do Século XIX – a frequência, a natureza e a sistematização das estruturas definidas por Gjerdingen como *Schemata* (esquemas pré-

definidos e apreendidos como parte de um vocabulário de uma linguagem comumente compartilhada, os estilos Barroco e Galante). A realização desta tarefa se dá, não no intuito de se exclusivamente verificar a adequação do conceito à música do compositor brasileiro, e sim, de compreender o seu modo de apropriação das *Schemata* e sua forma criativa, inventiva e altamente sofisticada de manipulá-las enquanto ferramenta composicional estruturante de sua obra.

O presente trabalho se apresenta da seguinte forma: Definição e explanação sobre as fontes dos textos musicais consultados, a revisão da literatura sobre o conceito dos estilos e *Schemata* musical relevantes para a análise da *Abertura Zemira*, com ênfase no autor principal – Robert Gjerdingen; análise da obra através de uma tabela que articula compasso a compasso, o *Schema*, o estilo, a tonalidade e a função formal; e, por fim, a ilustração de exemplos representativos dos procedimentos abordados junto com as conclusões.

O Dicionário Biográfico Caravelas informa que a *Abertura Zemira* é uma das únicas três obras puramente instrumentais conhecidas do compositor⁵. O mesmo analisa-a como:

São conhecidas apenas três obras instrumentais: a *Sinfonia Fúnebre*, a *Abertura Zemira* e a *Abertura em Ré* [...] A *Abertura Zemira* (CPM 231), composta em 1803, na tonalidade de Mi bemol maior, está estruturada como forma sonata, com a polarização entre tônica e tom da dominante, seguida de coda. Há de se destacar o longo desenvolvimento terminal entre a reexposição e a coda, que é simplesmente o material integral do desenvolvimento propriamente dito, porém transposto. Há vários efeitos harmônicos e texturais dramáticos na partitura (DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO CARAVELAS, 2012:16).

De fato, para alguns autores, o termo Sonata pode ser empregado para definir a forma (bastante clara, por sinal) desta obra. Contudo, trata-se de uma forma Sonata sem Desenvolvimento, o que, para alguns autores, diz respeito à forma *Sonatina* (especialmente para a tradição analítica britânica). De todo modo, a Exposição e Reexposição seguida de Coda – elementos em que consiste esta abertura –, se enquadram sem maiores constrangimentos dentro do esquema tradicional destas subdivisões (TEMA I – Transição ou Ponte – TEMA II – Conclusão).

Como fontes para esse trabalho utilizo as seguintes versões: a disponível no site *Musica Brasilis*⁶, a

⁵ As outras duas são a *Abertura em Ré* e a *Sinfonia Fúnebre*. Entretanto, o *Método para Piano-forte*, editado por Marcelo Fagerlande é um exemplo da existência de outras obras instrumentais do compositor.

⁶ <http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-zemira>

disponível no site IMSLP⁷ e a disponível no site do arquivo Cleofe Person de Mattos⁸.

A versão *Musica Brasilis* (Rio de Janeiro, 2017) tem como editor o maestro Sergio Dias (transcrição e revisão) e atribui a obra a data de 1803. Está orquestrada para 2 Flautas, 2 Clarinetas em Si bemol, 2 Trompas em Fá, 2 Trompetes em Dó, Violino I, Violino II, Viola e Baixo (cordas no singular⁹). Ainda, apresenta o subtítulo “Que expressa relâmpagos e trovoadas”. A disponível no site IMSLP é uma cópia desta mesma edição diferindo apenas em sua apresentação gráfica e no título traduzido para espanhol.

Na edição disponível no acervo Cleofe Person de Mattos, a data do manuscrito indica 1803. Contudo, observei relevantes diferenças entre as edições. A primeira, mais evidente e notória, trata da instrumentação. Ao invés das Clarinetas em Si bemol, existem partes para dois Fagotes. Ainda, as Trompas requeridas estão, conforme a notação corrente da época, em Mi bemol (tonalidade principal da obra). Evidentemente, uma vez que as Clarinetas da edição *Musica Brasilis* não são um simples substituto dos Fagotes, a orquestração original apresenta substanciais diferenças de dobramentos e distribuição das ideias temáticas pelos instrumentos disponíveis em cada caso.

Porém, o aprofundamento do problema da orquestração/instrumentação e as diferenças entre as edições, não obstante seja um fato essencial para certos aspectos analíticos da obra, não será abordado aqui, posto que o escopo deste trabalho se limita ao reconhecimento de estruturas de *Schemata* presentes na obra, independente de quais instrumentos a articulam. Uma vez que essas diferenças observadas não impactam de forma significativa no uso das *Schemata*, detenho-me, então, no caráter meramente informativo a respeito desta questão, tal qual aqui registro.

Sem mergulhar na complexa questão de definição do que é um estilo¹⁰, parto do pressuposto amplamente aceito pela literatura, de que há diversos (sub)estilos, tipos ou dialetos que compõem o universo sonoro do Estilo Galante. Dentre os que nos interessam para este trabalho, seleciono quatro: o *Estilo Tempestuoso*, o *Estilo Demoníaco*, o *Estilo Cantabile* e o procedimento, não necessariamente estilo, *Alla Zoppa*:

⁷ [https://imslp.org/wiki/Overtura_\(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes\)](https://imslp.org/wiki/Overtura_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes))

⁸ http://www.acpm.com.br/CPM_09-07-05b.htm

⁹ Naturalmente, estranho pois, seria um grupo demasiadamente desequilibrado em sua instrumentação. Nenhuma gravação disponível a realiza desta forma.

¹⁰ Contudo, ofereço a definição de Ratner presente em Dickensheets, “Figuras e progressões dentro de uma peça”, gestos melódicos e rítmicos que, quando utilizados em conjunto, evocam um efeito particular (RATNER, *apud* DICKENSHEETS, 2012:104).

Tempest Style – Estilo Tempestuoso

A evocação musical de vento, chuva, trovões e relâmpagos data, ao menos, do período barroco, e se perpetuou ao longo do século XIX adotando diversos gestos para representar as forças da natureza que incluíam o sobrenatural ou o demoníaco [...] o estilo tempestuoso geralmente se apresenta no modo menor. O vento é representado pelo uso de acordes diminutos e figuras de semicolcheias que ou ondulam ou inesperadamente mudam de direção, trilos nos tímpanos significam trovões e os relâmpagos podem ser representados por súbitos acordes em tutti [...] outros gestos frequentes incluem trêmolos nas cordas (geralmente em registros graves), agitação no registro agudo das cordas para simbolizar chuva e vento, e passagens cromáticas para criar um efeito de instabilidade. [...] o estilo tempestuoso pode também ser utilizado para evocar batalha ou conflito¹¹ (DICKENSHEETS, 2012:115, tradução minha).

Demonic Style – Estilo Demoníaco

O Estilo Demoníaco frequentemente usa o modo menor, porém, uma tonalidade maior alterada também pode ser empregada em conjunto com frequentes acordes diminutos. Escalas ascendentes no registro grave (geralmente designadas para violoncelos e baixos) estão quase sempre presentes em forma cromática ou alterada, evocando imagens fantasmagóricas imagens das profundezas¹² (DICKENSHEETS, 2012:115, tradução minha).

Cantabile Style – Estilo Cantabile

Ratner define esse estilo como uma música com uma veia lírica em um tempo moderado., a linha melódica tendo a predominância de notas relativamente longas e uma tessitura contida¹³ (DICKENSHEETS, 2012:115, tradução minha).

¹¹ Dating back at least to Vivaldi's Four Seasons, the musical evocation of wind, rain, thunder, and lightening continued to evolve into the nineteenth century, adopting several gestures to portray the powers of nature, which included the supernatural or the demonic. [...] The Tempest Style is usually cast in a minor mode. Wind is represented in the frequent use of diminished chords and running eighth-note patterns that either undulate or change directions unexpectedly; trills in the timpani signify thunder, and lightening can be portrayed by a sudden, fully orchestrated chord. [...] Other frequently used gestures include string tremolos (often in the lower register), agitation in the high strings to symbolize rain and wind, and chromatic passages to create an unsettled effect [...] The Tempest Style can also be used to evoke battle or struggle.

¹² The Demonic Style often makes use of the minor mode, but a harshly wicked major key can also be employed in conjunction with frequent diminished chords. Rising scalar patterns in the low register (scored frequently for cello or double bass) are almost always found ascending in chromatic or altered scales, conjuring fantastic images of specters arising out of the deep.

¹³ Ratner defines this style as music in a lyric vein with a moderate tempo, the melodic line featuring relatively slow note values, and a rather narrow range.

Alla Zoppa

O verbete do *Dicionário Harvard de Música* o descreve como “Ritmo pontuado invertido. O termo *Zoppa* também foi utilizado em movimentos de dança com ritmos sincopados durante o século XVII”¹⁴ (HARVARD, 1974:933). O mesmo verbete no *The New Grove Dictionary for Music and Musicians* tem a seguinte descrição, “Termo aplicado ao ritmo em que a segunda colcheia do compasso 2/4 é acentuado, típico de algumas danças húngaras e do American Ragtime”¹⁵ (SADIE, 1984, tradução minha).

Bombus ou Figura Bombilans

Ainda, é necessário definir o conceito de *Bombus*, ou *Figura Bombilans* que também emprego na análise da *Abertura Zemira*. Este termo diz respeito a figuras que são rapidamente repetidas quatro vezes seguidas, geralmente em instrumentos de arco. Há interessantes definições desta figura na literatura:

Pierre-Alain Clerc (2001) indica três definições do termo¹⁶:

- a) “Quatro notas rápidas, repetidas sobre a mesma nota (Prinz, 1696)”¹⁷
- b) “Similar ao zumbido das abelhas” (Walther, 1708)”¹⁸
- c) “crepitação da mosqueteria” (St-Lambert, 1707, que não cita o nome da figura, mas comenta sobre seus efeitos no baixo contínuo)”¹⁹

Também pode ser denominada *Figura Bombilans*, (Figura 1) como está em WALTHER (1708) ou como *Schwärmer* (notas rápidas repetidas) em Riepel (1752, *Apud* RATNER, 1980:85).

¹⁴ Inverted dotted rhythm. The term *Zoppa* also was used for 17th century dance movements in syncopated rhythm.

¹⁵ A term applied to a rhythm in which the second quaver in a bar of 2/4 time is accentuated, typical of some Hungarian dances, and of American ragtime.

¹⁶ Tradução minha dos itens a), b) e c)

¹⁷ “Quatre notes rapidez, répétées sur la même note”.

¹⁸ “Semblable au bourdonnement des abeilles”.

¹⁹ “Crépitement de la mousquetterie [...] qui ne cite pas le nom de la figure mais commente des eddes de basse continue”.



Fig. 1 – *Figurae Bombilans* – CLERC (2001:33).

***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 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”. Seus “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 anacrônicos²⁰ (GJERDINGEN, 2007:15, tradução minha).

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, não são abordadas. Todavia, identifico a presença dos esquemas harmônico-ritmo-melódico-texturais (se assim podemos definir, ao menos, parcialmente, as *Schemata*) na obra *Abertura em Zemira*.

Se o conceito de *Schemata* era inexistente, indaga-se então como era realizado o processo de ensino

²⁰ 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.

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 *Schematas*, então, neste aspecto, as pequenas seções 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 *Schematas*. A verificação do uso e manipulação destes esquemas em ao menos uma obra pode atestar essa afirmação solidificando suas fundamentações.

Retornando as *Schemata* de Gjerdingen, (e posteriormente Hertz e Rice) observa-se que este autor, propõe diversos tipos, com distintas funções estruturais dentro da obra. Os de abertura (*Opening gambits*) os de fechamento (*Closing Gambits*) e os de transição ou continuidade. A seguir, detalho os esquemas que estão presentes na *Abertura Zemira*:

Overture

Dean Sutcliffe, professor da Universidade de Auckland na Nova Zelândia, teórico e historiador musical, sugeriu o termo *Overture* (SUTCLIFFE, W. Dean, “Topics in Chamber Music,” in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, New York: Oxford University Press, 2014, pp. 118–140) para um *Schema* de condução de vozes caracterizado por um segmento de escala

ascendente sobre um pedal da tônica, geralmente com um crescendo inscrito ou implícito²¹ (RICE, 2014:1, tradução minha).

Dentre suas principais características podemos citar²²:

- a) Na melodia, sequência ascendente de 1 a 1 (oitava acima), geralmente com encurtamento progressivo em direção ao final entre as mudanças harmônicas.
- b) No baixo, repetições de 1 ou um pedal do mesmo.
- c) Uma sequência de sonoridades enfatizando as tríades da Tônica e Dominante, podendo ainda lançar mão da Dominante da Subdominante (V do IV).
- d) Sonoridades frequentemente relacionadas à Regra da Oitava.

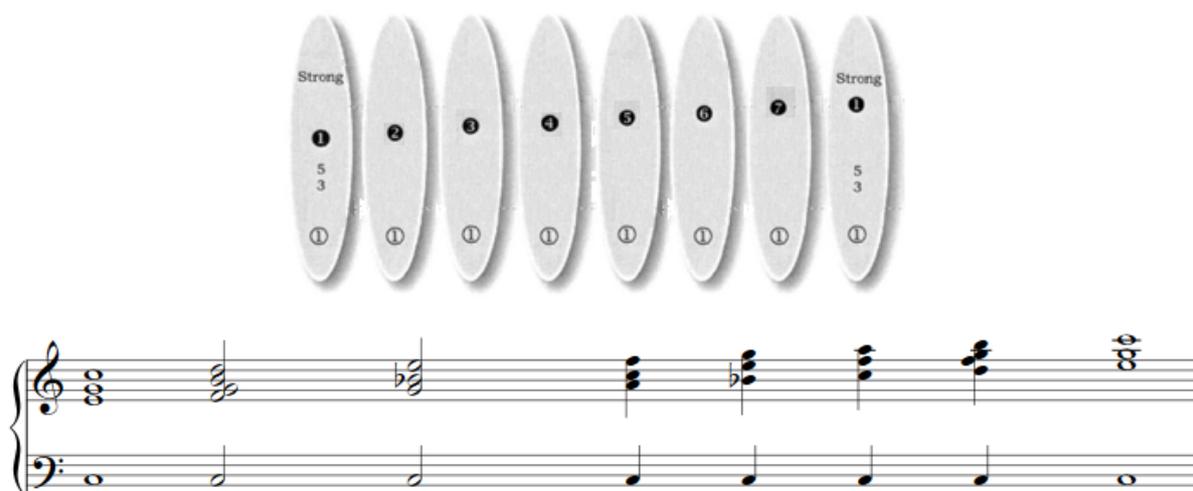


Fig. 2 – *OVERTURE* – protótipo e realização musical em Dó Maior com detalhamento do uso da dominante da Subdominante e progressiva aceleração rítmica em direção ao fim.

²¹ Dean Sutcliffe, a music historian and music theorist who teaches at the University of Auckland in New Zealand, has suggested the term "Overture" for a voice-leading schema characterized by an ascending scale segment over a tonic pedal, usually with a crescendo notated or implied. See W. Dean Sutcliffe, "Topics in Chamber Music," in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, New York: Oxford University Press, 2014, pp. 118–140.

²² Figura 2.

Quiescenza

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 Vienna²³ (GJERDINGEN, 2007:460, tradução minha).

Dentre suas principais características podemos citar²⁴:

- a) Quatro eventos, com o esquema inteiro geralmente repetido em sucessão
- b) Na melodia, o semitom descendente b7-6 é respondido pelo semitom ascendente 7-1 (no "Solfeggio italiano típico", *fa-mi* é respondido por *mi-fa*)
- c) No baixo, um pedal em 1, ou uma figuração que reitera 1
- d) Uma sequência de quatro sonoridades, geralmente b7/3, 6/4, 7/4/2 e 5/3. A primeira parece instável em relação a segunda, enquanto a terceira sonoridade parece altamente instável em relação à última sonoridade da Tônica

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 Tônica²⁵ (GJERDINGEN, 2007:460, tradução minha)

²³ The Quiescenza marks a short period 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.

²⁴ Figura 3.

²⁵ a) Four events, with the whole schema usually played twice in succession

b) In the melody, the descending semitone b7-6 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 b7/3, 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 Prinner over a tonic pedal

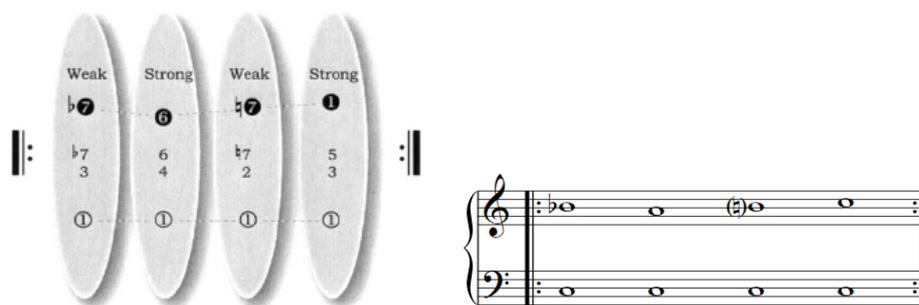


Fig. 3 – *QUIESCENZA* – protótipo de Gjerdingen (2007:460) e realização musical em Dó Maior.

Ponte

A Ponte era uma “ponte” construída sobre a repetição ou extensão da tríade da Dominante ou da Sétima da Sensível/Diminuta²⁶. 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 retorno 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 retorno²⁷ (GJERDINGEN, 2007:461, tradução minha).

Dentre suas principais características podemos citar²⁸:

- 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/Diminuta²⁹ (GJERDINGEN, 2007:461, tradução minha).

²⁶ Dependendo do modo ser Maior ou Menor respectivamente.

²⁷ 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.

²⁸ Figura 4

²⁹ 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.

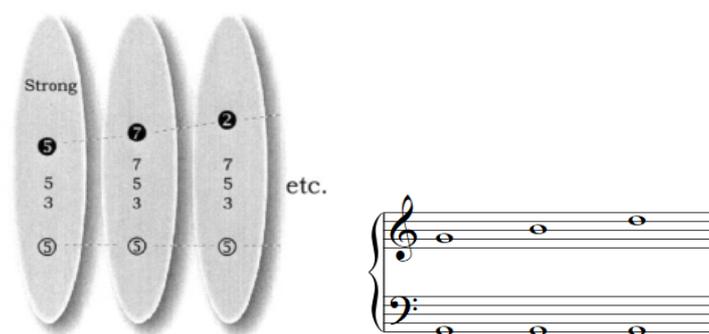


Fig. 4 – PONTE – protótipo de Gjerdingen (2007:461) e realização musical em Dó Maior.

Meyer

Gjerdingen define o esquema que ele denomina *Meyer* – Figura 05 (nome dado em homenagem à Leonard Meyer) como:

O *Meyer* era geralmente escolhido para construir temas importantes. Seu período de grande ocorrência foi entre os anos de 1760 e 1780. Em exemplos anteriores e mais breves os tons melódicos estruturais constituem a fração principal da linha melódica perceptível. Em exemplos posteriores e mais elaborados, os dois eventos emparelhados constituem breves momentos de pontuação dentro de uma profusão de figuras melódicas decorativas³⁰ (GJERDINGEN, 2007:459, tradução minha).

Dentre suas principais características podemos citar³¹:

- 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)
- 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-Mi³² em modo maior).
- No baixo, o intervalo ascendente 1-2 é respondido por um movimento ascendente 7-1 (ou 5-1)
- É uma sequência de quatro sonoridades, geralmente os intervalos 5/3, 6/3, 6/5/3, e 5/3 (a partir do baixo) a primeira e última parecem estáveis, enquanto as duas intermediárias são instáveis³³ (GJERDINGEN, 2007:459, tradução minha).

³⁰ 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.

³¹ Figura 5

³² Semitom.

³³ 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

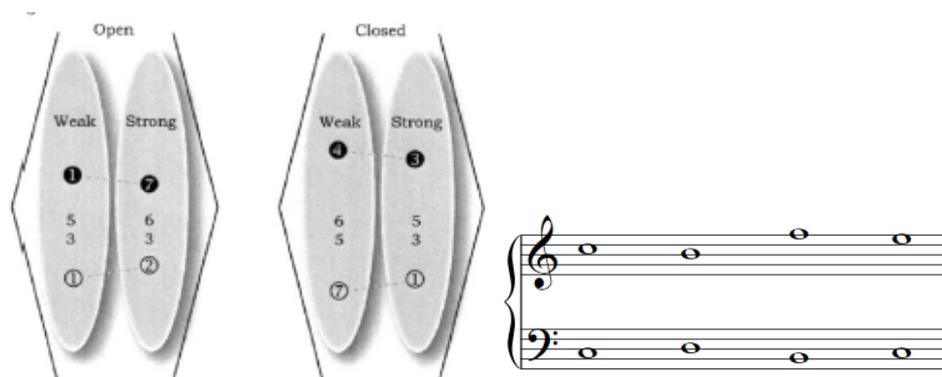


Fig. 5 – MEYER – protótipo de Gjerdingen (2007, p.459) e realização musical em Dó Maior.

Monte

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 importante³⁴ (GJERDINGEN, 2007:458, tradução minha).

Dentre suas principais características podemos citar³⁵:

- Duas ou mais seções, com cada seção subsequente um grau acima.
- Na melodia, um movimento ascendente, com movimentos descendentes locais que complementam as sensíveis ascendentes do baixo
- No baixo, consecutivos movimentos ascendentes cromáticos em direção às tônicas locais. Na variante diatônica, o baixo sobe similarmente, porém sem os semitons cromáticos
- 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

- Extensões da sequência ascendente IV-V para VI ou mesmo VII e I
- Tipos diatônicos tendo como característica o padrão intervalar 6-5-6-5

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.

³⁴ 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.

³⁵ Figura 6.

- 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 (GJERDINGEN, 2007:458, tradução minha).

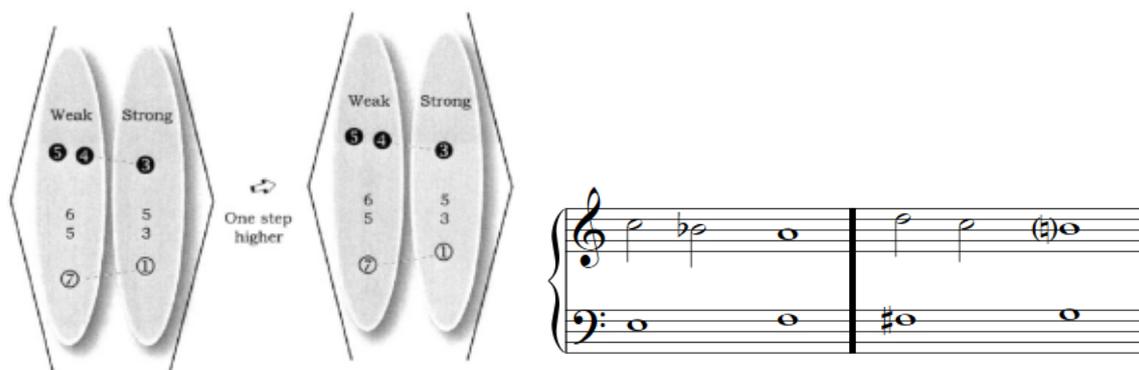


Fig. 6– MONTE – protótipo de Gjerdingen (2007:458) e realização musical em Dó Maior.

Heartz

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

Daniel Heartz 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 Heartz” e demonstro como compositores de Corelli a Mozart o utilizaram como um gesto de abertura ou como resposta em obras instrumentais e vocais (RICE, 2014:1, tradução minha)³⁶.

Ainda, para Rice, a diferença entre o *Heartz* e a *Quiescenza* consiste em sua simetria, podendo, contudo, haver confusão entre esses dois esquemas tão similares e próximos. Para o autor, O *Heartz* difere melodicamente da *Quiescenza* por começar e terminar no grau melódico 5, não no 1, e aproximar-se do 6 por baixo e não por cima. O *Heartz* é uma prolongação melódica de 5, a *Quiescenza* uma prolongação melódica de 1³⁷ (RICE, 2014:5, tradução minha).

³⁶ Daniel Heartz 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 Heartz” and demonstrate how composers from Corelli to Mozart used it as an opening gambit and a riposte in vocal and instrumental music.

³⁷ The Heartz differs melodically from the Quiescenza in starting and ending on 5, not on 1, and approaching 6 from below, not above. The Heartz presents a melodic prolongation of 5, the Quiescenza a melodic prolongation of 1.

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

- Enquanto a *Quiescenza* tende a ser cromática (com a aproximação da Subdominante pelo uso do 7º grau alterado descendentemente – produzindo um efeito de dominante secundária V do IV, o *Heartz* tende a ser diatônico acentuando seu caráter delicado e doce.
- O *Heartz* geralmente é seguido de uma quebra de textura, onde a textura seguinte tem sua própria identidade esquemática.
- 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 citar³⁸:

- 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.

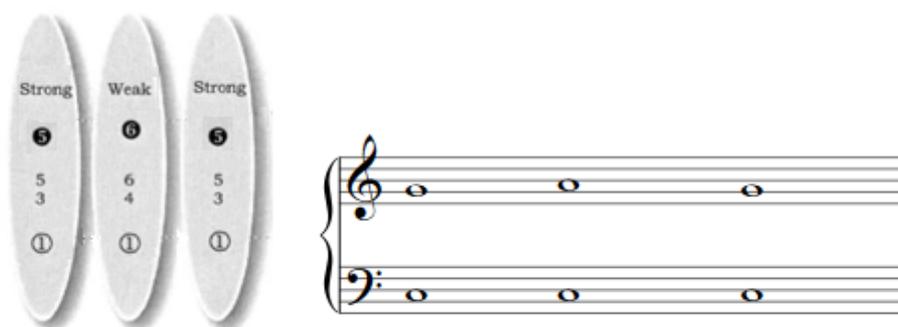


Fig. 7 – O HEARTZ – protótipo e realização musical em Dó Maior.

Fauxbourdon – Falso-bordão

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

³⁸ Figura 7.

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 ³⁹(GJERDINGEN, 2007:468, tradução minha).

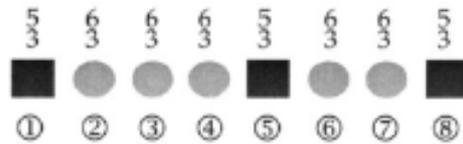


Fig. 8 – Primeira aproximação à Regra da Oitava (GJERDINGEN, 2007:468).

Uma aproximação mais aprofundada já se depara com as diferenças na escala 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,

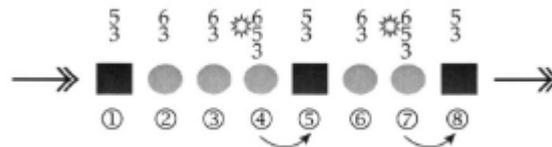


Fig. 8b – Aproximação à Regra da Oitava usando sonoridade 6/5/3 em 4 e 7 na escala ascendente (GJERDINGEN, 2007:468).

e na escala descendente (Figura 9):

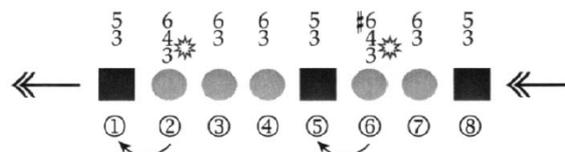


Fig. 9 – aproximação à Regra da Oitava usando sonoridade 6/4/3 em 6 e 2 na escala descendente (GJERDINGEN, 2007:468).

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, alterado ou não, antecede o 5 e 1 respectivamente.

³⁹ 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 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 fifteenth-century traditions of improvised fauxbourdon singing in cathedrals, a tradition believed to have survived until at least the seventeenth century.

Evidentemente, há outras possibilidades de harmonização, desde que observados os princípios básicos do jogo estabilidade x 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 XVII⁴⁰” (GJERDINGEN, 2007:469).

A relação entre o *Fauxbourdon* e a Regra da oitava é a que o primeiro 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 a linha do baixo.

Bergamasca

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-I⁴¹ (HUDOSN *et al in* SADIE, 1984).

Dentre suas principais características podemos citar⁴²:

- 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

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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.

⁴² Figura 10

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.

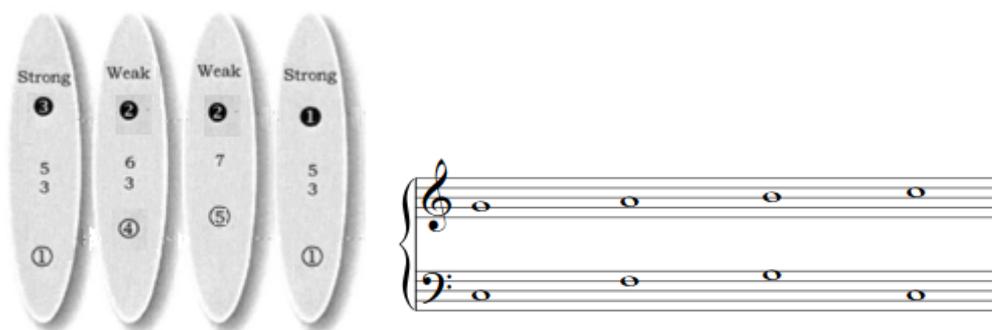


Fig. 10 – *BERGAMASCA* – protótipo e realização musical em Dó Maior.

Do-Re-Mi

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 XVIII⁴³ (GJERDINGEN, 2007:457, tradução minha).

Dentre suas principais características podemos citar⁴⁴:

- 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 (as 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

⁴³ 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.

⁴⁴ Figura 11.

- a) Uma melodia tipo *Adeste Fidelis*⁴⁵ contendo saltos a partir de 5
- b) Um tipo em duas partes “DO-RE ... RE-MI”⁴⁶ (GJERDINGEN, 2007:457, tradução minha).

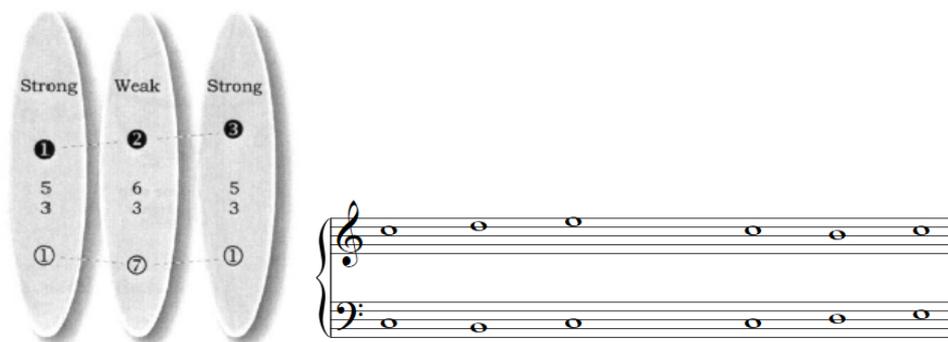


Fig. 11 – *Dó-Ré-Mi* – protótipo de Gjerdingen (2007:457) e realização musical em Dó Maior.

Clausula (Cadências)

Na definição de Gjerdingen, que dedica um capítulo inteiro às terminações,

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, inicialmente envolviam duas vozes em movimento polifônico e, posteriormente, acordes [sic] 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 a tradução como “a mais perfeita”, mas o real significado dessa expressão⁴⁷ 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

⁴⁵ Leonard Meyer identificou diversas melodias deste estilo como similares a melodia da canção natalina *Adeste Fidelis*.

⁴⁶ 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

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

f) A two-part, “Do-Re ... Re-Mi” type.

⁴⁷ 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 a *Cadência Perfeita*) para justificar o significado empregado aqui como “real”.

traduzido como “um fechamento na forma mais completa⁴⁸” (GJERDINGEN, 2007:139, tradução minha).

Walther, *Praecepta der musicalischen Composition* (Erfurt, 1708)

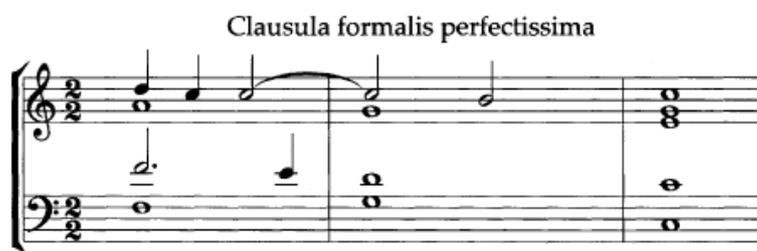


Fig. 12 – Organização a quatro vozes das *Clausulae*. (GJERDINGEN, 2007:139).

A propósito da compreensão atual sobre o significado inerente de cada tipo de *Clausula*, o autor nos adverte,

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 *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 baixo a clausula do baixo [*clausula perfectissima*] [...] assim como em outros *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 subestimado⁴⁹ (GJERDINGEN, 2007:140-141, tradução minha).

⁴⁸ The Latin term chosen by medieval writers to describe the perceived 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 transferred to formulae involving two contrapuntal voices, and then much later to formulae successions 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,” referring to the degree of closure. Hence the title of the example could be rendered as “a close in the most complete form.”

⁴⁹ 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.

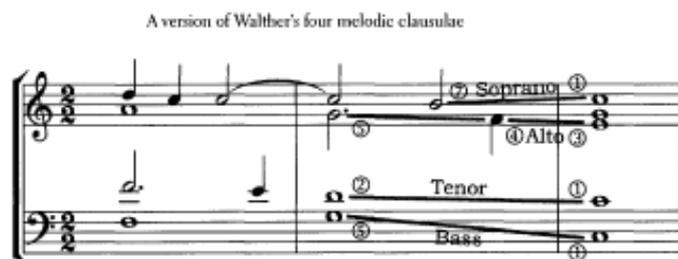


Fig. 13 – Nomenclatura das *Clausulae* por vozes (GJERDINGEN, 2007:139).

Tem-se da figura 13 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). Importa considerar que, ao menos, 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 \flat VI – *Cadenza Finta*⁵⁰ (Interrompida ou Evadida⁵¹, 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.

⁵⁰ GJERDINGEN, 2007:469.

⁵¹ 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*⁵², 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* (Figura 14), extraída de Gjerdingen (2007) ilustra cada uma dessas possibilidades de fechamento, porém, mantendo a Tônica como Ré Maior em todos os exemplos.

The figure displays musical notation for various *Clausulae* in the key of D major. Each example shows the Soprano and Bass lines with specific chord progressions and fingerings indicated by numbers 1-7. The examples are:

- Perfecta / MI-RE-DO**: Soprano (6, 5, 4, 3), Bass (4, 5, 1)
- Perfectissima / DO-SI-DO**: Soprano (7, 5, 4, 3), Bass (2, 5, 1)
- Tenorizans / CLAUS. VERA**: Soprano (7, 5, 4, 3), Bass (2, 1)
- Cantizans / JOMELLI**: Soprano (6, 5, 4, 3), Bass (7, 1)
- Altizans / PASSO INDIETRO**: Soprano (7, 6, 5, 4), Bass (4, 3)
- Imperfecta / INCOMPLETE**: Soprano (4, 3, 2, 1), Bass (4, 5, 1)
- Tenorizans / CLAUS. VERA**: Soprano (7, 6, 5, 4), Bass (2, 1)
- Cantizans / COMMA**: Soprano (6, 5, 4, 3), Bass (7, 1)
- Cantizans / JOMELLI**: Soprano (6, 5, 4, 3), Bass (7, 1)
- Cantizans / LONG COMMA**: Soprano (6, 5, 4, 3), Bass (6, 7, 1)
- [CONVERGING]**: Soprano (8, 7, 6, 5, 4), Bass (4, 4, 5, 1)
- [CONVERGING]**: Soprano (6, 5, 4, 3), Bass (4, 4, 5, 1)

Fig. 14 (Gjerdingen 2007:17). (Tabela), *Clausulae* (Gjerdingen, 2007:139).

⁵² 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).

A temática Zemira

O tema Zemira já havia sido utilizado em, pelo menos, uma ópera antes da composição desta Abertura pelo Padre José Maurício. Não se pode afirmar que o Padre conhecia esta obra de Francesco Bianchi (*La Zemira*) datada de 1781 e cuja estreia se deu em Pádua em 1786. De acordo com Marita McClymonds existem “componentes pouco comuns nesta obra que são o inicial trio em música de tempestade, o curto dueto para dois homens, a música programática de batalha e o longo quarteto⁵³” (McCLYMONDS, 1992:1224, tradução minha).

Essencialmente, a história se desenvolve em uma luta onde o Imperador Akbar tenta obter Zemira contra a vontade de Sarabes (pai de Zemira) e de Gandarte (prometido à Zemira). Ao final da história, Zemira é morta por seu próprio pai.

Conforme já mencionei, o Dicionário Caravelas analisa a forma da *Abertura Zemira*, classificando-a como forma Sonata. Essencialmente, concordo com esta análise, apenas observando que, no caso da Abertura, a Seção de Desenvolvimento ou Elaboração está ausente. A tabela a seguir ilustra compasso a compasso as articulações entre a forma, tonalidade, *Schema* empregado e o estilo. Como pode-se observar, a utilização de algum tipo de *Schema* (dentre os mais comuns) mostra-se presente em absolutamente toda a Abertura.

Análise da *Abertura Zemira* (tabela 1)

FORMA		TOM	COMPASSO	SCHEMA	ESTILO	
EXPOSIÇÃO	TEMA I	M ^b	1-7	<i>Bombilans</i>	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
			7-10	<i>Overture</i>		
			9-10	<i>Cadencia Convergente</i>		
			10-15	<i>Bombilans</i>		
			16-18	<i>Overture</i>		
			18-19	<i>Cadência perfeita (Uníssono) em M^b</i>		
	Transição		19-25	<i>Quiescenza (2x)</i>		
			25	<i>Bombilans</i>		
			26-31	<i>Heartz</i>		<i>Cantabile/Bombilans</i>
			31-33	<i>Overture</i>		
		33-35	3 ^a Descendente	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>		

⁵³ “Unusual components in this work are the opening trio with storm music, the short duet for two men, the programmatic battle music and the extensive quartet”.

	TEMA II		36-37	<i>Cadência Convergente</i>	<i>Acordes e Bombilans</i>		
			38-39	<i>Cadência Imperfeita</i>			
			40-41	<i>Ponte</i>			
			Si ^b		42-45	<i>Meyer</i>	<i>Alla Zoppa</i>
				45.3-47	<i>Triade descendente</i>		
				48	^b II -!!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
				49-52	<i>Meyer</i>		
				52.3-54	<i>Triade descendente</i>	<i>Alla Zoppa</i>	
				55	^b II -!!!		
				56-58	3ª descendente	<i>Alla Zoppa</i>	
				58-59	<i>Passo indietro</i>		
				59-60	<i>Comma</i>		
				60-61	<i>Bergamasca incompleta</i>		
				61-63	<i>Ponte</i>		
				64	III [#] 3/7 - !!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
				65-66	<i>Bergamasca</i>	<i>Alla Zoppa</i>	
				67	III [#] 3/7 - !!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
				68-69	<i>Bergamasca incompleta</i>	<i>Alla Zoppa</i>	
				70-71	<i>Ponte (F⁷)</i>		
				72	^b VI	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
			^b III (Ré ^b)		73-75	<i>Bergamasca em Ré^b</i>	<i>Alla Zoppa</i>
				75-76	<i>Heartz</i>		
				77	Uníssonos em I	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
			^b III → IV → Vm		78-83	<i>Monte</i>	<i>Alla Zoppa</i>
			Estrutura conclusiva e Retransição	Vm	84-88	Fá menor → Mi ⁹ /Fá → Fá menor	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>
					89	Ré ^b Maior	
Instável	90-93			Cromático descendente (Si ⁹ → Mi ⁹ /Si ^b → Lá ⁷ → Ré ⁹ /Lá ^b)			
	II			94-95	<i>Ponte (em Dó menor)</i>		
				96	Mi ^{b7}		
I (Si ^b)	97-99			<i>Fonte</i>			
	99-100			<i>Cadência convergente</i>			
I (Mi ^b)	100			<i>Ponte (fusas/uníssonos)</i>			
	103-108			<i>Overture</i>			
RE EX	TEMA I			Mi _b	109-115	<i>Bombilans</i>	
		115-118	<i>Overture</i>				

	Transição	117-118	<i>Cadência Convergente</i>		
		118-123	<i>Bombilans</i>	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
		124-127	<i>Overture</i>		
		126-127	<i>Cadência perfeita (Uníssonos) em Mi^b</i>		
		127-133	<i>Quiescenza (2x)</i>	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
		133	<i>Bombilans</i>		
		134-138	<i>Heartz</i>	<i>Cantabile/Bombilans</i>	
		139-141	<i>Overture</i>		
		141-143	3ª Descendente	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
		144-145	<i>Cadência Convergente</i>		
		146-147	<i>Cadência Imperfeita</i>	<i>Acordes e Bombilans</i>	
		148-149	<i>Ponte</i>		
	TEMA II		150-153	<i>Meyer</i>	<i>Alla Zoppa</i>
			153.3-155	<i>Triade descendente</i>	
			156	^b II -!!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>
			157-160	<i>Meyer</i>	<i>Alla Zoppa</i>
			160.3-162	<i>Triade descendente</i>	
			163	^b II -!!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>
			164-166	3ª descendente	<i>Alla Zoppa</i>
			166-167	<i>Passo Indietro</i>	
			167-168	<i>Comma</i>	
			168-169	<i>Bergamasca Incompleta</i>	
			170-171	<i>Ponte</i>	
			172	III [#] 3/7 - !!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>
		173-174	<i>Bergamasca</i>	<i>Alla Zoppa</i>	
		175	III [#] 3/7 - !!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
		176-177	<i>Bergamasca</i>	<i>Alla Zoppa</i>	
		178-179	<i>Ponte (F⁷)</i>		
		^b Sol	180	[#] VI - !!!	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>
		^b III (Ré ^b)	181-183	<i>Bergamasca em Ré^b</i>	<i>Alla Zoppa</i>
			183-184	<i>Heartz</i>	
			185	Uníssonos em I	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>
	^b III → IV → Vm	186-191	<i>Monte</i>	<i>Alla Zoppa</i>	
Estrutura conclusiva	Vm	191-196	Si ^b menor → Lá ^o /Si ^b → Si ^b menor	<i>Tempestuoso/Demoníaco</i>	
		197	Sol ^b Maior		
	Instável	198	Cromático descendente (Mi ^o → Lá ^o /Mi ^b → Ré ⁷ → Sol ^o /Ré ^b)		
	II	202-203	<i>Ponte (em Fá menor)</i>		
		204	Lá ^o		
		205-207	<i>Fonte</i>		
M i b	207-208	<i>Cadência convergente</i>			

		208-210	<i>Ponte</i> (fusas uníssono)	
		211-216	<i>Overture</i>	
CODA	Mi^p	217-219	<i>Bergamasca</i>	<i>Alla Zoppa</i>
		220-222	Pedal I (V-I 4 vezes)	
		223-224	<i>Triade descendente</i> (I)	
		225-228	Pedal I (V-I 4 vezes)	
		229-230	<i>Triade descendente</i> (I)	
		231-233	<i>Bombilans</i> (I)	
		234	6 ^a Aumentada	<i>Figura pontuada</i>
		235 - 236	<i>Cadência Perfeita</i>	<i>Cantabile</i>
		237-240	Pedal I (V-I 4 vezes)	<i>Alla Zoppa</i>
		241-243	I – acordes finais em <i>pp</i>	

Tab. 1. Análise formal, tonal e Esquemática da *Abertura Zemira*.

As figuras 15 e 16 ilustram no compasso inicial a textura apresentada que se apoia no uso das *Figurae Bombilans* sobre uma única nota, a da Tônica e a mesma figura antecedendo a entrada do Segundo Tema, demonstrando como elas permeiam a obra.

The image shows a musical score for the beginning of the *Abertura Zemira*, first movement. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Baixo. The tempo is marked "Allegro Spirituoso" with a symbol. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure shows a rhythmic pattern of eighth notes in the strings, with a forte (f) dynamic marking. The second measure shows a similar pattern, also with a forte (f) dynamic marking.

Fig. 15 – *Abertura Zemira*, c.1 – *Figurae Bombilans* sobre Mi bemol.



Fig. 16 – *Abertura Zemira*, c.38 – *Figurae Bombilans* sobre Si bemol, antecedendo a entrada do segundo tema.

A figura 17 ilustra o uso do *Schema Overture*, mantendo a mesma divisão de semicolcheias da figura precedente.



Fig. 17– *Abertura Zemira*, c.16-19. Utilização do *Schema Overture*.

O uso do *Schema Hertz* (Figura 18) confere com a indicação de Rice de que ele geralmente é empregado com mudança de textura. Observa-se que o Estilo *Cantabile* está presente nos legatos das terças entre os segundos Violinos e as Violas.



Fig. 18- *Abertura Zemira*, c.26-28. *Schema Heartz* e *Estilo Cantabile*.

O *Schema Meyer* é empregado na construção do segundo tema como mostra a figura 19:



Fig. 19 - *Abertura Zemira*, c.49-53. *Schema Meyer* utilizado na construção do Tema II (circulado em azul).

Como afirmou Dickensheets, a maior parte dos elementos característicos do estilo *Tempestuoso* e ou *Demoníaco* se fazem presentes e podem ser apreciados nas figuras 20 e 21 São eles: o uso de súbitas interrupções e trêmulos (ocorre com frequência ao longo do segundo tema, com esse contraste acentuado pela antagônica opção de estilo feita pelo compositor – *Tempestuoso* x *Alla Zoppa*), e o uso de figuras de semicolcheias (ou outros valores curtos), em movimentos ondulantes nos registros agudos com frequentes mudanças de direção. Apesar da tonalidade principal da peça ser maior, o exemplo ilustrado centra-se me Fá Menor, amplificando as características deste estilo.

The image shows a musical score for measures 74-78 of the 'Abertura Zemira'. It features seven staves: fl I, II; cl I, II; tpa I, II; tpt I, II; vln I; vln II; and bx. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dynamic shift from forte (f) to piano (p) and a change in texture. The woodwinds and strings play sustained notes, while the violins and violas play rhythmic patterns. The bassoon plays a steady eighth-note accompaniment.

Fig. 20 – *Abertura Zemira*, c.74-78. Súbita mudança de Textura – estilo Tempestuoso intervindo no segundo Tema – *Alla Zoppa*.

The image shows a musical score for measures 84-86 of the 'Abertura Zemira'. It features seven staves: fl I, II; cl I, II; tpa I, II; tpt I, II; vln I; vln II; and bx. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dynamic shift to fortissimo (ff) and a change in texture. The woodwinds and strings play sustained notes, while the violins and violas play rhythmic patterns. The bassoon plays a steady eighth-note accompaniment.

Fig. 21 – *Abertura Zemira*, c.84-86. Passagem Tempestuosa em Fá Menor – Agitação no registro agudo articulação quase em trêmolo nas cordas e mudança de direção de figuras rápidas em fusas. Estrutura Conclusiva e Retransição da Exposição.

O uso do Legato e de harmonias com longas notas que sustentam a melodia, contida em um registro de Oitava (Figura 22) representam claramente os elementos formativos do estilo cantabile, empregado neste exemplo na Coda.

The image shows a musical score for the Coda of the Abertura Zemira, measures 194-198. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute II, Clarinet II, Trumpet I and II, Violin I and II, Viola, and Bassoon. The music is marked 'p' (piano) and features long, sustained notes with 'decresc.' (decrescendo) markings. The Flute II part has a melodic line with slurs, while the other instruments provide harmonic support with long notes. The bassoon part has a melodic line with slurs and a decrescendo marking.

Fig. 22 – *Abertura Zemira*, c.194-198 – Legatos característicos do estilo *Cantabile* na *Coda*,

O Tema II imediatamente se apresenta em *Alla Zoppa*, definido seu caráter (Figura 23).

Fig. 23 – *Abertura Zemira*, c.39-43. Mudança de textura e início do segundo tema (c.41) em *Alla Zoppa*.

Novamente, ilustrando o estilo Tempestuoso/Demoníaco, a figura 24 destaca os acordes diminutos como base harmônica da textura já discutida anteriormente.

Fig. 24 – *Abertura Zemira*, c.158-161 – uso de acordes diminutos e textura agitada, ilustrando o estilo Tempestuoso/Demoníaco na Reexposição.

As *Schemata Ponte e Bergamasca* (figura 25) são frequentes na construção do Segundo Tema. O *Passo Indietro a Comma* (figura 26) também tem seus melhores exemplos nos momentos que antecedem as *Clausulae* frequentes do Tema II:

Fig. 25 – *Abertura Zemira*, c.89-93 em Verde a *Comma*, em Laranja a *Bergamasca* (incompleta) e em Azul a *Ponte*.

Fig. 26 – *Abertura Zemira*, c.125-127. Destacados em Azul o *Passo Indietro* em Amarelo a *Comma*.

Por fim, a figura 27 destaca o uso do acorde de *Sexta Aumentada* na Coda com mudança textural e motívica de forma a realçar seu efeito dramático.

The image displays a musical score for the Abertura Zemira, measures 190-193. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts: fl I, II; cl I, II; ob I, II; tpt I, II; vln I, II; vla; and bx. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score shows a progression of chords and textures. The final measure, measure 193, is highlighted with an orange box. This measure features a cadence with a change in texture, marked by a double bar line and a repeat sign. The texture changes from a dense orchestral texture to a more sparse texture with a prominent bass line and a few upper voices.

Fig. 27 – *Abertura Zemira*, c.190-193 – uso do Acorde de Sexta Aumentada preparatório à Cadência com mudança motivica e de Textura.

Conclusões

A partir análise da *Abertura Zemira*, no que diz respeito a sua organização esquemática, conclui-se que ela está francamente estruturada a partir dos preceitos do estilo Galante. O emprego das *Schemata*, particularmente a *Overture* na construção do Tema I e do *Meyer/Triade* no Tema II, demonstra o domínio do repertório do compositor em articular ideias com *Schema*, mesmo dentro de um quadro formal relativamente simples (Sonata sem desenvolvimento, a propósito, estrutura frequentemente empregada em aberturas dessa natureza). Aliado a isso, o uso altamente contrastante dos dois estilos predominantes da obra (*Tempestuoso, Demoníaco* x *Alla Zoppa*) permitem uma caracterização peculiar e paradoxal entre as duas ideias centrais da obra em um contexto dramático que poderia corresponder aos diferentes personagens intuídos no título da obra.

Indubitavelmente, isso atesta um alto grau de sofisticação e maturidade na manipulação dos elementos estilísticos disponíveis na linguagem galante pelo Padre, confirmando ambas as hipóteses iniciais deste trabalho, a de amplo domínio pelo compositor do estilo Galante e a de total adequação das *Schemata* (inclusive como consequência da primeira hipótese) aos modelos propostos por Gjerdingen.

REFERÊNCIAS

CAPLIN, William E., Topics and Formal Functions: The Case of the Lament. In: MIRKA, Danuta (Ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, pp. 415–452.

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

DICIONÁRIO BIOGRÁFICO CARAVELAS. Verbete José Maurício Nunes Garcia. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Jose_Mauricio_Nunes_Garcia_novembro_2012.pdf, acessado em 14/mar/2018.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Zemira. Facsimile* do original. Acervo Cleofe Person de Mattos. Disponível em http://www.acpm.com.br/CPM_09-07-05b.htm, acessado em 14/set/2018.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Zemira*. Edição de Sérgio Dias. 2017. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-zemira>, acessado em 14/set/2018.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Abertura em Zemira* Edição de Sérgio Dias. 2014. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Overture_\(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes](https://imslp.org/wiki/Overture_(Garcia%2C_José_Maurício_Nunes)), acessado em 14/set/2018.

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

GJERDINGEN, Robert, BOURNE, Jane. 2015. "Schema Theory as a Construction Grammar." *Music Theory Online* 21.2. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdigen_bourne.html, acessado em 14/set.2018.

HARVARD DICTIONARY OF MUSIC. Verbete *Alla Zoppa*. 2nd edition revised and enlarged, Editor Willi Apel. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.

HUDSON, Richard; GERBINO, Giuseppe; SILBIGER, Alexander. Verbete *Bergamasque*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p.3230.

DICKENSHEETS, Janice. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, 31:97–137, 2012.

MATTOS, Cleofe Person. Acervo pessoal digitalizado. Disponível em <http://www.acpm.com.br>, acessado em 14/set/2018.

MCCLYMONDS, Marita P. 'Zemira' in *The New Grove Dictionary of Opera* ed. Stanley Sadie (Lonon), 1992, vol 4, p.1224.

RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

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

SADIE, Stanley. Verbete *Alla Zoppa*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984, p.712.

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

SUTCLIFFE, W. Dean, Topics in Chamber Music. In: MIRKA, Danuta (Ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p.118-140.

WALTHER, Johann Gottfried. *Praecepta der musicalischen Composition*, MS, 1708, ed. P. Benary (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1955).