UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES–ECA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MÍTIA GANADE D'ACOL

Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal

São Paulo
2015

MÍTIA GANADE D'ACOL

Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo
2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

D'Acol, Mítia Ganade

Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal / Mítia Ganade D'Acol. - - São Paulo: M. G. D'Acol, 2015.

181 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Diósnio Machado Neto
Bibliografia

1. Decoro musical 2. Teoria dos esquemas 3. Requiem 4. José Maurício Nunes Garcia 5. Marcos Portugal I. Machado Neto, Diósnio II. Título.

CDD 21 ed.–780

FOLHA DE APROVAÇÃO

MÍTIA GANADE D'ACOL

Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso sobre as Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr._____

Instituição_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____

Instituição_____ Assinatura_____

Prof. Dr._____

Instituição_____ Assinatura_____

São Paulo
2015

Aos meus pais, Ivo e Gisele, com carinho

por todo o suporte durante minha vida

AGRADECIMENTOS

O processo de escrita de uma dissertação de Mestrado por muitas vezes é penoso, mas seus frutos sempre são positivos, principalmente se enxergados neles todos aqueles que de alguma forma contribuíram para o trabalho (direta ou indiretamente). Espero agradecer aqui à todos —mesmo que a memória falhe em algum momento, gostaria de dizer que todas as pessoas próximas a mim de alguma forma estão representadas neste trabalho.

Gostaria primeiro de agradecer meu orientador, Diósnio Machado Neto, pelos anos de companheirismo (já são nove agora!), e por guiar-me durante todo este tempo pelo caminho da pesquisa. Suas instigações foram (e ainda são) minha maior fonte de inspiração acadêmica, e nossas discussões sempre me deixam com maior apetite pela pesquisa. Obrigado por participar deste meu trajeto. Ao Neto devo agradecer também pela instituição do LAMUS, onde trabalho todos os dias nestes últimos dois anos, onde realizei discussões com diversos colegas (e com o Rodolfo Coelho de Souza —também importantíssimo para meu crescimento pessoal e acadêmico) de laboratório sobre nosso projetos de pesquisa (e outras coisas não relacionadas ao ambiente acadêmico) e onde minha pesquisa conseguiu espaço para crescer. Embora agradeça a todos os colegas do LAMUS, há dois que merecem um destaque especial: Ozório e Fabíola, sem vocês este trabalho com certeza não teria sido entregue nesta qualidade (e na data correta!). Nossos períodos de descontração quanto nossas discussões são talvez as coisas mais importantes que possibilitaram minha calma para entregar este trabalho.

Agradeço imensamente a Fapesp (Fundação de Amparo à Ciência do Estado de São Paulo pelo apoio financeiro dado a este projeto de pesquisa. Digo isto pois sem que sem este apoio, este trabalho seria completamente diferente: sua divulgação em congresso internacional teria sido impossível, e o seu crescimento a partir de minha experiência de intercâmbio, possibilitada por um BEPE (Bolsa de Estágio em Pesquisa no Exterior) de cinco meses, não teria ocorrido. Agradeço e parabenizo a fundação pelas suas modalidades de bolsa e pela qualidade do seu trato com seus bolsistas.

Durante o mestrado o período que passei no exterior, no departamento de Teoria e Cognição Musical da Bienen School of Music (Northwestern University, diversas pessoas contribuíram com meu trabalho. Dentre todas estas pessoas, agradeço principalmente Robert O. Gjerdingen por ter me aceito como supervisor do meu projeto de pesquisa, por te me deixado assistir suas aulas como aluno ouvinte e por sua ajuda em minhas análises musicais. Agradeço também Richard Ashley, como diretor do departamento e Andrea H. White por toda a ajuda com a burocracia e os documentos necessários para a emissão do meu visto, entre tantas outras coisas..

Durante meu tempo na Northwestern, várias pessoas também contribuíram para o crescimento deste trabalho, mesmo que indiretamente, durante um café ou em algum corredor do prédio da música, e agradeço aqui por seu tempo: Vasili Byros, Olga Sánchez-Kisielewska, Stephen Hudson e Bruno Alcalde.

Finalmente, agradeço aos principais responsáveis por tudo que consegui realizar até hoje, minha família e amigos. Agradeço meus pais, Ivo e Gisele, pela paciência durante todo estes anos, por ter sempre se preocupado com minha educação e futuro, e por ter sempre me demonstrado como a perseverança e a dedicação àquilo que se tem paixão de fazer permite um trabalho de resultado extraordinário. Tal trabalho, a Cia. Minaz, foi onde iniciei meus estudos em música, e onde ela está até hoje presente em minha prática, seja como coralista, professor, maestro ou como qualquer ajuda possível no âmbito administrativo. É lá que também tenho vários amigos, e é lá que satisfaço meu desejo (e minha paixão) pelo canto coral e pela ópera. Em meio a chatices e brincadeiras, meus irmãos, Sasha e Ulrich, sempre estão presentes quando mais preciso de um momento de descontração nem que este seja iniciado pela frase: "Ei, gordo, levanta da cadeira e vamos jogar basquete!". Sem vocês eu seria muito mais sedentário do que realmente sou, e a vida seria menos engraçada. Por fim, agradeço minha namorada, Ana Paula, que é minha companheira em tudo que faço na vida. Obrigado por me manter confiante, por me ouvir, me acalmar e também por incentivar meu pensamento científico tentando me explicar tudo o que faz em sua pesquisa. Mas obrigado principalmente por todo o suporte. Agora mesmo você está aqui ao meu lado dizendo: "Vai dar certo!". Acredito que sem a constante escuta desta frase, com certeza nada do que aqui está escrito existiria…

It was lonely for a day or so until one morning some man, more recently arrived than I,
stopped me on the road.
'How do you get to West Egg village?' he asked helplessly.
I told him. And as I walked on I was lonely no longer. I was a guide, a pathfinder, an original settler.
He had casually conferred on me the freedom of the neighbourhood.

—F. Scott Fitzgerald

The Great Gatsby

RESUMO

Existe na musicologia luso-brasileira uma tese de que a música litúrgica composta para celebrações religiosas nas igrejas brasileiras e portuguesas apresenta uma grande interpenetração dos estilos teatral e eclesiástico. Tal fato é interpretado não só como uma necessidade de exibição simbólica do poder monárquico, mas também como um "atraso musical" por parte dos compositores luso-brasileiros, por não serem mais decorosos na escrita da música sacra. Desta forma, a questão do decoro vem sido revisitada por pesquisas recentes, que já enxergam não uma "falta" de decoro musical no ambiente litúrgico luso-brasileiro, mas sim uma interpretação errônea do contexto cultural na qual esta música está inserida. O objetivo geral deste trabalho é o de discutir o decoro musical lusófono a partir do estudo da tratadística setecentista dedicada à averiguação do três estilos musicais (teatral, de câmara e eclesiástico), e de um estudo de caso das partes de solo das missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal. Neste estudo, utilizaremos a teoria dos esquemas musicais como forma de averiguação do discurso musical, da capacidade comunicacional dos compositores e, consequentemente, seu decoro.

Palavras-chave: Decoro Musical, Teoria dos esquemas, Requiem, José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal

ABSTRACT

It exists in Luso-Brazilian musicology a thesis that the liturgical music composed for religious celebrations in Brazilian and Portuguese churches presents a great interpenetration of theatrical and ecclesiastical styles. This fact is interpreted not only as a need for symbolic display of monarchical power, but also as a "musical backwardness" of the Luso-Brazilian composers, for not being more decorous in writing sacred music. Thus, the question of decorum has been revisited by recent research, which denies the existence of a "lack" of musical decorum in the Luso-Brazilian liturgical settings, and sees the problem as a misinterpretation of the cultural context in which this music is inserted. The aim of this study is to discuss the Lusophone musical decorum from the study of eighteenth-century treatises dedicated to the investigation of the three musical styles (theater, chamber and church), and a case study of the solo parts in the Requiem Masses of José Maurício Nunes Garcia and Marcos Portugal. In this study, we use the theory of musical schema as a way of investigating the musical discourse, the communicative capacity of composers and consequently their decorum.

Keywords: Musical decorum, Schema theory, Requiem, José maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Augusto o Forte (1670-1733), rei da Polônia, e Frederico Guilherme I, rei da Prússia. Retrato duplo de Louis de Silvestre, ca.1730 (RICE, 2013, p.17). 35

Figura 1.2 – Categorias de Estilo de Kircher (PALISCA, 1983, p. 411) 39

Figura 1.3 – Classificação de estilos de Fux. (Gradus ad Parnassum, 1725) 43

Figura 1.4 – Classificação de estilos de Mattheson (PALISCA, 1983, p. 414) 46

Figura 1.6 – A gênese da classificação de estilos de Mattheson (PALISCA, 1983, p. 422). 49

Figura 1.7 - Classificação de estilos de Spiess (Tractatus Musicus, 1745). 50

Figura 1.8 – Tratados de música mais citados na Escola de Canto de Órgão (Freitas 2012, p. 164). 59

Figura 2.1 – Modelo conectivo de um esquema. (RUHMELHART, et al. 1986, p. 10) 67

Figura 2.2 – Possível representação de classificação hierárquica, onde C representa uma característica não assimilada pelo nível alto. (NARMOUR, 1983, p. 134) 70

Figura 2.3 – Simplificação das categorias de Narmour. (GJERDINGEN, 1988, p. 40) 71

Figura 2.4 – Desenvolvimento do conceito de esquema nos escritos de Meyer, 1956–89. (BYROS, 2012a, p. 274) 74

Figura 2.5 - Estruturas coordenadas. (GJERDINGEN, 1989) 77

Figura 2.6 – Estruturas subordinadas. (GJERDINGEN, 1989) 77

Figura 2.7 – Estruturas pro-ordenadas. (GJERDINGEN, 1989) 78

Figura 2.8 – Taxonomia. (GJERDINGEN, 1989) 79

Figura 2.9 – Representação dimensional. (GJERDINGEN, 1989) 79

Figura 2.10 – Estrutura de árvore. (GJERDINGEN, 1989) 80

Figura 2.11 – Rede. (GERDINGEN, 1989) 80

Figura 2.12 - Anatomia do esquema musical 1–7…4–3. (GJERDINGEN, 1988, p. 64) 81

Figura 2.13 – Distribuição temporal dos exemplos do esquema 1-7…4-3. (GJERDINGEN, 1986, p. 35) 83

Figura 2.14 – Representação da relação entre as ferramentas didáticas dos conservatórios napolitanos e o "universo musical". (GJERDINGEN, 2007b, p. 138) 91

Figura 2.15 – Probabilidade de progressão de esquemas galantes. (GJERDINGEN, 2007, p. 372) 98

Figura 2.16 – Modo cooperativo de comunicação humana, onde C é o comunicador e R é o recipiente. (TOMASELLO, 2010, p. 98) 107

Figura 2.17 – Modelo de implicação e suas várias realizações desencadeadas. (GJERDINGEN, 2007a, p. 374) 108

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1.1 – Exemplo de estilo melismático (Mattheson, 1969, p. 356). 48

Exemplo 2.1 – Exemplo de Romanesca com suspensões em um partimento de Mattei. (GJERDINGEN, 2007b, p. 147) 92

Exemplo 2.2 – Esquemas implicados em um partimento de Nicola Sala. (GJERDINGEN, 2007b, pp. 146-47) 93

Exemplo 2.3 – Organização de esquemas musicais no partimento Nº 13 de José Joaquim dos Santos. 94

Exemplo 2.4 – Esquemas musicais no solfejo Nº 2 de Luis Álvares Pinto. 95

Exemplo 2.5 – Esquemas musicais no exercício Nº 5 do Método de Piano de José Maurício Nunes Garcia. 96

Exemplo 2.5 – Esquemas musicais no exercício Nº 5 do Método de Piano de José Maurício Nunes Garcia (continuação). 97

Exemplo 3.1 – Monte nos compassos 94-101 da Sequientia de José Maurício. 116

Exemplo 3.2 – Stabat Mater Priner–Aug. 6th–Half Cadence nos compassos 104-113 da Sequentia de José Maurício. 117

Exemplo 3.3 – Prinners e cadências nos compassos 123-132 da Sequentia de José Maurício. 118

Exemplo 3.4 – Monte Principale–Passo Indietro (X2) nos compassos 14-21 do Ingemisco de José Maurício. 120

Exemplo 3.5 – Passo Indietro e Mi-Re-Do no Ingemisco de José Maurício. 121

Exemplo 3.6 – Quiescenza modificada e Comma no Ingemisco de José Maurício. 121

Exemplo 3.7 – Prinner, Fenaroli e Half Cadence no Offertorium de José Maurício (compassos 4-20). 123

Exemplo 3.8 – Fonte no Offertorium de José Maurício (compassos 21-28). 124

Exemplo 3.9 – Fonte no Offertorium de José Maurício (compassos 65-72). 125

Exemplo 3.10 – Do-re…Re-Mi, Comma e Ponte na introdução do Tuba Mirum de Marcos Portugal (compassos 13-24). 133

Exemplo 3.11 – Mi-Re-Do e Comma no Tuba Mirum de Marcos Portugal (compassos 29-36). 134

Exemplo 3.12 – Prinner e Half Cadence no Tuba Mirum de Marcos Portugal (compassos 41-48). 135

Exemplo 3.13 – Mi-Re-Do, Prinner e cadências no Cogett omnes de Marcos Portugal (compassos 48-64). 136

Exemplo 3.13 – Mi-Re-Do, Prinner e cadências no Cogett omnes de Marcos Portugal (compassos 48-64) (continuação). 137

Exemplo 3.14 – Heartz, Evaded e Do-Si-Do no Recordare de Marcos Portugal (compassos 1-7). 139

Exemplo 3.15 – Esquemas musicais no Recordare de Marcos Portugal (compassos 8-22). 140

Exemplo 3.15 – Esquemas musicais no Recordare de Marcos Portugal (compassos 8-22) (continuação). 141

Exemplo 3.16 – Esquemas musicais no Recordare de Marcos Portugal (compassos 27-43). 142

Exemplo 3.16 – Esquemas musicais no Recordare de Marcos Portugal (compassos 27-43) (continuação). 143

Exemplo 3.17 – Pastorella modificado na introdução do Ingemisco de Marcos Portugal. 145

Exemplo 3.18 – Pastorella modificada, Priner e Ponte no Ingemisco de Marcos Portugal (compassos 9-15). 146

Exemplo 3.19 – Grand Cadence evadida e Fonte no Ingemisco de Marcos Portugal. 147

Exemplo 3.20 – Abertura em Mi-Re-Do no Preces meae de Marcos Portugal. 148

Exemplo 3.21 – Mi-Re-Do, modulação e cadência na dominante no Preces meae de Marcos Portugal (compassos 8-20). 149

Exemplo 3.22 – Prinner/Fauxbourdon e Mi-Re-Do no Preces meae de Marcos Portugal (compassos 10-21). 150

Exemplo 3.22 – Prinner/Fauxbourdon e Mi-Re-Do no Preces meae de Marcos Portugal (compassos 10-21) (continuação). 151

Exemplo 3.23 – Quiescenza incompleta na abertura do Inter oves de Marcos Portugal. 154

Exemplo 3.24 – Do-Re…Re-Mi e Heartz no início do Confutatis Maledictus de Marcos Portugal. 155

Exemplo 3.24 – Do-Re…Re-Mi e Heartz no início do Confutatis Maledictus de Marcos Portugal (continuação). 156

Exemplo3.25– Dupla exposição de Fonte no Confutatis Maledictis de Marcos Portugal (compassos 32-40) 156

Exemplo 3.26 – Indugio e Aug. 6th no Confutatis Maledictis de Marcos Portugal (compassos 42-47). 157

Exemplo 3.27 – Fonte no Confutatis Maledictis de Marcos Portugal (compassos 109-114). 158

Exemplo 3.28 – Indugio e Mi-Re-Do no Confutatis Maledictis de Marcos Portugal (compassos 137-145). 159

Exemplo 3.29 – Long Cadence com Prinner e Mi-Re-Do embutidos no Confutatis Maledictis de Marcos Portugal (compassos 156-165). 160

Exemplo 3.30 – Jupiter na Lacrymosa de Marcos Portugal (compassos 4-11). 162

Exemplo 3.31 – Prinner (incompleto), Fenaroli, e cadências no Lacrymosa de Marcos Portugal (compassos 11-19). 163

Exemplo 3.32 – Indugio, Passo Indietro e Mi-Re-Do no Lacrymosa de Marcos Portugal (compassos 32-37). 164

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1 - Tratados escolhidos para análise aprofundada e discussão do conceito de estilo musical. 34

Tabela 1.2 – A divisão de estilos musicais de Marco Schacchi (PALISCA, 1994, p. 91). 37

Tabela 1.3 - Os oito estilos musicais de Kircher (TARLING, 2004, p. 67). 41

Tabela 1.4 – Os estilos musicais de acordo com Berardi (Ragionamenti Musicali, 1681, pp. 133-36) 42

Tabela 1.5 – Divisão dos estilos musicais para Quantz. 53

Tabela 1.6 – As propriedades dos três estilos (maneiras) de Recitativo para Tosi. 55

Tabela 1.7 – Características e gêneros dos três estilos musicais para Hiller. 57

Tabela 1.8 – Os nove epítetos descritos por Brossard em seu Dictionaire de Musique (1703). 61

Tabela 2.1 – Formas de Estilo vs. Estruturas de Estilo e Estruturas de Estilo vs. Formas de Estilo. (adaptado de GJERDINGEN, 1988, p. 42) 73

Tabela 2.2 – Protótipos de esquemas musicais galantes. (Adaptado de Gjerdingen, 2007a; Byros, 2009, 2013, 2014 e 2015; e Rice, 2014) 87

Tabela 2.3 – Cadências galantes. (GJERDINGEN, 2007a, p.p. 139-176) 89

Tabela 3.1 – Estrutura do Requiem de José Maurício Nunes Garcia (1816). 114

Tabela 3.2 – Esquemas musicais no Liber Scriptus de José Maurício (compassos 86-136 da Sequentia). 115

Tabela 3.3 – Esquemas no Ingemisco de José Maurício. 119

Tabela 3.4 – Esquemas no Offertorium de José Maurício (1816). 122

Tabela 3.5 – Estrutura do Requiem de Marcos Portugal (1816). 129

Tabela 3.6 – Esquemas musicais no Tuba Mirum de Marcos Portugal (1816). 132

Tabela 3.7 – Esquemas musicais no Recordare de Marcos Portugal (1816). 138

Tabela 3.8 – Esquemas musicais no Ingemisco de Marcos Portugal (1816). 145

Tabela 3.9 – Esquemas musicais no Inter Oves de Marcos Portugal (1816). 153

Tabela 3.10 – Esquemas musicais na Lacrymosa de Marcos Portugal (1816). 161

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1.1 – Distribuição temporal dos tratados musicais analisados. 62

Gráfico 3.1 – Proporção de esquemas utilizados no corpo de estudo por José Maurício e Marcos Portugal. 167

SUMÁRIO

Introdução **19**

1. O Decoro Musical e a tratadística setecentista

1.1. O Decoro Musical 31

1.2. Decoro e tratadística 32

1.2.1. Os três estilos musicais 34

1.2.1.1. A gênese dos três estilos musicais: Marco Scacchi 36

1.3. Tratados de composição e teoria musical 37

1.3.1.Athanasius Kircher 38

1.3.2.Angelo Berardi 41

1.3.3.Johann Joseph Fux 42

1.3.4.Johann Mattheson 45

1.3.5.Meinrad Spiess 49

1.4. Tratados de instrumento e canto 51

1.4.1.Johann Joachim Quantz 51

1.4.2. Pier Francesco Tosi e Johann Friedrich Agricola 54

1.4.3.Johann Adam Hiller 56

1.5. A tratadística luso-brasileira 58

1.6. Consonâncias e dissonâncias nas posturas diante do problema do decoro 60

2. Teoria dos esquemas – um panorama

2.1. Origem do conceito de esquema: filosofia, psicologia e cognição 64

2.2. O Esquema Musical 68

2.2.1.Origem 68

2.2.2.A construção da representação de um esquema: diferentes abordagens de análises estruturais 76

2.2.3. Esquema musical galante: introdução, aquisição e reconhecimento 83

2.3. Teoria dos esquemas e sintaxe musical 99

2.4. O esquema musical como ferramenta para o estudo do decoro—uma abordagem comunicacional 106

3. Estudo de caso: Teoria dos esquemas e decoro musical nas missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal

3.1. Formação do corpo de estudo 111

3.2. Análises 112

3.2.1.José Maurício Nunes Garcia (1816) 112

3.2.1.1.Estrutura da obra 112

3.2.1.2.Liber Scriptus 114

3.2.1.3.Ingemisco 119
3.2.1.4.Domine Jesu 122
3.2.2.Marcos Portugal (1816) 125
3.2.2.1.Estrutura da obra 125
3.2.2.2.Tuba mirum 129
3.2.2.3.Recordare 137
3.2.2.4.Ingemisco 143
3.2.2.5.Inter oves 151
3.2.2.6.Lacrymosa 160
3.2.3.Análise comparativa 165
Considerações finais **169**
Bibliografia **172**

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A interpenetração dos estilos de composição para igreja e para a ópera no século XVIII se deve, principalmente, pela crescente transformação do espaço religioso. Este processo em Portugal, e—por consequência—na colônia, não se passou da mesma forma que em outros países europeus, "[…] por razões de persistência histórica das condicionantes da ideologia da Contra-Reforma sobre o conjunto das práticas culturais em Portugal e pelo próprio atraso dos mecanismos econômicos de ascensão da burguesia industrial" (NERY, 2006, p. 13).

Porém, a questão da utilização do espaço religioso português como ferramenta de afirmação do poder monárquico—por sua vez também um espaço de sociabilidade pública—levanta certas questões sobre a veracidade da afirmação deste "atraso musical" no ambiente lusófono. Como aponta Nery, a musicologia lusófona utiliza-se deste fenômeno para apontar um julgamento de "atraso musical" ao criticar a "[…] excessiva interpenetração estilística entre composição sacra e composição profana por parte dos autores luso-brasileiros deste período" (*Ibidem*, p. 14) enquanto outros compositores coevos já estariam "devidamente conscientes da necessidade de um maior decoro e uma maior solenidade na abordagem dos textos litúrgicos". Ademais, esta teoria do atraso musical luso-brasileiro fundamenta-se no relato de viajantes musicais que "[…] comentaram negativamente o que para a sua sensibilidade seriam os excessos supostamente operáticos da Música das igrejas portuguesas e brasileiras" (*Ibidem*, p. 14).

Tal visão pode ser considerada errônea, visto, por exemplo, que aborda a cultura lusófona a partir de um ponto de vista canônico expressado pela interpretação histórica do "tradicional «núcleo duro» civilizacional formado pela França, Inglaterra, Alemanha e Norte de Itália" (*Ibidem*, p. 14). Uma das maneiras de verificarmos este fato é feita a partir do estudo do decoro musical, a correta maneira de aplicação estilística nas composições religiosas da época, sempre atenta aos padrões comunicativos da musica setecentista, visto que durante o século

> […] o efeito que moderadamente entendemos por condição do pensável desde o vínculo temporal/acumulativo com o conhecimento encontrava-se "suspenso" no âmago de uma visão sacralizada e regulada por categorias universais que constituíam o campo possível para qualquer expressão. (MACHADO NETO, 2012a, p. 2)

Desta forma, os estudos de comunicação e retórica na música do século XVIII tornam-se necessários para compreensão da aplicação do decoro musical por parte dos compositores

setecentistas e também da sua relação com seu público, seja este homogêneo ou heterogêneo, burguês ou aristocrata, ou seja, as diversas representações sociais presentes nas festas religiosas em Portugal e Brasil setecentistas.

No século XVIII, o crescimento quantitativo dos tratados referentes à retórica musical evidencia a aplicação deste conceito de música poética no universo de composição e recepção desta arte a partir da elaboração da metáfora música como linguagem. Evidente que tal figura já existia nos séculos anteriores, na Antiguidade Clássica, Medievo e no Renascimento, porém esta ganha importância nos séculos XVI e XVII com o conceito de música poética, que também estende esta metáfora no decorrer do século XVIII, principalmente na discussão sobre a legitimação da música instrumental diante da música vocal (BONDS, 1991, pp. 61-62). Em síntese, o compositor no século XVIII muitas vezes assemelhava-se ao orador, visto que no momento da composição de suas obras deveria estar atento tanto ao público quanto à localidade em que seu discurso seria executado.

Um exemplo desta mentalidade podemos ver em uma carta escrita por Leopold Mozart para seu filho datada de 13 de Agosto de 1778. Nela, o pai-professor atenta para a importância de divulgação do nome de um compositor por meio da escrita de quartetos de cordas simples, peças como as que Johann Christian Bach escrevera em Londres. Com intuito principalmente comercial e financeiro, para Leopold a simplicidade deste tipo de escrita, privada das progressões harmônicas incompreensíveis e as melodias de difícil assimilação apreciadas pelo filho, não implicaria em uma depreciação de seu conteúdo artístico: "Good composition and ordening, *il filo* —these distinguish the master from the bungler, even in trifling works…" (MOZART, L., 1778 apud BONDS, 2008, p. 35).

Tal conselho ressoa em uma carta do filho em resposta ao pai, onde Mozart diz ter alcançado um tipo de escrita "média" na sua série de concertos para piano K413-15, onde "Although here and there *connoisseurs alone* can obtain satisfaction, the non-connoisseurs will be satisfied, without knowing why" (MOZART, W., 1782 apud BONDS, 2008, p. 36). Na mesma carta, critica a falta de importância dada a este "meio termo": afirma que para agradar o público a obra teria de ser ou muito difícil ou muito fácil, o que pode ser medido pela dificuldade/ facilidade de execução da peça, complexidade da harmonia, número e natureza das ideias musicais e ainda a elaborações formais e contrapontísticas.

Esta busca de Mozart por uma linguagem musical que prima agradar um público heterogêneo, é descrita por meio da análise da correspondência com seu pai por Elaine Sisman[1] e

---

[1] Observations on the first phase of Mozart's 'Haydn' quartets. In: Words About Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie (Ed. Dorothea Link e Judith Nagley), 2005.

Mark Evan Bonds[2]. De acordo com Sisman, a busca pelo "meio termo" por W. Mozart é evidente em sua correspondência com o pai quando da escrita da primeira "fase" de seus quartetos "Haydn", através de discussões sobre a recepção da música composta pela díade do público de Kenner/Nichtkenner, Kenner/Liebhaben, musikalische/ohnemusikalische Publikum e Kenner/Ohnwissende presente nas cidades de Paris, Munique e Viena (SISMAN, 2005, p. 36).

Estas discussões demonstram uma necessidade de atenção para outras questões referentes à prática de composição musical no século XVIII. Para Bonds (2008, p. 6), nunca será possível recriar todas as conjunturas de escolhas composicionais em jogo no ato de criação musical, porém, "[…] if we can take into account listening to listeners, we are likely to appreciate all the more the works we analyze". No entanto, mesmo considerando que o encontro destes padrões de escuta pode ser tarefa árdua, que envolve a tentativa de eliminar os "ruídos" que interferem a mensagem entre o emissor e receptor, compositor e público setecentistas, assim como diminuir a distância que nos encontramos do "contexto" no qual este fenômeno comunicacional encontra-se inserido.

No caso da tentativa de uma averiguação do decoro musical na composição do século, o conceito de verossimilhança na comunicação musical exposto por Paul Cobley em seu capítulo no livro *Communication in Eighteenth-century Music;* introduz o assunto afirmando, primeiro, a sua utilidade nas discussões sobre comunicação no século XVIII, segundo o estabelecimento da relação entre gênero e verossimilhança. Os gêneros podem consistir claramente de textos específicos, incluindo musicais. Sua interpretação, para a mentalidade musical da segunda metade do século XX, fundamenta-se nos fatores formais de um texto que evidenciam a qual gênero este pertence, porém

> […] genres should be understood as a set of expectations on the parts of audiences; these expectations are sufficiently prominent in aundiences' minds, and prompted by numerous cues, that they impute a great deal of flexibility in the process by which a text might be said to be part of a genre […]. (COBLEY, 2008, p. 24).

---

2 *Listening to Listeners*. In: *Communication in Eighteenth-Century Music* (Ed. Danuta Mirka e Kofi Agawu), 2008. Neste artigo, Bonds descreve as diversas tentativas de adequação das obras de diversos compositores setecentistas ao gosto público. Para o autor, o cuidado com a recepção pública estaria presente em diversas obras de Haydn e Mozart, visto que ambos "[…]have calculated listeners' expectations into these and other compositions in ways that even the most tin-eared of audience members can appreciate" (BONDS, 2008, p. 39). Porém a maioria de obras que ouvimos e estudamos destes compositores por muitas vezes não aderem a estas ideias, pois normalmente nossa leitura parte de um pressuposto "[…] ideal listener of the time, a retrospective projection of ourselves, as it were, a listener with a wide knowledge of repertory, genres, styles and techniques" (*Ibidem*, p. 39).

Desta forma, a maleabilidade das expectativas de um gênero é utilizada por compositores, mediante a manipulação no jogo destas expectativas, de forma a criar a construção do texto internamente e externamente (*Ibidem*, p. 24).

O que se torna crucial para este conceito de expectativas de gênero é a verossimilhança, que agrega em si duas normas para constatação de sua ocorrência: as "regras do gênero", conjunto de restrições provenientes das expectativas presentes em um gênero que fazem parte de um âmbito de expectativas por parte do público; e a "opinião pública" (*doxa*), as expectativas e o entendimento por parte da recepção pública de uma obra, considerada pelo autor como "(…) a regime of verisimilitude in itself, constantly shifting according to a complex set of checks and balances which caracterize the world of discourse in general" (*Ibidem*, p. 25). Porém, o encontro e acordo entre estas duas normas nem sempre ocorre. Em síntese, o gênero englobaria maneiras específicas de codificar expectativas que poderiam ser depois decodificadas pelo público, enquanto a verossimilhança é um meio para utilizar-se destas expectativas unindo-as com um discurso sobre o mundo, formando assim a comunicação entre emissor e receptor da mensagem.

Esta seria uma grande preocupação dos compositores do século XVIII: ao tentar comunicar sua música ao público, o conceito de verossimilhança englobaria a preocupação por parte do compositor com o público heterogêneo consubstanciado em um tipo de ouvinte não tão ideal. O conceito de verossimilhança setecentista não seria uma relação com verdade absoluta ou veracidade dos fatos, mais sim em como convencer retoricamente o público (*Ibidem*, p. 26).

Visto sua relação com a opinião pública e as expectativas auditivas deste no processo de escuta musical, a verossimilhança estaria relacionada com as discussões de decoro musical como descrito pelo autor, ao afirmar que as estratégias de comunicação do século XVIII

> […] are verisimilar in the sense that they recognize what is *decorous*, drawing attention to the very form, as Bonds suggests, while also softly violating it, invoking the audience in the process to enact its knowledge of the form and its interest in the partial contravention (*Ibidem*, p. 27, grifo nosso).

Envolto pelo ambiente de propagação e reforma da música vocal italiana, o castrato Pier Francesco Tosi (1653 - 1732) escreveu seu tratado de canto intitulado *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723). Nele tratou de codificar seus ensinamentos de canto criando um importante trabalho de teorização da prática do canto. Tal importância é verificada na recepção de seu trabalho, que foi traduzido em duas línguas no decorrer do século: (1) em inglês (*Observations on the florid song*) realizada pelo compositor alemão Johann Ernst Galliard e publicada em 1743; (2) em alemão com extensos comentários (*Anleitung zur*

Gesangskunst), feita pelo também compositor alemão Johann Friedrich Agricola. Ademais, foi considerado por Charles Burney como um dos melhores textos sobre canto da época.

Em síntese, Tosi, em meio à apropriação dos paradigmas estilísticos da ópera na música de câmara e litúrgica, critica aqueles que utilizam o canto *vívido e variado* do estilo teatral na música para a Igreja. Esta divisão de estilos foi propagada por diversos tratados de composição setecentistas, visto que estas atitudes de cuidado estilístico na expressão musical refletiam as formalidades do século XVIII (RATNER, 1980, p. 7)[3].

Apresenta-se então uma problemática no pensamento musical deste cantor do século XVIII na Europa: os estilos de cada manifestação deveriam ser mantidos apesar da forte influência operística nos outros âmbitos da composição musical?

Tais estilos citados por Tosi: *eclesiástico*, *camerístico*, e *teatral*, são designados pelo tratadista como referentes ao próprio universo da prática musical: a igreja, a corte e a ópera. Porém, esta divisão tripartida dos estilos musicais remete aos escritos do teórico barroco Marco Scacchi, que em seu tratado *Breve discorso sopra la musica moderna*, defende a existência desta tripartição dos estilos musicais. Os estilos e suas subsequente subdivisões apresentados por Scacchi influenciaram diversos tratadistas ao longo dos século XVII e XVIII, como Christoph Bernhard, Angelo Berardi, Johann Joseph Fux e Johann Mattheson. Presente não só nos tratados acima citados, mas em outros escritos setecentistas europeus e também brasileiros levantados por nossa pesquisa, consideramos no âmbito desta investigação a propagação dos três estilos de composição como uma das principais maneiras de averiguação do decoro musical no corpo de obras litúrgicas setecentistas lusófonas.

A comunicação na música do último quartel do século XVIII sofre grandes pressões do decoro e a verossimilhança era utilizada pelos compositores na escrita para um público muitas vezes heterogêneo. Acreditamos que tais fatores encontram-se circunstanciados no universo luso-brasileiro principalmente no que toca a administração musical na colônia e em Portugal durante o século. Visto a importância do "[…] forte vínculo das práticas musicais do passado colonial com um capital simbólico regido umbilicamente pelas amarras da administração, fosse do poder temporal ou religioso" (MACHADO NETO, 2010, p. 76), para entender o decoro musical nas obras litúrgicas luso-brasileiras, devemos então compreendê-lo como uma consubstanciação destes poderes na obra musical, ou seja, como as práticas de estanco, licenciamento, das contratações de irmandades e daqueles que exerciam poder sobre o músico lusófono encontram-

[3] Ratner (1980, p. 7) fundamenta esta afirmação na questão de que "Status, place, and protocol were carefully defined by signs, badges and rules of conduct". Ademais, exemplifica estas condutas na divisão tripartida de estilos musicais a partir dos escritos de Meinrad Spiess, e dos três níveis de discurso musical de Johann Adolf Scheibe.

se representadas na obra destes compositores, como mostra-se a seguir, nas teses de Curt Lange, Régis Duprat, Rui Nery e Diósnio Machado Neto.

A tese de organização musical proposta por Curt Lange em seu livro de 1966, é apresentada como resultado de investigação nos documentos das irmandades musicais mineiras assim como nas obras recém descobertas dos compositores mineiros do último quartel do século XVIII. Tal fato resulta, de acordo com Machado Neto, em uma interpretação de uma prática musical livre de amarras visto que "Para Lange, a administração régia e a igreja não alcançavam o controle do homem, nem no aspecto financeiro, nem ideológico" (*Idem*, 2010, p. 76). Lange afirma (1966, p. 15) a liberdade do músico a partir de uma ótica que não só nega o controle estético da música litúrgica através do controle clerical, mas que também vê a prática da música profana como aceitada pela ordem eclesiástica, porém não controlada por esta:

> "No Brasil colonial […] não se deve procurar pelo lado da Igreja uma actividade musical exclusiva, fruto desta organização. Filial da igreja portuguesa, embora o serviço musical fosse de enorme importância e sem dúvida preponderante, admitia abertamente a existência e o fomento da música profana, da mesma forma que a própria Igreja, como instituição, reconhecia, tolerava e até fomentava as manifestações profanas no homem e na família" (*Ibidem*, p. 42).

Porém, a questão da organização e controle da música colonial que para Lange estariam intrinsecamente localizados no âmbito público, vinculados às irmandades e escolas de música, é mais tarde na pesquisa brasileira desvelada como um projeto de controle que encontrava-se centralizado na figura das autoridades eclesiásticas e na prática do estanco musical.

Para Régis Duprat, o ato de estancar os músicos seria exercido por essas autoridades locais (bispo, cabido, ou vigário capitular), através do ofício do mestre-de-capela, com a cobrança de valores para que outros mestres que não o da Sé ou matriz realizassem a música em eventos de outras igrejas ou irmandades, concedendo a estes o beneplácito para a realização destes eventos (DUPRAT, 1999, p. 61). Desta forma, desenvolve uma teoria que apresenta o controle do músico "[…] radicado na adoção da mentalidade contratualista pela mão do poder eclesiástico, e não da chancelaria da Ordem de Cristo, como estipulava a convenção do Padroado" (MACHADO NETO, 2010, p. 87). Ao contrário do que acreditava Curt Lange, para Duprat á prática do estanco musical exerceria também controle sobre a produção de obras musicais, visto que este "[…] constituía pretexto para o controle estético da música litúrgica, atendendo a expectativas estético-culturais que não podem ser esquecidas, não obstante a primazia do fator econômico" (DUPRAT, op. cit., p. 62).

Duprat observa outros pontos de choque entre a administração na colônia e os valores estéticos da música eclesiástica presentes na relação entre o Morgado de Mateus e a apontamento

do mestre-de-capela da sé de São Paulo colonial. O governador-geral manifesta-se em carta sobre o direito que a administração civil tivera em outras capitanias para o apontamento de cargos eclesiásticos, visto que a nomeação destes é dada pelo bispado de São Paulo desde sua criação, concessão esta dada por D. João V (DUPRAT, 1995, p. 50). Desta forma, o Morgado de Mateus poderia aplicar o controle sobre a estética musical eclesiástica por meio do compositor da casa de ópera, Antonio Manso da Mota, como justificativa para renovação de um estilo arcaico e já não utilizado em Portugal. Porém, com a chegada do terceiro bispo de São Paulo, Dom frei Manuel da Ressurreição, e a nomeação de André da Silva Gomes como mestre-de-capela da Sé, este embate passa a ocorrer entre as predileções e o gosto musical destas duas figuras administrativas da colônia. Apesar de realizar sua formação musical no ambiente português, o mesmo que utiliza as correntes estéticas privilegiadas pelo Morgado de Mateus, André da Silva Gomes "[…] sofre embate dos partidários profanos daquela estilística" (*Ibidem*, p. 52), ou seja, como pressupõe Duprat, seria este embate, assim como o estanco da música transplante de uma problemática vigente em Portugal?

No reino português, apesar da mais alta esfera de representação da simbologia monárquica localizar-se na Capela Real e na Patriarcal, desde o reinado de D. João V os soberanos intervêm, com um papel mecenático, nestas celebrações religiosas. Ou seja, há duas vertentes na celebração religiosa portuguesa - uma ativa e outra passiva. A passiva é a que coloca o ente social com "receptor do espetáculo litúrgico" criado pelas instituições governamentais responsáveis e dotados de conhecimento artístico e operacional para tal fato: "É o seu olhar, são os seus sentidos e as suas emoções que o espetáculo assim montado pretende impressionar, tal como é a sua razão que o discurso predicatório e doutrinal nele contido procura convencer" (NERY, 2006, p. 18). Porém, para que tal estratégia ocorra, Nery entende necessária uma "cumplicidade activa por parte dos seus destinatários", que realiza-se através das irmandades e confrarias laicas vinculadas a igrejas no Brasil e em Portugal. Desta forma, pese os inúmeros conflitos que haviam entre agentes régios e irmandades, a organização de diversos eventos litúrgicos e paralitúrgicos, trazem a interação dessas duas entidades, e que traz as "[…] responsabilidades da produção de um modelo festivo em que, em última análise, ambas se projectam e ambas se reconhecem"(*Ibidem*, p. 19).

É evidente que estas diversas estratégias de controle da profissão musical e da própria música nos espaços tanto públicos como eclesiásticos, acarretaria de alguma forma também na impressão de valores estéticos-musicais nas obras escritas durante o período colonial. O *licenciamento* musical surge então como mais uma ferramenta de controle sobre o músico brasileiro setecentista, um título recebido a partir de uma análise nos tribunais eclesiásticos dos conhecimentos necessários para o *métier* do músico: suas habilidades como instrumentista e seu

treinamento escolástico, por exemplo (MACHADO NETO, 2009, p. 46). Desta forma, de acordo com Machado Neto, devemos enxergar o *licenciamento* como uma aliança entre a Igreja e o músico, um "braço ideológico do estanco" visto que, se este não estava interessado no controle estético da produção musical que administrava, "[…] não haveria necessidade de existir um licenciamento de músicos, locado no tribunal eclesiástico" (*Ibidem*, p. 47). Por fim, cabe-nos ressaltar que estas diversas ferramentas de controle, acabam por tornar-se o nó górdio da questão do decoro litúrgico no ambiente luso-brasileiro setecentista, visto que:

> "Pela crença na religião consubstanciada num Padroado de forte atuação, nos domínios lusitanos a comunicação social e todas as suas formas de manifestação, inclusive a música, estavam atadas a conceitos e práticas consubstanciadas ao redor dos rituais religiosos" (*Idem*, 2012b, p. 90).

As críticas referentes à falta de decoro musical no repertório luso-brasileiro setecentista, a preocupação com a maneira que compositores do século XVIII comunicavam-se ao seu público, a importância para os tratadistas do século com os estilos de escrita musical e a questão do padroado e dos diversos poderes administrativos imprimidos na linguagem musical lusófona do período serviram de estopim para levantar-se as seguintes questões:

- Qual a influência e recepção da descrição de divisão estilística na música setecentista presente nos tratados da época, qual seu intuito e qual sua relação com um decoro musical?
- Visto a crescente importância dos estudos em comunicação musical no fim do século XVIII, como esta ocorreria no universo luso-brasileiro, principalmente relacionada ao decoro das partes solo de obras litúrgicas?
- Como avaliar, quais ferramentas utilizar para a construção de um conceito de estilo musical utilizado na composição destas partes no ambiente lusófono setecentista?

O cenário da análise estilística na produção bibliográfica brasileira no século XX é descrito por Versolato em sua dissertação de mestrado[4], que indica a parca preocupação de pesquisadores brasileiros pelo repertório colonial, visto que dos trabalhos analisados em sua tese, a maioria trata de obras de compositores canônicos como Villa-Lobos e Beethoven. Evidente que desde a década de sessenta outros pesquisadores já apresentavam um discurso sobre a questão estilística da música colonial brasileira[5], porém é "[…] somente a partir da década de 1980, o

---

[4] *Rumos da Análise Musical no Brasil (Análise Estilística 1919-84)*: 2008

[5] Machado Neto destaca Curt Lange, Régis Duprat, Jaime Diniz e Cleofe Person de Mattos, por exemplo. (2011, p. 196)

problema da música antiga no Brasil desmembrou-se de um discurso cristalizado na apresentação de fontes, transcrições de manuscritos e análises das conjunturas estruturais do exercício da musica"(MACHADO NETO, 2011, p. 196).

Ainda há que se destacar—sem diminuir a importância destes trabalhos para a cristalização do conceito de estilo da música colonial—que na musicologia brasileira de certa forma existia a prevalência da observação da música dos grandes compositores, e dos cânones de conceitos analíticos construídos a partir deste repertório, o que resulta em pesquisas onde ocorre "[…] o estudo do estilo isolado como discurso ou encadeado por uma lógica progressista e linear de desenvolvimento da linguagem musical" (*Ibidem*, p. 12).

Como demonstra Machado Neto em sua tese de livre docência[6], uma das manifestações deste cânone na bibliografia sobre análise musical do repertório setecentista brasileiro encontra-se no periódico *Caderno de Estudos: Análise Musical* publicados por Carlos Kater entre 1987 e 1998. Nos dois artigos publicados no periódico que tratam da análise deste repertório, os autores Carlos Kater e Maurício Dottori utilizam-se de teorias estabelecidas principalmente sobre a progressão harmônica das obras coloniais, tendo em vista o desenvolvimento das curvas tonais das obras analisadas, e—no caso de Kater—dos resultados estatísticos referente ao tratamento individual dos acordes encontrado no corpo de estudo. Apesar de tratar-se de um trabalho ainda preocupado somente com a análise harmônica funcional das obras coloniais, Kater evidencia o problema da parca documentação analítica deste repertório: "Penso que enquanto não se distinguir com alguma clareza as linhas de força e os traços estilísticos que tecem fina e sutilmente o que nomeamos «*Música Colonial Brasileira*» só estaremos em medida de responder de maneira excessivamente genérica" (KATER, 1994, internet).

Machado Neto indica que a utilização da curva tonal nas análises musicais do repertório colonial ocorrem provavelmente pela influência que o *Traité historique d'analyse musicale* (1951) de Jacques Chailley teve sobre o trabalho de Régis Duprat[7]. Neste artigo, as análises realizadas por Duprat preservam uma visão canônica sobre os problemas da música colonial, ao contrário da musicologia coeva, que já produzia novas teorias para uma interpretação da música setecentista privada dos "ruídos" criados pelo discurso crítico romântico. Ou seja, "[…] a análise sobre a música no Brasil colonial nasce imprimindo uma visão da contemporaneidade, com suas doutrinas estéticas e ideológicas que deslocam os problemas originais para as condições do elogio do presente!" (MACHADO NETO, op. cit., p. 201) Tais "doutrinas estéticas e ideológicas"

---

[6] *Em vão vigiam as sentinelas*: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial. (2011)

[7] DUPRAT, R. et al. Música Sacra Paulista do Período Colonial: Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794. (1990)

ecoam em trabalhos como o de Paulo Augusto Soares[8] que em sua dissertação de mestrado, defendida no ano de 2000, analisa as obras de André da Silva Gomes a partir das mesmas questões levantadas pelos trabalhos apresentados na década de noventa.

Outros trabalhos apresentam análises que fogem a este pensamento como uma primeira tentativa de análise retórica da obra de Manuel Dias de Oliveira elaborada por Maurício Dottori[9], e as análises comparativas do estilo de escrita de solos para canto desenvolvidas por Alberto Pacheco[10]. Destacamos ainda o estudo da utilização do estilo antigo e estilo moderno de composição na música paulista e mineira setecentista realizada por Paulo Castagna[11] e o estudos de circulação musical e estética reducionista deste mesmo repertório realizado por Sérgio Dias[12]. Contudo, a pesquisa sobre os problemas estilísticos da música luso-brasileira setecentista, apesar de já nos últimos anos ter-se aproximado das novas ferramentas de análise da musicologia coeva, carrega ainda a falta do rigor metodológico necessários para a efetivação de uma teoria de estilo, como proposta por Leonard B. Meyer em seu livro *Style and Music: Theory, History and Ideology* (1989).

No que se refere à recente consideração de pesquisadores lusófonos pelas discussões sobre estilo musical no período colonial, os trabalhos elaborados pelo LAMUS (Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da FFCLRP) encontram-se diretamente relacionados à novas resoluções e teorias de análise musical como retórica, semiótica, teoria das tópicas, análise de discurso, teoria de esquemas e comunicação musical. Portanto, como trabalho integrante de um dos projetos de pesquisa do LAMUS, propõe-se nesta investigação a análise estilística das obras levantadas no corpo de estudo para a avaliação do decoro musical nas partes solo da música litúrgica, tendo em vista que este possuí ligação intrínseca com comunicação que, por sua vez, "[…] depends upon, presupposes, and arises out of the universe of discourse which in the asthetics of music is called style" (MEYER, 1956, p. 42).

Tem-se então como principal objetivo desenvolver-se discussão sobre o decoro musical no ambiente litúrgico setecentista, com ênfase em Portugal e Brasil, nas seçõesões de canto solo

---

[8] *Os Ofertórios de André da Silva Gomes (1752-1814).* Dissertação de mestrado

[9] "Ut Rhetorica Musica" Análise do Moteto "O Vos Omnes" a dois coros, de Manuel Dias de Oliveira. In: Revista Música, São Paulo, v. 3, n. 1, 1992.

[10] PACHECO, Alberto. A Escrita Vocal Solista do Pe. José Maurício Sob Influência da Corte Portuguesa. In: As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações. Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery (Org.). Imprensa Nacional da Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2012

[11] O *Estilo Antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese de Doutorado.

[12] DIAS, Sérgio. Novas reflexões - comparadas - sobre o fenómeno musical mineiro de setecentos. In: As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações. Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery (Org.). Imprensa Nacional da Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2012

de obras compostas para igreja. Para tanto o estudo divide-se em três etapas: No capítulo 1, iremos realizar discussão sobre decoro musical na música setecentista, a partir do levantamento de tratados musicais que expõem a questão dos três estilos de composição musical (teatral, câmara e eclesiástico). No capítulo 2, iremos apresentar um panorama da teoria de esquemas musicais desde sua origem na filosofia até a sua relação com sintaxe e comunicação musical, passando por sua relação com diversas áreas de estudo como cognição, psicologia, teoria musical, pedagogia musicale história, e, por fim, traçando sua possível relação com o decoro musical. No capítulo 3, iremos apresentar um estudo de caso sobre as Missas de Requiem de Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), ambas compostas em 1816. Neste estudo, realizaremos uma apresentação dos esquemas musicais usados pelos compositores nas partes de canto solo, além de apresentar a relação desta análise com a discussão do decoro musical no ambiente litúrgico luso-brasileiro.

1. O DECORO MUSICAL E A TRATADÍSTICA SETECENTISTA

1. O DECORO MUSICAL E A TRATADÍSTICA SETECENTISTA

1.1. O Decoro Musical

Para Lucas (2003, p. 106) o decoro no século XVIII é visto "(…) como um princípio básico, não só da música, mas de toda conduta humana; remete-se, assim, a todos os aspectos da vida cortesã - desde o comportamento em sociedade […] até as expressões artísticas sejam elas musical, literária, visual, etc…". Desta forma, tratadistas setecentistas reservavam parte de seus escritos para a discussão do correto trato musical, tanto na composição quanto na execução. Tal fato é evidenciado não só em tratados, mas também na tentativa do Papa Bento XIV de adequar as composições eclesiásticas para o ambiente religioso, e nas críticas realizadas por compositores e historiadores de composições musicais sacras.

No caso da recepção de obras de compositores como Niccolò Jommelli, Davide Perez e Francesco Durante em autores como Charles Burney e Girolamo Chiti, podemos observar o cuidado destes na descrição de obras musicais e os estilos empregados nestas. Charles Burney, em seu *General History of Music*, compara as Lamentações de Jeremias destes compositores comissionadas pelo Papa e executadas durante a semana santa de 1749. Em sua descrição, Burney indica o uso de diferentes estilos entre os autores, e exalta o cuidado pela escolha de um estilo «antigo da música eclesiástica» na composição de Durante, em respeito à solenidade da celebração.

> I can venture to say that they all appear to me admirable; and as the composers were all men of great abilities, who exerted themselves on this honourable occasion, it is difficult to determine, in their several styles, which is the best. The productions of Jommelli and Perez are in the elegant and expressive oratorio style; and that of Durante more in the ancient style of church music; more learned in modulation, more abounding in fugue, and more elaborate in the texture of the parts, as might be expected from his mature age, and the solemnity of the day on which his Music was to be performed (BURNEY apud DOTTORI, 2008, p. 33).

Em um exemplo da comparação entre dois Miserere comissionados pelo Vaticano para a possível contratação de um novo mestre da Capella Giulia e compostos pelos italianos Niccolo Jommelli e Davide Perez, Girolamo Chiti aponta problemas no estilo da escrita de Jommelli, que

mais tarde continua a ser criticado pelo músico mesmo após sua elevação à mestre de capela Papal em 1750. Sobre as obras, Chiti aponta:

> The one by Jumella was tried and heard in silence as it hardly stood up, and without [the support of] harpsichord and violoncello they couldn't find a way to perform it. It was tried several times but one could hear its uncertainties and difficulties. Perez - who greets you and thanks you with all his heart and devotion - had his setting tried publicly this morning but privately yesterday at his home with my musicians, and although it has chromatic passages, to say the truth it came out veiled and learned (CHITI apud DOTTORI, 2008, p. 30).

Tais relatos, por mais singelos que sejam, evidenciam uma relação do trato estilístico com o decoro musical no pensamento musical setecentista. Além da consciência destes e outros autores coevos, observa-se também a questão da invenção musical e do decoro na música religiosa na encíclica papal *Annus qui*, publicada pelo Papa Benedito XIV em 19 de Fevereiro de 1749, tendo como principal assunto a distinção entre os estilos eclesiástico e teatral:

> A norm for this distinction was an attempted reaffirmation of Trent's commands: the words must be understandable and be served by the music; the composer could not satisfy the demands of the religious expression, neither in the pure structure, nor in the symbolic content, but his own spirituality should be the basis for his work. (DOTTORI, op. cit., p.29).

Desta forma, o decoro musical da obra religiosa, cairia nas mãos do compositor que, caso fosse um homem de bom gosto, saberia não opor a relação entre o conteúdo religioso e sua apresentação musical.

1.2. Decoro e tratadística

A tarefa de um estudo sobre o desenvolvimento de conceitos em tratados musicais em um intervalo de tempo específico é árdua. Deve-se atentar ao fato de que a visão da história da teoria, não pode carregar paradigmas deterministas da evolução destes conceitos, culminando nos preceitos que hoje denominamos concernentes à Teoria Musical. Portanto, a análise destes princípios a partir da leitura e estudo de tratados musicais deve estar sempre preocupada com

> The locus of these tenets within a theory, the transmission of that tenet from one theorist to another, the degree to which that tenet is disseminated among a number of contemporary theorists, the degree to which it is included in practical as opposed to speculative works, wether a tenet appearing in print for the first time is announced with fanfare or appears in an obscure location, wether a tenet appearing in print for the first time can be traced to an earlier oral tradition—these issues become primary (LESTER, 1989, p. ix).

Não só estes problemas são primários quando se cria um corpo de estudo para discussão de princípios teóricos na música mas também a identificação nestes documentos, como indica Christensen (2007, p. 10), daquilo que concerne a teoria musical: "In order to make sense of the richness and complexity of music-theoretical thought between 1650-1750—or from any period, for that matter—we need to establish some criteria by which to decide what writings in fact constitute «music theory»".

Apresenta-se aqui então os tratados utilizados para a discussão do conceito de estilo musical na Europa entre 1649-1824, especificamente fundamentados na divisão tripartida e funcional dos estilos musicais, com ou sem outras camadas de classificação sobrepostas: o teatral, o de câmara e o eclesiástico (tabela 1.1).

Autor	Tratado	Ano	Local
Marco Scacchi	Breve Discorso Sopra la musica moderna	1649	Varsóvia
Athanasius Kircher	Musurgia Universalis	1650	Roma
Angelo Berardi	Ragionamenti musicali	1681	Bolonha
Johann Joseph Fux	Gradus ad Parnasum	1725	Viena
Johann Mattheson	Der vollkommene Capellmeister	1739	Hamburgo
Meinrad Spiess	Tractatus Musicus	1745	Augsburgo
Johann Joachim Quantz	Versuch eine Anweisung di Flote traversire zu spielen	1752	Berlim
Pier Francesco Tosi	Opinioni de' cantori antichi, e moderni	1723	Bolonha
	Observations on the florid song	1743	Londres
Johann Friedrich Agricola	Anleitung zur Singkunst	1757	Berlim
Johann Adam Hiller	Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange	1780	Leipzig
Rodrigo Ferreira da Costa	Princípios de Música	1822-24	Lisboa
Caetano de Melo de Jesus	Escola de canto de órgão	1759-60	Salvador
Luís Álvares Pinto	Muzico e Moderno Sistema Para Solfejar sem Confuzão	1776	Recife

Tabela 1.1 - Tratados escolhidos para análise aprofundada e discussão do conceito de estilo musical.

Outros tratados serão utilizados nas discussões comparativas das obras dispostas na Tabela 1, porém, assim como a tratadística luso-brasileira, estes não receberam análise aprofundada por não constar de discussão específica e direta dos três estilos musicais, ou seja, apresenta-se em pequenos excertos questões concernentes à diferença estilística da música para igreja ou para teatro, porém não aprofunda na categorização das maneiras de dispor uma composição, de interpretá-la ou julgá-la de acordo com seu estilo.

1.2.1. Os três estilos musicais

Uma dicotomia referente à discussão de estilos musicais presente no âmbito do pensamento setecentista encontra-se representada na história, por exemplo, durante a Regência na França, quando Phillip II, Duque de Orléans, governou como regente de Luis XV. Sob a

influência de Luis XIV a geração nascida no século XVII apoiara os valores culturais propagados na corte do Rei Sol, enquanto jovens do período da Regência teriam maior inclinação pelos novos valores culturais propagados em meados do século XVIII, como evidenciado neste duplo retrato de Louis de Silvestre, pintado em 1730 onde podemos observar a questão do gosto destas duas gerações na representação de seu vestuário: a geração antiga aqui representada por Augusto o Forte (à esquerda), a nova por Frederico Guilherme I (à direita) (RICE, 2013, p.16).

A dualidade entre antigo versus novo refletia-se também no ambiente musical. O antigo estilo seria muitas vezes relacionado aos termos fuga, estrito e eclesiástico, mas talvez sua melhor manifestação nos escritos musicais seja a do termo estilo culto. Já no caso do novo estilo favorecido durante o período da Regência na França, o termo mais utilizado para descrever sua leveza e brevidade seria o galante. Os estilos galante e culto coexistiram durante todo século XVIII, utilizados por tratadistas, críticos e viajantes como descrição de diferentes sonoridades e escolhas possíveis para a composição durante o século. Porém, esta não era a única divisão estilística propagada nos escritos musicais setecentistas: outra, que tratava sobre as características de uma composição de acordo com a função desempenhada durante sua apresentação, esteve presente nas preocupações de diversos tratadistas do século.

Figura 1.1 – Augusto o Forte (1670-1733), rei da Polônia, e Frederico Guilherme I, rei da Prússia. Retrato duplo de Louis de Silvestre, ca.1730 (RICE, 2013, p.17).

1.2.1.1. A gênese dos três estilos musicais: Marco Scacchi

As questões de estilo são predominantes nos escritos musicais setecentistas. Não só a distinção entre novo (galante) e velho (culto, aprendido) ou entre estilos nacionais, mas também a tripartição estilística entre música para igreja, câmara e teatro, era descrita em diversos tratados do século. Esta divisão geográfica de gêneros de composição musical deve sua origem aos escritos de Marco Scacchi provenientes da primeira metade do século XVII. Durante as reflexões teóricas do século XVIII, diversas camadas de sobreposições estilísticas foram acrescentadas a esta primeira categorização de Scacchi fazendo com que "[…] these categories could not be easily mapped over traditional theoretical divisions of the musical landscape" (CHRISTENSEN, 2007, p. 30).

Em seu tratado *Breve discorso sopra la musica moderna*, Scacchi defende a existência da tripartição dos estilos musicais entre igreja, teatro e câmara. Em seu pequeno panfleto de 16 fólios—que de acordo com Palisca (1994, p. 89) seria o esboço de um grande tratado que pretendia escrever—o músico italiano apresenta sua posição quanto a outros compositores envolvidos em discussões estilísticas com Paul Siefert e Romano Micheli. Apesar da divisão categórica entre música para igreja, câmara e teatro, o compositor opera, em cada um destes estilos, na primeira ou na segunda prática —o que evidencia um cuidado de Scacchi na demonstração de que ambas as práticas poderiam ser utilizadas, independente da função da música (*Ibidem*, p. 91).

Evidente pelo título do tratado, que a principal preocupação de Scacchi era não só o mapeamento dos estilos musicais, mas também a defesa da utilização da música moderna (segunda prática) no ambiente religioso, ou seja, a classificação criada por Schacchi serve como parte desta defesa, a partir da paráfrase construída e fundamentada sobre escritos de Giulio Cesare Monteverdi: "Ancient music consists in one practice only and almost in one and the same style of employing consonances and dissonances. But the modern consists of two practices and three styles, that is, the church, chamber, and theater styles" (SCACCHI, 1649, p. 111). As críticas do compositor aos seus contemporâneos, consistem principalmente no argumento de que "Os dois estilos, o antigo e o moderno, têm igual dignidade, porém funções diferentes: cada um destes tem leis e constituições próprias, sua mistura comprometeria a eficácia, e mais ainda, a correção gramatical" (BIANCONI, 1982, p. 47). Desta forma, a categorizarão entre novo e antigo e esta tripartição "funcional e sociológica" de Schacchi não só afirmaria a importância das duas práticas como também resolveria o problema do decoro decorrente da utilização de técnicas

composicionais modernas na música sacra. Toma-se por exemplo a questão do uso do recitativo, onde descreve a existência de dois tipos:

> One is the simple representational type, which is the one that is accompanied by acting in the theatre. The second is called hybrid, that is, mixed style, which will go on for a while representing the text in the recitative style and then, all of a sudden, will be varied with *passaggi* and other melodic effects. In the theatrical, on the other hand, these are not permitted, because, as I said, it is simple representational recitative. What the moderns sometimes use in church, according to the demands of the occasion, the place, and also the text, is a varied kind of vocal line as opposed to the representational recitative (SCACCHI, 1649, p. 109).

Por fim, a classificação estilística "schacchiana", derivada de seus tratado *Breve discorso* e *Cribum Musicum ad triticum syferticum* (1643), resume-se na tabela 1.2.

Stylus Ecclesiasticus (Igreja)	Stylus Cubicularis (Câmara)	Stylus Scenicus seu Theatralis (Cênico ou Teatral)
1. 4 a 8 vozes, sem órgão 2. Policoral com órgão 3. *In concerto* (com instrumentos) 4. Motetes em estilo moderno *in stile misto* (incluindo *stile recitativo imbastardio*)	1. Madrigais *da tavolino (a capella)* 2. Madrigais com continuo 3. Composições para vozes e instrumentos	1. *Stile semplice recitativo* (sem gestos) 2. Stile recitativo (com gestos)

Tabela 1.2 – A divisão de estilos musicais de Marco Schacchi (PALISCA, 1994, p. 91).

Os estilos e suas subsequentes subdivisões apresentados por Scacchi influenciaram diversos tratadistas ao longo dos séculos XVII e XVIII. Christoph Bernhard, por exemplo, desenvolve este sistema de classificação tomando como base a distinção entre primeira e segunda prática, apesar de afirmar que somente a segunda prática seria apropriada para o estilo teatral. Angelo Berardi, por sua vez, é mais fiel à tripartição estilística de Scacchi enquanto Fux reconhece também esta mesma divisão em seu *Gradus ad Parnassum* apesar de tratar superficialmente dos estilos do teatro e da câmara. Outros tratadistas utilizaram o conceito de divisão estilística proposto por Scacchi, como o alemão Johann Mattheson que fundamentou toda a discussão estilística do décimo capítulo do *Der vollkommene Capellmeister* nos escritos do compositor italiano (PALISCA, op. cit., pp. 91-92).

1.3. Tratados de composição e teoria musical

1.3.1.Athanasius Kircher

O *Musirgia Universalis* de Kircher, "[…] a compendium of musical facts and speculation that is still essential to an understanding of 17th-century music and music theory" (GROVE, internet, Athanasius Kircher), apresenta uma classificação estilística que pode ser dividida em diversas categorias. A princípio, Kircher define a diferença entre *stylus impressus* e *stylus expressus,* uma divisão entre padrões antropológicos e poéticos de representação musical. O *stylus impressus* seria implícito aos diferente indivíduos constituído de um "complexo afetivo" determinado pelas condições "climáticas–étnicas" da nação[13] à qual o indivíduo pertence, ou seja, o gosto e a recepção individual determinado por valores culturais inerentes ao ser humano (BIANCONI, 1982, p. 49). Já o *stylus expressus* estaria classificado no âmbito das intenções estilísticas da composição musical, ou seja, "[…] manifestam as características estruturais intencionais […] da composição musical, suas razões sobre a poética" (*Ibidem*, p. 49). As oito categorias de *stylus expressus*, sobrepostas por uma divisão social de estilos (Igreja, Sacro ou Secular, e Teatro) é representada por Palisca na figura 1.2.

[13] "Ao melancólico, agrada a música severa; ao sanguíneo, a marcial, etc.; ao alemão - clima frio -, a música grave, lenta, elaborada; ao italiano - clima temperado - a música vivaz, melodiosa, festiva, etc." (BIANCONI, 1982, p. 59).

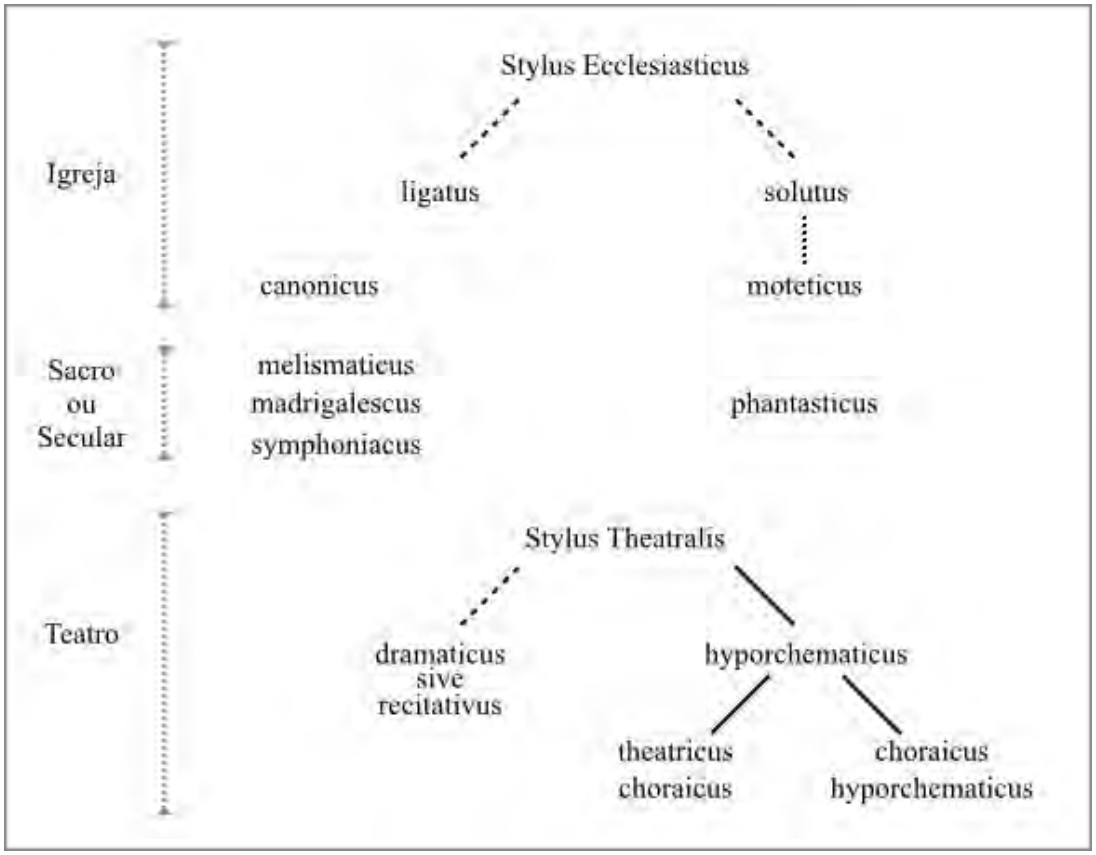


Figura 1.2 – Categorias de Estilo de Kircher (PALISCA, 1983, p. 411)

Em seu livro *Il Seicento* (volume VII da coleção *Storia della musica*)[14] Lorenzo Bianconi expõe as características de cada categoria da divisão estilística de Kircher no *Musurgia Universalis*. No que concerne os estilos referentes à prática musical litúrgica, Kircher descreve dois estilos, o primeiro seria o estilo eclesiástico subdividido entre *ligatus, solutos* e *moteticus*; e o segundo, o estilo *canonicus*:

> "*Stylus ecclesiasticus* (da igreja), *ligatus* ou *solutus* (com ou sem *cantus firmus* obbligato): «Cheio de majestade, transporta admiravelmente o ânimo de fazer as coisas graves e sérias, imprimindo-lhes seu próprio movimento»; exemplos: Palestrina, Lasso, Gregorio Allegri, etc.; o *stylus motecticus* representa uma variante «para maior variedade e exuberância»" (BIANCONI, 1982, p. 49).

> "*Stylus canonicus* (em cânone): «ali se manifesta a máxima destreza do ingênuo musical»; são exemplos os romanos Romano Micheli e Pier Francesco Valentini, artífices de cânones artificiosíssimos (por exemplo, a 36 vozes em nove coros; porém Kircher poderia citar-se a si mesmo pela solução do cânone enigmático de Valentini, o *Nodus Salomonis* a 96 vozes reais em 24 coros…)" (*Ibidem*, p. 50).

[14] Utilizamos aqui a tradução para espanhol realizada por Daniel Zimbaldo e publicada pela Turner Musica como *Historia de la Música, vol. 5: El Siglo XVII*.

Já os estilos *melysmaticus*, *madrigalescus*, *symphoniacus* e *phantasticus* poderiam ser utilizados tanto no ambiente sacro quanto no secular e não constam de subdivisões:

> "*Stylus phantasticus* (realizado sobre temas musicais de livre invenção): «método de composição instrumental muito livre e muito ágil, apto aos instrumentos», enquanto emancipado do texto; exemplos: os prelúdios, fantasias, tocatas e sonatas para teclado (Kircher cita ao discípulo alemão de Frescobaldi, Johann Jacob Froberger)" (*Ibidem*, p. 50).
>
> "*Stylus madrigalescus*: «estilo italiano por excelência, alegre, ativo, cheio de graça e suavidade, indulgente com as diminuições vocais e fugidio (quando não se requere o texto) da lentidão», apto para representar afetos amorosos e dolorosos: exemplos ilustres: Lasso, Monteverdi, Marenzio, Gesualdo" (*Ibidem*, p. 50).
>
> "*Stylus melismaticus* (medido): «muito apto para os versos e os metros medidos», para textos estróficos, para arietas e villanela, solísticas ou polifônicas, cantadas com doce concordância, sem concitações nem dissonâncias artificiosas; cita G. B. Ferrini della Spinetta (conhecido hoje em dia no máximo como autor de música de teclado" (*Ibidem*, p. 50).

O estilo sinfônico, por sua vez, é descrito por Bianconi (*Ibidem*, p. 51) como: "*Stylus symphoniacus* (instrumental de conjunto): seu caráter (exemplificado novamente nas composições de Kapsberger) está determinado pelas combinações instrumentais".

Os estilos referentes à música teatral são descritos nos livros 3 e 7 do primeiro volume do tratado de Kircher e englobam o *Stylus Theatralis* subdividido entre *dramaticus* ou *recitativus* e *hyporchematicus* (este com distinções entre *theatricus choraicus* e *choraicus hyporchematicus*):

> "*Stylus hyporchematicus* (de festas e festins ou *choraicus*): seu efeito é o de «excitar no ânimo o regozijo, alvoroço, lascívia, dissolução»; são exemplo, por um lado, as galhardas, as sarabandas, as courantes, os «passemezzi», as alemandas (como escreveu o cavalheiro Johannes Hieronymus Kapsberger, alaudista papal); por outro, as músicas cênicas para *balleti* (balés) e festins" (*Ibidem*, p. 50).
>
> "*Stylus dramaticus* ou *recitativus* (recitativo teatral): apto, por sua natureza, para representar qualquer afeto (ou também a mutação imediata dos afetos, mediante a mudança brusca de tonalidade; o chamado *stylus metabolicus*), como se vê na *Euridice*, de Caccini; na *Arianna,* de Monteverdi; ou no *Sant'Alessio*, de Landi" (*Ibidem*, p. 51).

A classificação destes oito *styli expressi*, com os propósitos e usos de cada um, de acordo com Kircher, está disposta na tabela 1.3.

Estilo	Propósito e usos
Eclesiasticus	Missas, motetes. Solene, majestoso, grave.
Canonicus	Mostrar as habilidades do compositor.
Phantasticus	Instrumental. Livre e desinibido.
Madrigalescus	Madrigais italianos, jocoso, vivo e doce.
Melismaticus	Para versos cantados sem agitação.
Hyporchematicus	Dança e balé. Para provocar felicidade e exultação.
Symphoniacus	Conjunto instrumental
Dramaticus ou Recitativus	Representações de qualquer afetação ou mudanças repentinas de afeto e tonalidade.

Tabela 1.3 - Os oito estilos musicais de Kircher (TARLING, 2004, p. 67).

Principalmente devido à tradução do *Musurgia Universalis* para o alemão[15], o tratado "[…] was drawn upon by almost every later German music theorist until well into the 18th century" (GROVE, internet, Athanasius Kircher), como no caso dos capítulos destinados à discussão do estilo nos tratados de Mattheson e Spiess, por exemplo. Apesar da divisão estilística do autor ser de certa forma heterogênea, os oito estilos musicais "[…] se distinguem principalmente por suas diversas propensões e predisposições a imprimir no ouvinte movimentos de diferente espécie e natureza, a embelezar os ânimos em modos e fins diversos com a força e a eficácia da *música* pathetica" (BIANCONI, 1982, p. 51), ou seja, a preocupação de Kircher estaria vinculada principalmente com as qualidades expressivas da música.

1.3.2.Angelo Berardi

Angelo Berardi foi discípulo de Marco Schacchi quando este retornou de Varsóvia para Gallese, na província de Viterbo. Embora grande parte de seu trabalho seja reconhecido principalmente por suas contribuições à discussão contrapontística do final do século XVII, Berardi assimilou o conceito de diversidade de estilos na composição musical defendida e difundida nos escritos do mestre nos seus tratados *Ragionamenti musicali* (1681) e *Miscellanea musicale* (1689) (GROVE, internet, Angelo Berardi). Os estilos apresentados no fim de seu diálogo do

[15] Andreas Hirsch, *Kircherus jesuita germanus Germaniae redonatus: sive artis magnae* (Schwäbisch Hall, 1662)

Ragionamenti são os seguintes: *Stile da chiesa*, *da Camara*, e *Rappresentativo*, suas subdivisões encontram-se dispostas na tabela 1.4.

Stile da Chiesa	Stile da Camara	Stile Rappresentativo (da Teatro)
1. Missas, Salmos e Motetos a algumas vozes. Exemplos: Giovanni Murone, Morales, Josquin, Willaert e Palestrina.	1. Madrigais *da tavolino*, sem baixo contínuo. Exemplos: Luca Marnzio, Nenna, Abbatini.	1. Consiste somente no estilo onde "cantando se fala e falando se canta" (*cantando si parli, e parlando si canti*), com o acréscimo de floreios. Exemplos: Giacomo Peri, Monteverdi, Cesti, Bernardo Pasquini, Cavalli, Pietrosimone Augustini, etc.
2. Cantilenas, variadas com órgão, a muitas vozes, um estilo elevado. Exemplos: Bernardino Nanini, Agostini, e os mais modernos Francesco Faggia, Gratiani, Stamigna, de Grandis, etc.	2. Madrigais em estilo *concertato* com baixo contínuo. Exemplos: Monteverdi, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, etc.	
3. Salmos, Motetos, e Missas a algumas vozes, em estilo *concertato* com instrumentos. Exemplos: G. V. Sarti, Scacchi, Cossoni.	3. Música vocal com vários instrumentos. Exemplos: Carlo Caprioli, Carissimi, Tenaglia, Luigi Rossi, Celani, Pacieri, etc.	
4. "Concertos à moderna", ou seja, Diálogos, Motetos e Música de Oratório. Exemplos: Carissimi, Bicilli, Melani, G. C. Celano.		

Tabela 1.4 – Os estilos musicais de acordo com Berardi (*Ragionamenti Musicali*, 1681, pp. 133-36)

Apesar da extrema semelhança das subdivisões de cada estilo com as apresentadas por Schacchi, o *Ragionamenti* de Berardi, ao contrário dos escritos de seu mestre, apresenta mais citações de gêneros musicais e seus principais representantes no cenário da composição musical de 1680, o que facilita a compreensão das discrições algumas vezes subjetivas ou até muito semelhantes das subdivisões estilísticas de ambos teóricos.

1.3.3.Johann Joseph Fux

Das quatro traduções do *Gradus ad Parnassum* de Fux publicadas no século XVIII (*Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition* – 1742*, Salita al Parnasso* – 1761, *Traité de Composition Musicale* – 1773, e *Pratical Rules for learning Composition, translated from a work intitled*

"Gradus ad Parnassum" – 1767, 1770), apenas as realizadas na língua alemã e italiana contemplam toda a obra original. Tanto as traduções para o francês e o inglês, assim como as traduções parciais de Alfred Mann publicadas no século XX (*The Study of Counterpoint* - 1965 e *The Study of Fugue* - 1958), alteram certas partes do texto no caso das traduções setecentistas, assim como não apresentam tradução os últimos cinco capítulos do original (WOLLENBERG, 1970, pp. 423-427). Estes são os seguintes: «De Gustu», «De Stylo Ecclesiastico», «De Stylo a Capella», «De Stylo mixto» e «De Stylo recitativo».

É evidente pelos títulos dos últimos capítulos que a conclusão de Fux para seu tratado estaria dedicada ao estudo dos estilos de composição musical considerados mais importantes pelo autor. A princípio, o autor distingue os dois tipos de gostos presentes na música: o ativo, que o músico tem ao tocar ou cantar, e o passivo, este referente a como o ouvinte percebe a música. Este seria o responsável pelo julgamento da música, matéria subjetiva que não deve priorizar o simples deleite em detrimento dos padrões estritos criados por regras musicais:

> First, I say, the composition must rely on *precepts*; for an excessively free piece, though it may be in an unusual style, and may be able to titillate the ears of the unskilled, does not however quite satisfy the delicate taste of those skilled in the art, who look for regularity, beyond exquisite style (FUX, 1992, p. 216).

Ademais, o compositor deve cuidar para evitar os lugares-comum, por serem estes tediosos, mas também não exceder nas inovações, pois estas ideias poderiam ultrapassar as barreiras da ordem natural das coisas. Ao fim desta discussão sobre o gosto na música, Fux alega que diferentes tipos de composição e estilo requerem um gosto diferente, desta forma, justificam-se os estudos e discussões sobre os diversos estilos musicais vigentes (*Ibidem*, pp. 216-217), como dispostos na figura 1.3.

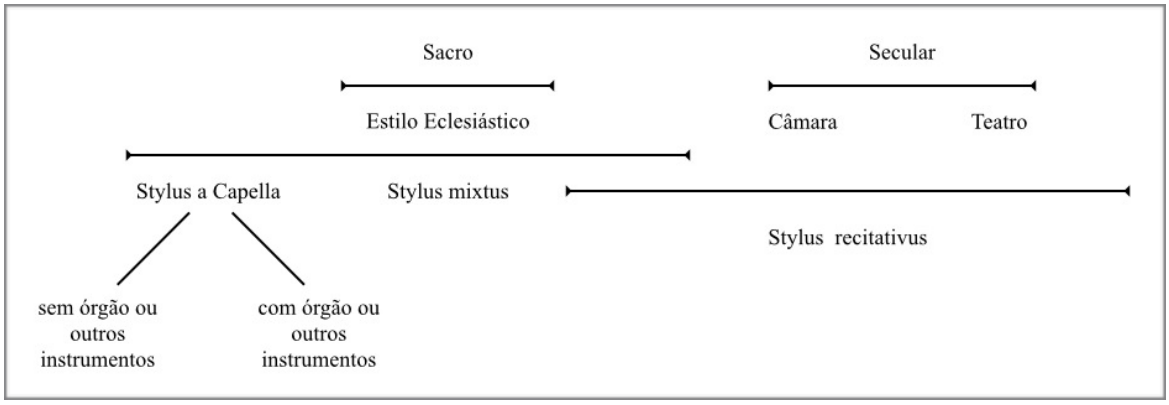


Figura 1.3 – Classificação de estilos de Fux. (*Gradus ad Parnassum*, 1725)

Ao descrever o estilo eclesiástico, que em todo decorrer desta última parte do tratado é o que mais recebe atenção do autor, Fux inicia sua descrição da seguinte maneira: "I judge that no one could doubt that, just as sacred things are above worldly ones in dignity, so music offered up for divine worship, destined to last eternally, is much nobler than other music, and special care should be given to it" (*Ibidem*, p. 217). Este cuidado especial deveria ocorrer principalmente quando o texto musicado pede por alegria e ânimo, para que a música não seja desprovida de "[…] sacred seriousness, modesty and decorousness; so that the listener will not be diverted towards feelings other than devotion" (*Ibidem*, pp. 217-218). O estilo eclesiástico engloba outros três estilos: *a Capella*, *mixtus,* e *recitativus*, sendo que este último poderia ser utilizado também de forma secular, ou seja, na câmara e no teatro.

O *stylus a Capella* pode ser realizado de duas maneiras: com ou sem o uso de instrumentos acompanhando as vozes. Ao ser utilizado sem instrumentos, deve ser tratado com cuidado de acordo com Fux: o estilo misto deve ser evitado, assim como modos transpostos com muitos acidentes, de forma a facilitar a entonação dos cantores: "[…] in 'a Capella' style very great care must be taken over the ease and naturalness of the singing" *(Ibidem*, p. 218). Por sua vez, quando acompanhado por instrumentos, este mesmo estilo estaria aberto a "[…] more freedom of modulation, and singing, and of structure" (*Ibidem*, p. 231), possibilitando a escrita de coro a três vozes e maior elaboração dos sujeitos musicais, porém, mantendo sua dignidade eclesiástica (*Ibidem*, p. 233). Fundamentado nas análises de preceitos apresentados no primeiro livro de seu tratado, Fux demonstra nos exemplos musicais por ele escolhidos que o *stylus a Capella* (acompanhado ou não acompanhado) seria mais ideal para textos curtos como o Kyrie e o Amen, no entanto, textos longos que requerem novos sujeitos musicais para cada nova seção com o Glória e o Credo demandam uma outra técnica de composição. Este estilo seria mais adequado para textos curtos que requerem outra técnica de composição (*Ibidem*, p. 219).

O *stylus mixtus* é entendido por Fux como "[…] composition with sometimes one, two, three or even more voices, mixed with a group of instruments, sometimes with full choir, as is custom today especially, in churches" (*Ibidem*, p. 236). Desta forma, por conta da sua extrema utilização, o autor crê não ser necessária discussão extensa com análise de exemplos escolhidos sobre este estilo, porém, não desvincula seu discurso da importância do decoro musical neste estilo, advertindo novamente que o "[…] scope and aims of ecclesiastical music: to encourage devotion and divine worship; and do not confuse this style with the manner of theatrical a dance music in the way many do" (*Ibidem*, p. 237).

Por fim, o único estilo adequado tanto para o ambiente sacro quanto para o secular citado por Fux trata-se do *Stylo recitativus*, "[…] speech expressed in musical terms, or «oratorical

speech»" (*Ibidem*, p. 237) onde, assim como orador adequa seus pensamentos à diverso tipos de fala de acordo com sua necessidade, o compositor adequa a música de acordo com o caráter do texto. Este estilo, quando executado com dignidade pode ser utilizado em textos dedicados à expressão de sentimentos próprios da devoção divina (*Ibidem*, pp. 237-238), porém, é na música secular (da câmara e do teatro) que a composição é feita "[…] or the sake of refreshing the minds of the listeners, and diverting them to various emotions: the following are the feelings to be expressed in recitative: anger, pity, fear, force, anxiety, voluptuousness and love" (*Ibidem*, pp. 237-238). Em suas poucas páginas destes últimos capítulos dedicadas à descrição de estilos mais propensos a serem aplicados na composição de peças profanas, Fux descreve cada uma das emoções supracitadas, de acordo com o caráter da personagem representada no recitativo.

Estes últimos capítulos de Fux seriam considerados pelo autor, a partir de sua metáfora, como os passos finais que o aluno deveria tomar para parnassus, ou seja, após o estudo do contraponto estrito, que oferece ao aluno as principais restrições da composição musical, este poderia se livrar de algumas amarras na prática de escrita nos diversos estilos musicais. As páginas finais de Fux constam então dos principais fundamentos para se entender a razão do autor considerar o estudo deste "estilo palestriniano" como base para arte da composição: é a partir destes elementos que o aluno construirá suas composições no estilo vigente, fazendo então com que estes capítulos sejam "[…] of vital importance: without an awareness of them we can never fully comprehend Fux's attitude to composition teaching, nor perceive all the meaning of the «Gradus»" (WOLLENBERG, 1970, p. 427).

1.3.4.Johann Mattheson

A divisão estilística de Mattheson encontra seu mais alto nível de organização e classificação no tratado *Der Vollkommener Capellmaister* (1739). No capítulo 10 de seu tratado, o autor apresenta múltiplos níveis de distinções estilística que desafiam qualquer tentativa de ilustrá-los em uma única tabela ou imagem, como na figura 1.4 (PALISCA, 1983, p. 414).

Igreja (geistlich) *alto-médio-baixo*

gebunden	ungebunden	Madrigal
Cappel-Styl	Estilo de moteto	Melismático
	4-8 v. sem órgão	Sinfônico
	policoral	
	concerto sacro	
	moteto moderno	

Câmara (häuslich) *alto-médio-baixo*

Canônico	Madrigal
	cantata
	Melismático
	Instrumental
	sonata, concerto, etc.
	hiporchemático
	coraico
	Fantástico

Teatro (weltlich) *alto-médio-baixo*

Dramático	Madrigal
recitativo	Singspiele
coral	cavata
Instrumental	continuo-madrigal
aria	
Canônico	Melismático
Fantástico	Instrumental
	hiporchemático
	coraico

Figura 1.4 – Classificação de estilos de Mattheson (PALISCA, 1983, p. 414)

Para Mattheson, os três estilos musicais de Scacchi já teriam passado por diversas subdivisões e sobreposições de novos itens, e, no futuro, passariam por novas mudanças, porém sem distanciar-se desta divisão tripartida apresentada pelo teórico italiano (MATTHESON, 1969, pp. 290-291). Estes não seriam simples distinções de local no qual a música seria realizada, mas sim de seu intuito, ou seja, o estilo eclesiástico, por exemplo, seria utilizado para devoção e outros fenômenos sacros, sejam estes na igreja ou em outros locais. O mesmo vale para o estilo teatral e o de câmara (*Ibidem*, p. 292-293), e para a distinção entre estilo alto, médio e baixo: estes poderiam ser aplicados em cada um dos estilos fundamentais da música, sempre servindo-os como servos, ou seja, a divisão tripartida de Schachi, apesar de todas as sobreposições que recebeu desde sua concepção continuam, para Mattheson como "mestres" da composição e prática musical (*Ibidem*, pp. 293-296).

Ao invés de explicar as "linhas mestras" dos três estilos, Mattheson prefere identificar cada uma de suas subdivisões e explicá-las individualmente. No caso do estilo da igreja, a primeira subdivisão de Mattheson trata-se do Cappel-Styl, subordinado ao estilo ligado (gebunden), seria o

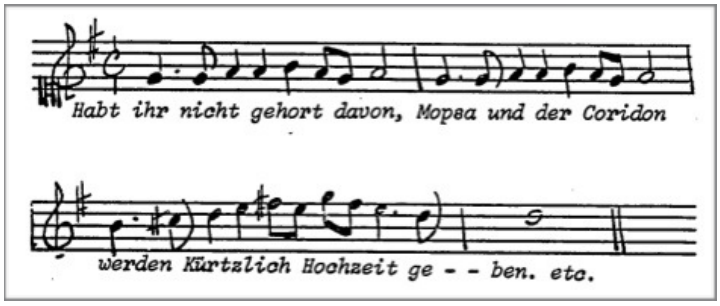
estilo de composição do cantochão, encontrados nos missais, e de acordo com o autor, não utilizado em sua época na composição de músicas sacras, sendo este substituído pelo estilo melismático (*Ibidem*, pp. 304-307). O segundo estilo, este extremamente derivado dos preceitos de Schacchi é o motético, que de acordo com o autor é dividido em quatro tipos (*Ibidem*, pp. 310-311). Os três primeiros (Composições de 4 a 8 vozes sem órgão, peças concertantes e concertos sacros) são os que mais dificultam o bom entendimento das palavra e a expressão das paixões, por sua relação estrita com a fuga e o contraponto intrincado, enquanto o último (moteto moderno) seria o mais utilizado na época de Mattheson, por tratar-se apenas de uma escrita de "nobre simplicidade" onde o órgão dobra as vozes na composição (*Ibidem*, pp. 311-315).

Os últimos dois estilos apresentados por Mattheson na descrição da música para a igreja, são compartilhados com a câmara e o teatro. O estilo de madrigal seria utilizado em oratórios, paixões e cantatas, principalmente no período de escrita do tratado, estes se diferenciariam do moteto pois neles a música seria a serva das palavras (*Ibidem*, p. 321). Por fim, o último estilo presente na música da igreja seria o sinfônico, este de acordo com Matheson erroneamente banido da igreja, sendo que, quando escrito com intuito sacro o estilo sinfônico deve ser "[…] respectable, well considered, and strong, not jesting, destitute and feeble […]" (*Ibidem*, p. 326). Por fim, o autor ainda apresenta a possibilidade de se aplicar o estilo canônico nos motetos e outros gêneros do estilo eclesiástico, porém a partir de uma adaptação prudente do estilo às conformidades religiosas (*Ibidem*, p. 328).

O estilo teatral requer grande habilidade na sua composição, os recitativos e árias devem diferir daqueles utilizados no estilo madrigal de câmara e eclesiástico, sua escrita deve ser mais "[…] light, singable, free, less restrained, and altogether constituted as if it were to be presented without studying or memorizing, i.e., as if it were improvised" (*Ibidem*, p. 330). O estilo instrumental do teatro é mais estimulante que o da igreja, assim como compreende a música de dança do estilo hyporchematico este realizado com grande qualidade pelos franceses (*Ibidem*, p. 336), o compositor deve conhecer os estilos elevados de dança e saber a arte de sua composição, mesmo sem saber dançá-los (*Ibidem*, p. 338). Por fim, o estilo fantástico seria o mais livre de todos em sua composição, sendo representado por caprichos, tocatas, ricercares, etc. (*Ibidem*, p. 340)

O estilo de câmara compreende dois estilos existentes: o instrumental e o madrigal. O estilo instrumental difere aqui do mesmo estilo presente no teatro e na câmara, por trazer mais "[…] diligence and perfection […]" (*Ibidem*, p. 350), principalmente no caso do concerto grosso —onde Mattheson toma como exemplo o compositor italiano Corelli. Os estilos de madrigal e melismático são mais uma vez descritos de forma semelhante aos presentes na música para igreja, porém, o melismático ganha desta vez uma descrição mais aprofundada, visto que para

Mattheson o estilo madrigal na música de câmara se assemelha ao presente na teatral e na eclesiástica (*Ibidem*, p. 354). Para o autor, o estilo melismático não permitiria a repetição de estrofes e seria, de acordo com o exemplo utilizado no tratado, uma escrita silábica.



Exemplo 1.1 – Exemplo de estilo melismático (Mattheson, 1969, p. 356).

Outros estilos discutidos pelo autor nesta parte do capítulo são os ligados à dança no estilo instrumental, o hyporchematico e coraico, sendo as partes do segundo tipo mais fracas que a do primeiro (*Ibidem*, p. 354); e o estilo canônico de composição, este utilizado também na igreja e no teatro, pode ser composto de acordo com os exemplos de livros antigos de música, com a possível utilização do cantus firmus (*Ibidem*, p. 351), porém com maior liberdade do que no ambiente sacro.

Aparentemente para Mattheson, a interpenetração entre os estilos não seria um grande problema desde que mantidos os padrões próprios dos estilos musicais que servem de base para todo o desdobrar de sua discussão (igreja, câmara, teatro). Embora a gênese de sua classificação representar uma súmula da discussão estilística de sua época (ver figura 1.6), o capítulo de Mattheson sobre estilos musicais, demonstra uma filosofia pessoal do autor que tem como moral a seguinte máxima: "No style should be ruled out of any of the three spheres, and, in particular, all styles can serve church and private devotions" (PALISCA, 1983, p. 422).

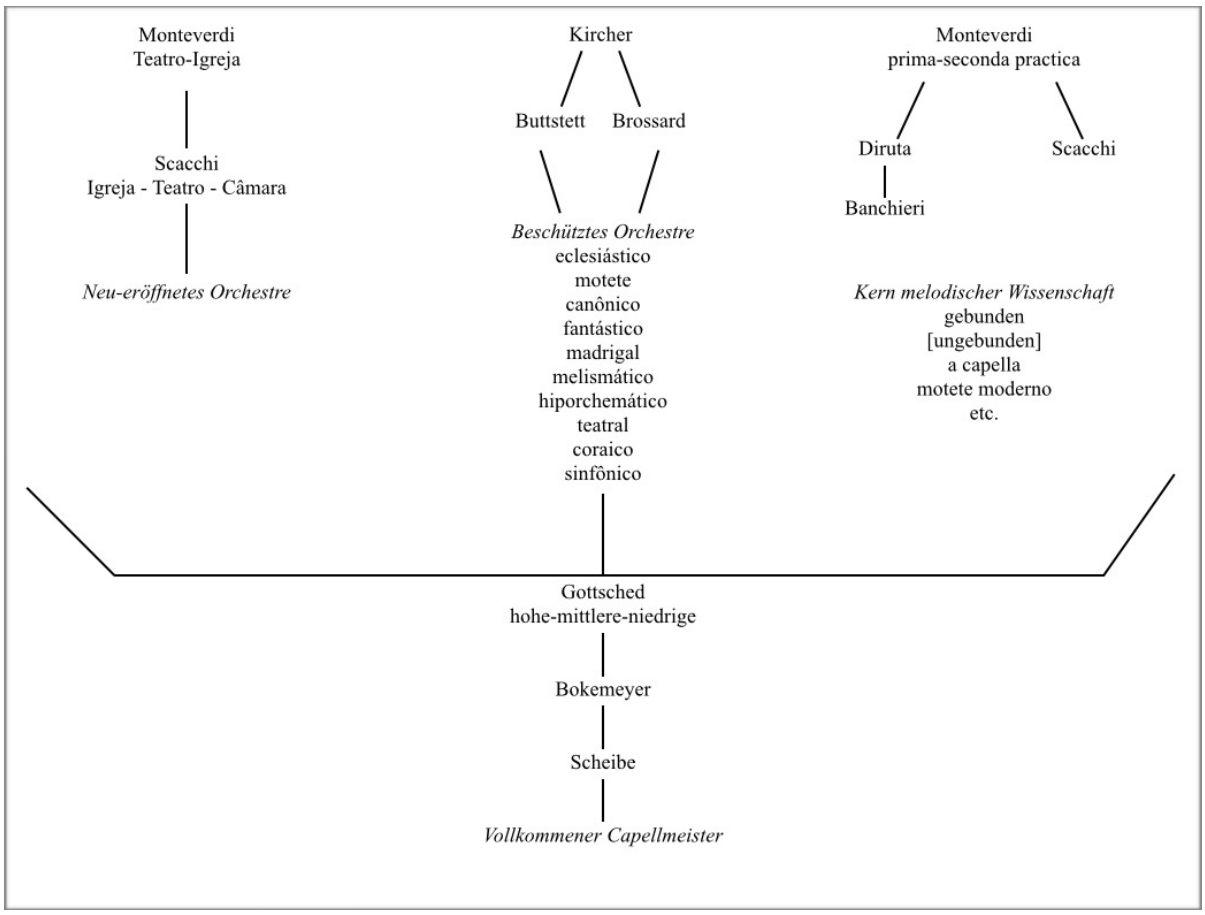


Figura 1.6 – A gênese da classificação de estilos de Mattheson (PALISCA, 1983, p. 422).

1.3.5.Meinrad Spiess

Escrito com o intuito primário de auxiliar na composição de obras destinadas à igreja, o *Tractatus musicus* (1745) de Spiess é baseado, de acordo com o autor, nos melhores tratadistas do passado e recentes à sua época, sendo estes, por exemplo, Kircher, Vogt, Walther, Heinichen, Mattheson e Scheibe (BARTEL, 1997, p. 144). Não obstante, mesmo com esta predileção pela música sacra, a discussão sobre os três estilos musicas e suas subsequentes divisões está presente no vigésimo oitavo capítulo do tratado (*De Stylus Musicis, oder Compositionis Arten*) que inicia com a seguinte descrição: "*Stylus Musicus* é primeiramente: a maneira de compor, e segundo, o modo da composição em si. É, por conseguinte, chamado de *Stylus* Impressus, e Expressus" (SPIESS,

1745, p. 161, tradução nossa)[16]. O primeiro estilo (*impressus* ou *eingedruckte*) estaria vinculado às forças naturais do temperamento humano estas fortemente amarradas aos estilos nacionais de composição, enquanto o segundo (*expressus* ou *ausgedruckte*) constaria da maneira e arte da composição de peças musicais, da qual pode-se julgar e falar de acordo com sua classificação estilística, como exposto na figura 1.7.

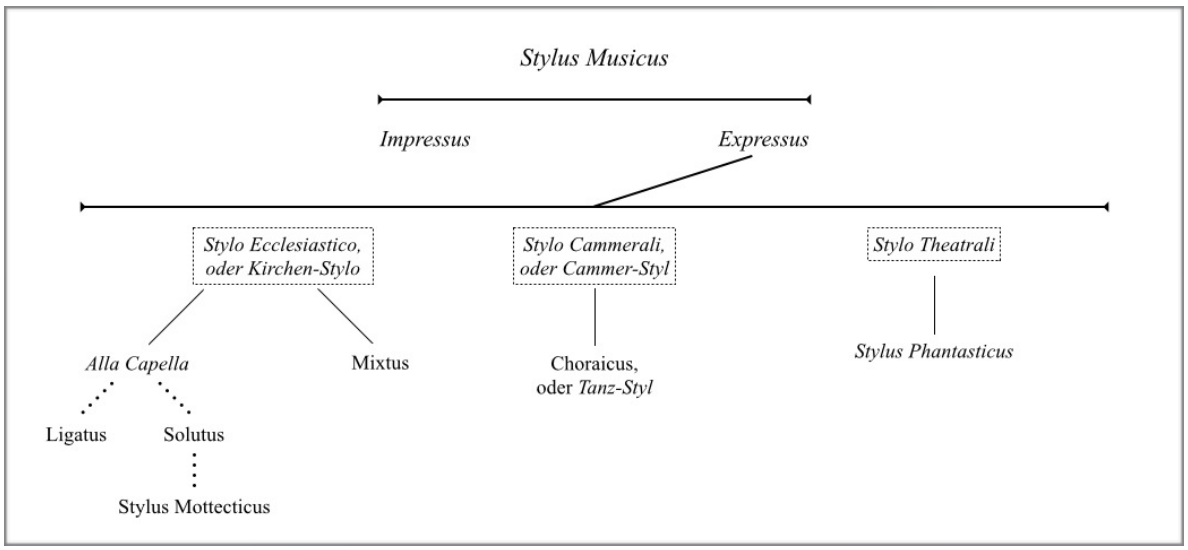


Figura 1.7 - Classificação de estilos de Spiess (*Tractatus Musicus*, 1745).

Após apresentar distinção semelhante a de Kircher entre estilo *impressus* e *expressus*, Spiess inicia a descrição dos estilos pertencentes ao segundo grupo iniciando pelo pertencente a igreja: "*De Stylo Ecclesiastico, oder Kirchen-Stylo*: Among the three styles, the ecclesiastical merits the first rank because its aim and its very reason for being is to encourage and motivate the praise and honor of God, therefore, it is worked out with care, skill and dilgence…" (SPIESS, 1746, apud RATNER, 1980, p. 7). Este estilo é dividido em duas *Arten*: *Alla capella* e *Modu Mixtus*. A primeira consta principalmente da composição de obras para coro e é dividida entre os estilos *ligatus*, onde a utilização do *cantus firmus* é obrigatória, e *solutos*, onde a escrita é livre do emprego do *cantus firmus* (ao S*tylus Solutos* agrega-se o *Stylus Mottecticus*). A segunda consta do *Stylus Mixtus*, que trata-se de

> […] a mixed Church-style, namely a composition of one to four voices and concertizing instruments is advanced with arias, contrapuntal writing, and fugues, yet in such a manner that the bounds of dignity and modesty befitting church music are not overstepped (SPIESS, 1746, apud BARTEL. 1997, p. 145).

[16] No original: "Stylus Musicus heißt erstlich: die Art zu componieren, und zweytens die Art der Composition selbst. Wird deßwegen genennet *Stylus Impressus*, und *Expressus*."

O segundo estilo, referente à música de câmara é descrito da seguinte forma pelo autor:

> *De Stylo Cammerali, oder Cammer-Styl*: Chamber music, also called *galanterie-music*, takes its name from the rooms and salons of the nobility, where it is usually performed. Whoever looks for delight, artifice, invention, art, taste, affection (tendresse) will find them all in the so-called Concerti Grossi, Sonatas da Camara, etc. in which one cannot fail entirely to be pleased to hear all the high, middle, and low voices concert with each other, imitate each other, and compete for attention, all with neatness and zest (SPIESS, 1746, apud RATNER, 1980, p. 7).

A ele pertence também o *Stylus Choraicus*, ou *Tanz-Styl*, ao qual pertencem os gêneros de dança, sendo estes as Sarabandas, Minuetos, Passepied, Gavotas, Bourée, etc.; e ainda outras danças das nações (Alemã, Italiana, Francesa, Inglesa, Escocesa, etc.) (SPIESS, 1745, p. 162).

Por fim, o terceiro estilo, referente à música teatral, é o mais discutido por Spiess neste capítulo, que o expõe da seguinte maneira:

> *De Stylo Theatrali*: If the present-day theatrical or operatic style is not a twin to the chamber style, at least it is a closely-related blood kinsman. Often the difference lies only in the place where the style is used, in comedies on the stage, or in salons; still, distinctions can be made not only as to the place of performance, but as to entirely different types of composition as well…(SPIESS, 1746 apud RATNER, 1980, p. 7).

O autor indica como pertencentes a este estilo os diversos gêneros musicais: Ópera, Melodrama, Recitativos, Madrigais e Oratórios. Ao estilo teatral pertence também o *Stylus Phantasticus*, este dedicado à composição da música instrumental (SPIESS, 1745, p. 162). A influência de Kircher e Mattheson é clara em Spiess, porém, mesmo sendo relativamente mais moderno que os tratados destes dois escritores (96 e 17 anos de distância, respectivamente), Spiess mantém uma clara divisão estilística, sem sentir a necessidade de atualizações ou novas contextualizações deste conceito.

1.4. Tratados de instrumento e canto

1.4.1.Johann Joachim Quantz

O tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de Quantz é vital para a compreensão da prática musical setecentista graças às discussões do autor que vão além do ensino puro da técnica do instrumento e que visam enriquecer o intelecto do aprendiz, apresentadas no decorrer do texto (REILLY, 2001, p. ix). Dividido em três partes, o tratado compreende a educação do solista (capítulos I–XVI), o ensino do acompanhamento (capítulo XVII) e a última parte, com o intuito de expor as diversas formas e estilos de composição, é dedicado à maneira como a performance e composição musical pode ser julgada. Quantz aponta nesta etapa final do aprendizado de seu tratado para a necessidade de amplo horizonte de conhecimento musical necessário para se julgar uma composição:

> To judge properly the *composition* and the *performance* of a musical composition as a whole, […] you not only must have perfect good taste and an understanding of the rules of composition, but also must posess sufficient insight into the nature and characteristics of each piece (QUANTZ, 2001, pp. 304-305).

Natureza e característica aqui são ligadas com o propósito da obra, ou seja, qual a função e local de execução desta, o que acarreta na problemática do decoro, visto que "The purposes for which pieces are composed may be very diverse, and thus a piece that is good for one purpose may be bad for another" (*Ibidem*, p. 305).

Estes propósitos musicais podem ser descritos nos diversos estilos de composição e seus tipos de peças (gêneros), escritos para voz ou instrumentos (estes estão presentes na maioria das composições, visto que de acordo com o autor apenas alguma parte das composições musicais seriam para vozes somente), sendo que cada um contempla propósitos e organizações diferentes (*Ibidem*, p. 305). Ademais, "[…] but also in their subdivisions, each of which has its particular laws, and requires its particular style of composition. Vocal music is intended for the church, the theatre, or the chamber. Instrumental music is likewise performed in all these places" (*Ibidem*, p. 305). A divisão proposta por Quantz, com as suas respectivas subdivisões e gêneros referente a cada um destes estilos encontra-se disposta na tabela 1.5.

	Igreja		Teatro	Câmara
Tipos	Católico Romano	Protestante		
Gêneros	Missa, Salmos das Vésperas, Te Deum laudamus, Salmos penitenciais, Requiem ou missa para os mortos, hinos, motetes, oratório, concerto, sinfonia, pastoral.	Partes da Missa, como Kyrie e Glória, Magnificat, Te Deum, alguns salmos, oratório e a Paixão.	Óperas, Pastorais, *Intermezzi*.	Serenata, Cantata, Madrigal, Dueto, Terceto sem instrumentos, Solo cantata.

Tabela 1.5 – Divisão dos estilos musicais para Quantz.

O estilo eclesiástico estaria dividido entre aquele praticado na igreja romana católica e na igreja protestante, a diferença entre estes dois estilos seria principalmente na permissão por parte da igreja católica de maior vivacidade nas composições a ela dedicadas. Porém, o estilo como um todo, incluindo as duas igrejas, é descrito por Quantz da seguinte forma:

> In general a serious and devout style of composition and performance is required in church music of any type. […] Here the composer has the opportunity to demonstrate his ability both in the so-called elaborate style and in the touching and affecting style of composition (the latter requiring the highest degree of musical skill). (*Ibidem*, p. 306).

Longe de ser apenas uma técnica meticulosa de composição, cabe à música para igreja demonstrar suas paixões e excitar os ouvintes tanto quanto a música teatral, um compositor que não consiga realizar este fato no estilo da igreja, dificilmente o fará no estilo teatral (*Ibidem*, pp. 306-307).

No que toca o estilo teatral, os gênero da ópera para Quantz seriam sempre ou uma tragédia ou tragicomédia, e

> Although each class of theatrical piece requires and individual and particular style of composition, on the whole composers take more liberties in them, and give freer rein to their fancies; but they must still respect their obligations, and regulate themselves in accordance with the words and with the nature and content of the subject represented. (*Ibidem*, p. 307).

Por meio desta regulação, o autor descreve as melhores maneiras de se julgar uma ópera e suas partes, sendo elas a sinfonia, as árias com ritornello e os recitativos. Os principais critérios de julgamento propostos por Quantz encontram-se relacionados com a correta expressão das paixões do texto, a adequação da música à voz do cantor, o cuidado nas árias para os momentos de ação teatral, a inteligibilidade dos recitativos e a adequação das sinfonias com os temas da ópera (*Ibidem*, pp. 307-308).

A música de câmara, por sua vez, é a que permite maior liberdade de composição em relação aos outros dois estilos: "[…] the chamber style requires more liveliness and freedom in its ideas than the church style; and since it has no action, it permits greater elaboration and artifice than the theatre style" (*Ibidem*, p. 309). Para Quantz, caso uma ária escrita para a igreja e para o teatro seja executada no ambiente camerístico, por estar deslocada de seu propósito, acabaria por ser menos agradável do que uma ária que não expressa nada de particular em suas palavras, mas que consta de uma melodia bonita e aprazível (*Ibidem*, p. 309).

Embora perpetue a divisão tripartida dos estilos musicais, este último capítulo do tratado de Quantz está mais preocupado em oferecer ao instrumentista extenso conhecimento de diversas formas musicais, principalmente os gêneros mais comuns para a prática do solista como concertos, aberturas, quartetos e sinfonias. Sobrepondo-se aos estilos da câmara, do teatro e da igreja, o autor ainda descreve os estilos nacionais e suas formas de compor e interpretar a música, sendo estes o Alemão, Italiano e Francês. Quantz dedica grande parte deste capítulo final a estes dois pontos (gêneros instrumentais e estilos nacionais), porém, sem diminuir a importância da correta disposição dos estilos musicais.

1.4.2. Pier Francesco Tosi e Johann Friedrich Agricola

De acordo com Sanford (1979, p. 2), o *Opinioni de' cantori antichi*…(1723) de Tosi trata-se do "(…) the single most influential vocal treatise of the eighteenth century.", principalmente devido a sua propagação no cenário inglês e germânico setecentista, graças as traduções realizadas para o inglês por J. E. Galliard (1743) e alemão por J. F. Agricola (1757) (Esta é considerada uma das principais razões para a influência de Tosi em autores germânicos como Mattheson e Hiller). Em suas advertências direcionadas a professores e alunos de canto, o castrato italiano demonstra a necessidade de um bom conhecimento musical do cantor, este mais importante do que um bom material vocal. No decorrer do tratado, Tosi trata da divisão estilística entre Igreja, Câmara e Teatro principalmente em seu quinto capítulo (Do Recitativo) onde divide este nos três tipos descritos na tabela 1.6.

Igreja	Teatro	Câmara
Recitativo		
"[…] should be sung as becomes the Sanctity of the Place, which does not admit those wanton Graces of a lighter Stile; but require some *Messa di Voce*, many *Appoggiatura's*, and a noble Majesty throughout. But the Art ox expressing, if is not to be learned, but from the affecting Manner of those who devoutly dedicate their Voices to the Service of God" (TOSI, 1743, p. 66).	"[…] being always accompanied with Action by the Singer, the Master is obliged to teach the Scholar a certain natural Imitation, which cannot be beautiful, if not expressed with that Decorum with which Princes speak or those who know how to speak to Princes" (*Ibidem*, p. 67).	"[…] according to the Opinion of the most Judicious, touches the Heart more than the others, […]. This requires a more peculiar Skill, by reason of the Words, which being, for the most part, adapted to move the most violent Passions of the Soul, oblige the Master to give the Scholar such a lively Impression of them, that he may seem to be affected with them himself" (*Ibidem*, p. 67).

Tabela 1.6 – As propriedades dos três estilos (maneiras) de Recitativo para Tosi.

Na interpretação destes estilos, o da Igreja concederia mais liberdade ao cantor, especialmente na cadência; o Teatral deveria ser natural e não ofender a narrativa da obra, a não ser nos solilóquios (estes poderiam se executar em estilo mais próximo ao de Câmara); o estilo recitativo de Câmara, por fim, se distanciaria da solenidade do eclesiástico e estaria mais próximo do Teatral (*Ibidem*, pp. 68-69). Sua maior crítica à relação do decoro musical na execução de recitativos refere-se especificamente ao estilo Teatral: "There are some who sing *Recitative* on the Stage like That of the Church or Chamber; some in a perpetual Chanting, which is insufferable; some over-do it and make it a Barking; some whisper it, and some sing it confusedly […]" (*Ibidem*, p. 69).

Já em seu sétimo capítulo, Tosi inicia suas advertências sobre a maneira de cantar as árias também atentando o aluno e o professor para a mesma divisão estilística dos recitativos: "By the *Ancients* beforementioned, *Airs* were sung in three different Manners; for the Theatre, the Stile was lively and various; for the Chamber, delicate and finish'd; and for the Church, moving and grave. This Difference, to very many *Moderns*, is quite unknown" (*Ibidem*, p. 92).

Para Tosi a disputa entre os "modernos" e "antigos" se dava principalmente neste âmbito, o da "decorosidade" na interpretação destes três estilos de recitativos e árias. Sua indignação demonstra principalmente a falta de cuidado dos mestres na expressividade aplicada nos recitativos teatrais e na liberdade (principalmente nas igrejas italianas) com a colocação de árias teatrais no repertório do ambiente eclesiástico.[17]

[17] Em sua tradução, Galliard apresenta a seguinte nota para esta crítica de Tosi: "It is reported, that the Church-Musick in *Italy*, far from keeping the Majesty it ought; and some Singers have had the Imprudence to have other Words put to favourite Opera *Airs*, and sung them in Churches." (TOSI, 1743, p. 119).

Escrito em 1757, o *Anleitung zur Singkunst* consta de uma tradução anotada e comentada do tratado de Tosi de 1723 realizada por Agricola, este considerado por Burney como maior professor de canto da Alemanha e seu livro como o melhor sobre o tema no mesmo país (BAIRD, 1995, p. 1). Na introdução da tradução para inglês do tratado de Agricola, Baird aponta para o fato da importância deste livro, pois as diversas notas do autor acrescidas aos escritos de Tosi tiveram como objetivo introduzir conceitos mais contemporâneos à um tratado escrito ainda no primeiro quartel do século XVIII (*Ibidem*, p. 1-2). Esta atualização consta também de uma maior heterogeneidade nas práticas dos três estilos de recitativos e árias, visto que este seria um conceito compartilhado por compositores coevos a Tosi, porém, "[…] the second decade of his century, however, saw these distinctions become irrelevant with the emergence of the more simple, major-key, homophonic style exemplified by Pergolesi, Vinci, and Hasse" (*Ibidem*, p. 27).

A visão heterogênea de Agricola evidenciada por Baird trata-se principalmente das notas relativas ao capítulo de recitativos do tratado, onde afirma a possibilidade de não se cantar em tempo estrito em todos os tipos de recitativo, com a aplicação de uma métrica mais livre por parte do cantor (Tosi aconselha esta prática somente ao recitativo da igreja), porém esta só seria possível em recitativos acompanhados caso o cantor espere pelos músicos e estes por ele (AGRICOLA, 1995, p. 174). Agricola também descreve a possibilidade de realizar-se ornamentações e mudanças de nota nos três tipos de recitativo, contudo estas estariam mais adequadas ao recitativo de câmara e da igreja. Estes comentários poderiam exemplificar um distanciamento da clara e não porosa divisão estilística proposta por Tosi em seu tratado por um professor da segunda metade do século XVIII, contudo, o fato de Agricola manter esta divisão, não somente nos estilos de recitativo, mas também nos de ária (estes não comentados pelo autor) constata ainda certa preocupação com esta divisão sociológica e funcional dos estilos musicais.

1.4.3.Johann Adam Hiller

Considerado pelo autor como continuação de seu primeiro tratado de canto, dedicado aos aspectos básicos de teoria musical e técnicos para a performance do canto (*Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* «Instrução para a correta realização musical do Canto» – 1774), o propósito do *Anweisung zum musikalischen-zierlichen Gesange* (Instrução para o correto embelezamento musical do Canto) era o de elaborar um livro fundamentado na performance musical de forma a apresentar "[…] a manual on the intricate art of fine singing and

ornamentation" (BEICKEN, 2004, p. 17). Em seu primeiro tratado, Hiller se alia com a tradição dos grandes mestres da tratadística em seu prefácio, ao citar a obra de Tosi, Agricola, Marpurg e Mattheson e lamenta pela falta de qualidade dos cantores alemães em comparação com os italianos. Seguindo a linha daqueles que considera como os grandes tratadistas setecentistas de sua área, no sexto capítulo de seu tratado de 1780, intitulado "On good performance, with regard to the various genres of vocal forms and in consideration of performing in *various places*" (HILLER, 2004, p. 110, grifo nosso), o autor apresenta a divisão tripartida dos estilos musicais.

A primeira consideração de Hiller neste capítulo trata-se dos diversos gêneros de peças vocais que um cantor deve saber realizar nos diversos lugares onde se apresenta: a Igreja, a Câmara e o Teatro. A principal questão levantada pelo autor é a da correta interpretação destes gêneros de acordo com sua localização funcional, visto que "Each place requires special consideration from the singer. The size as well as the dignity of the location require or prohibit particular behavior which at another place might not only be permissible, but even appropriate" (*Ibidem*, pp. 111-112). A descrição de cada um dos estilos, que se inicia com uma citação de Tosi sobre o estilo recitativo da igreja, encontra-se disposta na tabela 1.7.

	Igreja	Teatro	Câmara
Características	Sério e cheio de afeto. Demanda nobre sinceridade, o cumprimento de sua santidade. O cantor não deve demonstrar a destreza de sua voz de forma vã, nem aplicar ornamentos engenhosos pois estes ofendem e de nada contribuem para a elevação dos sentimentos.	Vivaz e brilhante. Aqui o cantor deve saber ser expressivo em outras maneiras, a partir da fala, do diálogo, dos movimentos e gestos presentes no teatro musical. Pode-se utilizar uma ornamentação mais brilhante, porém, sem ultrapassar as fronteiras da personagem e dos afetos que esta requere.	Refinado e aprendido. De todos os estilos, é o que consta de maior liberdade. Aqui o cantor pode ser brilhante e demonstrar o virtuosismo de sua voz. Para Hiller, a prática o canto camerístico antes de sua época estava mais amarrada à expressão dos afetos, porém esta já não era a realidade do cantor em 1780.
Gêneros	Aria, *Ariette*, Rondó, Recitativo, Duetos, Corais		

Tabela 1.7 – Características e gêneros dos três estilos musicais para Hiller.

Apesar da distinção clara entre as três maneiras de se interpretar as partes solo de acordo com o local de performance, Hiller acredita que todos os estilos deveriam ser acompanhados de uma forma sincera e sensível, porém, salienta que a execução do cantor deve ser "[…] most brilliant in the concert hall, somewhat less in the theater where it would be detrimental to the expression of the passion, and least in the church where it is against the dignity and the natural

simplicity with which we should speak to god" (*Ibidem*, p. 112). Ou seja, a "decorosidade" não estaria somente ligada a maneira de colocação dos recitativos, mas também na questão da colocação timbrística de voz, que deveria ser construída de maneira a não quebrar o decoro, a expectativa da performance de acordo com sua localização.

Por fim, assim como Agricola, tanto na questão de certa interpenetração na forma de interpretar os estilos assim como na tentativa de modernizar esta subdivisão, Hiller, no último quartel do século XVIII, afirma que a tripartição estilística já está presente na tradição musical há certo tempo, porém "(…) not only the composer but the singer has to conform to these distinctions" (*Ibidem*, p. 114).

1.5. A tratadística luso-brasileira

Os exemplos analisados provenientes da tratadística luso-brasileira raramente dedicam partes de seus escritos para a discussão da divisão estilística, sendo estes tratados dedicados à prática do baixo contínuo, ou ao solfejo eclesiástico. Nos levantamentos realizados por Binder e Castagna (1997) referentes à teoria musical no Brasil setecentista, pode-se observar apenas duas fontes bibliográficas citadas por autores brasileiros que constam de discussão estilística: o dicionário de Brossard (1708) e o *Musurgia* de Kircher (1650). No caso do tratado de Caetano de Melo de Jesus, *A Escola de Canto de Órgão* (1759-60), mesmo sem acesso ao seu conteúdo, pode-se, de certa forma, afirmar a possibilidade de se haver uma certa inclinação para a discussão dos estilos musicais, visto pelo levantamento das obras citadas realizado por Mariana Portas, que indica quantidade considerável de citações de Kircher e Berardi, como evidenciado na figura 1.8.

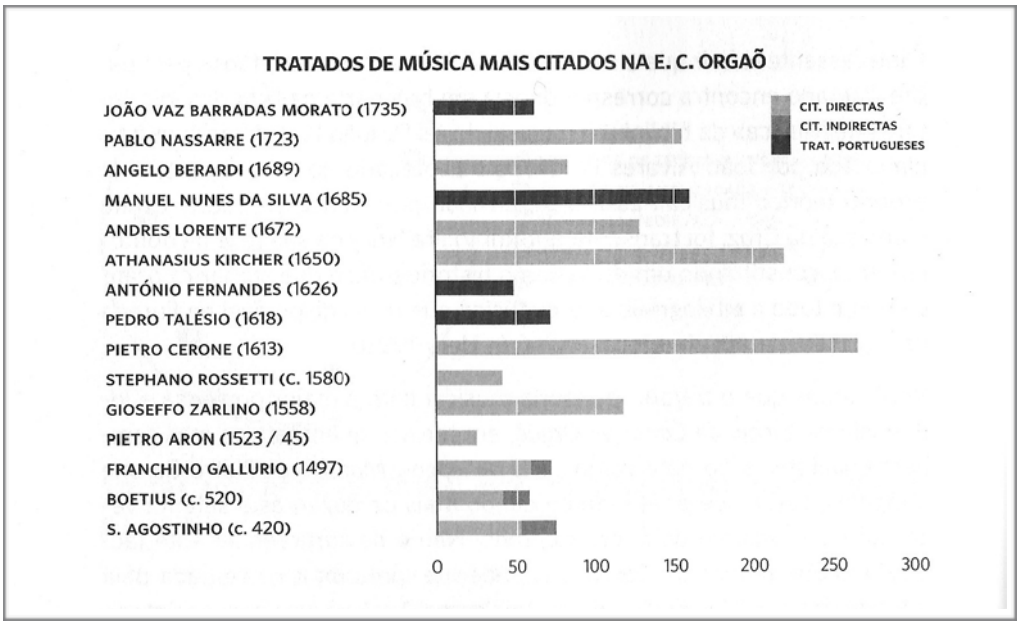


Figura 1.8 – Tratados de música mais citados na Escola de Canto de Órgão (Freitas 2012, p. 164).

Um dos poucos exemplos encontrado na tratadística luso-brasileira é o de Luis Álvares Pinto, que apresenta no proêmio de seu tratado de 1776 intitulado *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão,* uma preocupação com a crescente secularização da música eclesiástica, proveniente das práticas do estilo dramático:

> Ora ninguem negará, que saõ hoje os Italianos de gôsto o mais exquizito, e delicado invento, que todas as outras Nações, na compoziçaõ Drammatica: porém com esta compoziçaõ tanto tem contaminado o Canto Eccleziastico, que hoje mais parecem Areas os Mottêtos, e theatros os templos. E quam longe da opiniaõ séria dêsse Doutor Maximo, que bem nos adverte, e aconsêlhas.
> Os Motêttos saõ mui diversos das Arias, como bem o pondera M.r de Brossard; pois não he o mesmo hûa couza, que outra: por isso não poucos entendendo bem, que couza seja Motêtto (nem he crivel, que o ignoram), fazem, o que não devêram, por agradar ao vulgo indouto creado com este leite Dramático, para quem tudo, o que não sobe a Drama, he insulso. Ora eu não digo, que nos sujeitemos tanto ás estrictas lêis de Brossard: mas que os Motettos, ainda que mais ampliados, seja taõ bem mais devotos; e que seja esta a differença. (PINTO 1776 apud RÖHL, 2013, p. 80).

Por fim, o mais tardio exemplar encontrado pertence a Rodrigo Ferreira da Costa, que em seu *Princípios de música ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* apresenta a seguinte descrição à primeira seção de sua terceira parte - de acordo com o autor a mais "subjeita ao imperio do *gosto*" (COSTA, 1820, p. 43): "Na Iª Secção tracto da *Expressão musical no caracter e desenho das composições*: expondo as relações da Musica com a Poesia para exprimirem os

sentimentos e affectos do coração, os caracteres da Musica Religiosa, e os da Musica Dramática, &c." (Ibid., p. 43). Embora aqui a subdivisão não seja clara como em outros tratados setecentistas, a afirmação da diferença de caráter entre a música religiosa e a dramática realizada pelo autor demonstra a propagação destes valores de distinção funcional do estilo musical no universo lusófono durante o século XIX.

1.6. Consonâncias e dissonâncias nas posturas diante do problema do decoro

A princípio deve-se atentar para o fato de que a questão de classificação estilística, e por conseguinte, da discussão sobre decoro na composição musical fundamenta-se principalmente em observações empíricas por parte do tratadista (BIANCONI, 1982, p. 45). Embora constarem os tratados setecentistas de certo aparato bibliográfico referenciado sobre a divisão estilística, nestes ainda pesa, assim como nos escritos de Schacchi que apresentam pela primeira vez esta divisão, a experiência do escritor como compositor, intérprete e público. Desta forma, a partir destes preceitos discutidos nos tratados e das experiências e observações empíricas de seus autores, cria-se este conceito de divisão que se define a partir da função da arte. Por «função» entende-se "[…] the property of the location at which music is performed in relation to the style of the music itself" (ROWEN, 1947, p. 90), sendo que estas propriedades encontram-se presentes, durante o século XVIII, não só em tratados musicais, mas também nos dicionários como o *Musicalisches Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther e o *Dictionaire de Musique* (1703) de Sebastién de Brossard (Tabela 1.8).

Epítetos (*Stilo*)	Descrição
Drammatico ou Recitativo	Feito para expressar as paixões
Ecclesiastico	Cheio de majestade, muito grave, e feito para inspirar devoção.
Motectico	Rico e florido, capaz de todos os tipos de ornamentos, feito para expressar várias paixões.
Madrigalesco	Próprio para o amor e outros tipos de paixões.
Hyporchematico	Próprio para sucitar felicidade e dança, cheio de alegres movimentos.
Symphoniaco	Feito para a música instrumental, com expressões de acordo com a particularidade de cada instrumento.
Melismatico	Natural, que qualquer um pode cantar, feito para árias e baladas.
Phantastico	Fácil e humorosa maneira de composição, livre de todas as restrições.
Choraico	Próprio para a dança, dividido de acordo com os gêneros desta.

Tabela 1.8 – Os nove epítetos descritos por Brossard em seu *Dictionaire de Musique* (1703).

A divisão funcional dos três estilos musicais encontra-se marcada na maioria dos tratados musicais analisados, com exceção de Kircher, Pinto e Costa —porém, estes contam com divisões de acordo com a função da música, mesmo que somente nos opostos teatro e igreja. A partir desta divisão, percebe-se que a ideia de decoro na música religiosa, não estaria vinculada à uma simples aplicação de um estilo "antigo", aprendido, contrapontístico, palestriniano de composição, mas sim na apresentação da obra e da performance, em sua disposição, e não sua invenção. Com apenas uma exceção, todos os tratados defendem em geral a prática de seus contemporâneos, com apenas algumas distinções e advertências para a correta aplicação dos estilos, porém sem enaltecer um estilo antigo de composição em detrimento das novas experimentações na música de sua época.

Uma destas exceções encontra-se no tratado de Tosi, este lamenta a crescente penetração do estilo teatral no ambiente sacro, assim como a execução de obras instrumentais nas igrejas (TOSI, 1723, pp. 118-119). Outra peculiaridade presente em somente um tratado dentre os analisados é o da questão de local de apresentação presente em Mattheson. Para o autor, os estilos não estariam subjugados ao edifício onde são executados: uma igreja, um teatro, ou um salão, como nos outros tratados. Os estilos estariam ligados ao intuito da música, que nem sempre estaria localizada em sua origem, como no caso de cerimônias sacras fora da igreja, ou cultos de devoção domésticos, por exemplo. Por fim, os estilos nacionais de Quantz diferem em intuito do *stylus impressus* apresentado por Kircher e Spiess. O primeiro acredita que os estilos nacionais são as maneiras de compor de acordo com a localização geográfica de escolas de

composição, ou seja, assim como os da igreja, câmara, e teatro, estes estilos nacionais constariam de regras, restrições e preceitos próprios no que tange a composição musical. Já o *stylus impressus* é descrito por Kircher e Spiess como as propensões de gosto e a impressionabilidade do público de acordo com sua disposição geográfica.

Em síntese, pode-se afirmar que a discussão sobre estilos musicais entre 1649-1825, está relacionada com o conceito de verossimilhança da comunicação musical, por conter as regras de gênero que o compositor e o intérprete deveriam respeitar para não serem inverossímeis em sua arte, ou seja, para que não quebrem o decoro musical. Embora alguns tratadistas se conformem com o fato de que para o século XVIII esta divisão tripartida é arbitrária e antiga, dentre os tratados aqui analisados, grande parte pertence a este século, com uma certa concentração entre 1725 e 1800, como demonstrado no gráfico 1.1. Ou seja, a quantidade de escritos que constam desta discussão demonstra uma preocupação vigente entre os escritores que se estende por todo o século XVIII, mesmo que por vezes seja considerada antiquada e incapaz de descrever as práticas musicais do período. Porém, assim como diz Hiller em seu tratado de canto, a divisão pode ser antiga mas tanto os compositores quanto os intérpretes devem respeitá-la, pois esta é indissociável da prática musical durante o século.

Gráfico 1.1 – Distribuição temporal dos tratados musicais analisados.

2. TEORIA DOS ESQUEMAS–UM PANORAMA

2. TEORIA DOS ESQUEMAS – UM PANORAMA

2.1. Origem do conceito de esquema: filosofia, psicologia e cognição

O uso da palavra esquema, e de significados semelhantes, pode ser traçado em diversas áreas de estudo do conhecimento humano, como filosofia, sociologia, psicologia, linguística e cognição:

> «Schema» (Kant) refers to what is broadly called a mental representation or category, and thus shares meanings with terms like «idea» or «form» (Plato), «ideal type» (Weber), «family resemblance» (Wittgenstein), «archetype» (Frye), «prototype» (Posner), «essence» (Putnam), «natural type» (Rosch), and so forth (GJERDINGEN, 2007a, p. 10)

Evidente que durante o século XX o conceito passou a ser empregado e discutido cada vez mais na literatura da psicologia (especialmente cognitiva), e apesar de divergências entre certos autores[18], o conceito de esquema como categoria mental é algo de certa forma compartilhado por todas estas áreas. Entretanto, os estudos psicológicos sobre a mente humana, em especial os dedicados à natureza do pensamento "[…] began life in the philosopher's armchair." (MANDLER, 2007, p. 17), sendo que um destes filósofos, Aristóteles, é de acordo com Byros (2009, p. 233), o primeiro a estabelecer descrição do conceito de esquema que serve de fundamento para todo seu desenvolvimento durante o século XX. Em seu texto *De Memoria et Reminiscentia*, parte da *Parva Naturalia*, Aristóteles explica como a mente é dotada de esquemas para compreensão daquilo que vemos a partir de um processo de analogia:

> […] we know things that have great size and are at distance, not by our thought reaching out to them there, as some say our sight does […] but by a psychic process analogous to them: there exist in the mind schemata (σχήματα) and movements (κινήσεις) corresponding to the external objects (ARISTÓTELES, 1906, p. 115).[19]

---

[18] Gjerdingen aponta em sua tese de doutorado (1984, pp. 8-9) divergências no conceito em áreas como teoria da informação, percepção de padrões, ciência computacional e psicologia cognitiva.

[19] A tradução foi retirada da tradução de G. R. T. Ross, *De Sensu and De Memoria* (1906), porém com pequena modificação proposta por Byros (2009, p. 233). Byros se atém à uma tradução mais literal das palavras σχήματα e κινήσεις (*schemata* e *movements*) enquanto Ross as traduz em *figures* e *changes*.

Este processo de analogia ocorre pois durante o ato de reminiscência, utilizamo-nos de informações guardadas em nossa memória provindas de experiências que provocam uma mudança psicológica em nossas mentes, estas são ativadas a partir de um sistema de ligação entre hábitos de resposta: "Thus, when we recollect, one of our previous psychic changes is stimulated which leads to the stimulation of that one, after which the experience to be recollected is wont to occur" (ARISTÓTELES, 1906, p. 111).

Aristóteles constrói, a partir de sua organização do processo de reminiscência, um conceito de esquema que após dois milênios é utilizados como ponto de partida pela psicologia cognitiva: o esquema é uma cópia ou representação de uma experiência sensitiva, nosso conhecimento e um mecanismo de reconhecimento. Também importante é a conclusão de que o esquema é algo que opera de forma ativa e interativa em nosso ato de lembrar, a partir de uma sequência de ativações e estímulos de experiências posteriores que interagem "[…] with the environment from which it originates, and with other knowledge (or schemata) lying in memory" (BYROS, 2009, p. 236).

Por uma ótica menos voltada para a construção dos esquemas na mente, Kant oferece uma descrição do conceito do esquema como um termo que esteja entre o viés racionalista de suas categorias fundamentais e o viés empírico do fenômeno em si:

> É claro que tem de haver um terceiro termo, que deva ser por um lado, homogêneo à categoria e, por outro, ao fenômeno e que permita a aplicação da primeira ao segundo. Esta representação mediadora deve ser pura (sem nada de empírico) e, todavia, por um lado, *intelectual*, e, por outro, *sensível*. Tal é o *esquema transcendental* (KANT, 2001, p. 208).

Assim como em Aristóteles, há na afirmação de Kant alguns fundamentos básicos para a compreensão do conceito de esquema e seu desenvolvimento no século XX. Ao negar a possibilidade empírica de aquisição de um esquema, o transformando em um conceito de construção mental *a priori*, Kant indica sua interatividade entre categoria pura e fenômeno, daí provém sua característica transcendental. Desta forma, a despeito da evidente divergência da literatura psicológica contemporânea, que vê os esquemas como categorias mentais construídas a partir da experiência, Kant discute a importância do esquema na compreensão dos fenômenos como ferramenta para intuição das características do conceito puro a partir de uma experiência sensível com o fenômeno. Ou seja, o esquema transcendental é o que possibilita a interação entre conceitos puros e fenômenos a partir de um processo cognitivo: ele está, em uma organização hierárquica, instituído entre o os dois.

Em contrapartida, filósofos empíricos como Locke e Hume apesar de não usarem o conceito de esquema, descrevem categorias que muito se assemelham ao significado dado por

Aristóteles (BYROS, 2009, pp. 237-43). Em síntese, Locke (1706) e Hume (1777) expandem a discussão aristotélica sem utilizar o conceito de esquema, e sim o de impressão, que seria uma categoria mental construída a partir da interação entre a mente e o ambiente, construindo nosso conhecimento através de impressões derivadas da percepção do mundo através dos sentidos. Desta forma, o empirismo cria um sustentáculo para o desenvolvimento do conceito de esquema e de suas principais características:

> Schema theory would have to address the means whereby culturally specific ideas or schemata are created via interaction with the environment, whether one begins at the most general level, viewing the environment as the level of the scale, or at a more advanced level, viewing the environment as the special characteristics of a musical style as a probability system (BYROS, 2009, p. 243).

Seguindo a linha do empirismo inglês, é na psicologia contemporânea que o conceito de esquema é consolidado como fundamento para a compreensão de certas habilidades mentais do ser humano. O trabalho seminal de Frederic C. Bartlett, realizado em 1913 com o intuito de testar a capacidade de reminiscência de vinte alunos de graduação de Oxford, serviu como uma das bases experimentais para a construção de sua "teoria da lembrança" no livro *Remembering* (1932). Nesta teoria, o esquema seria uma ferramenta essencial para a faculdade da memória e para o ato de lembrar, seu conceito foi descrito pelo autor da seguinte forma:

> «Schema» refers to an active organization of past reactions, or of past experiences, which must always be supposed to be operating in any well-adapted organic response. That is, whenever there is any order or regularity of behaviour, a particular response is possible only because it is related to other similar responses which have been serially organized, yet which operate, not simply as individual members coming one after another, but as a unitary mass. Determination by schemata is the most fundamental of all the ways in which we can be influenced by reactions and experiences which occurred some time in the past (BARTLETT, 1932, p. 201).

Esta descrição proposta por Bartlett fundamenta-se no resultado das tentativas dos vinte alunos de recontar uma história folclórica norte-americana "The War of Ghosts" que foi-lhes apresentada primeiramente em 1913. A partir do primeiro contato com a história (onde os alunos realizavam a sua leitura duas vezes), os sujeitos tentavam reescreve-la, quinze minutos após a segunda leitura. A partir desta primeira memória, os sujeitos eram chamados por Bartlett para tentar lembrar a história novamente, sem um padrão temporal entre as sessões de rememoração (alguns casos chegaram a recontar a história por até sete anos). No decorrer do tempo, Bartlett percebeu que os indivíduos utilizavam-se de certos padrões racionais para se lembrar da história, como imagens e formas construídas a partir da leitura, ou substituídas por correlações com

formas da própria experiência pessoal e cultural dos indivíduos (BARTLETT, 1932, pp. 63-94). Desta forma, o conceito de esquema foi empregado para descrever esta constante necessidade de se relacionar os objetos da experiência com objetos formados em nossas mentes, uma "massa unitária" de esquemas.

Embora o conceito de esquema e as discussões acerca sua aplicação no estudo da mente humana propostas por Bartlett sejam recentes ainda nos dias de hoje, psicólogos cognitivos como Rumehlhart, et. al. (1986, p. 17) consideram tal descrição vaga. De fato, o viés cognitivo do autor o leva em 1980, no artigo *Schemata, The Building Blocks of Cognition*, a descrever os esquemas como elementos de processamento ativos em nosso cérebro que ativam expectativas a partir do processamento de dados. As características que compõem a descrição de um esquema, para Rumelhart (1980, pp. 40-41) são as seguintes: (1) esquemas têm variáveis, (2) esquemas podem embutir-se, um dentro do outro, (3) esquemas representam conhecimento em todos os níveis de abstração, (4) esquemas representam conhecimento ao invés de definições, (5) esquemas são processos ativos, (6) esquemas são dispositivos de reconhecimento e o objetivo de seu processamento é a avaliação da qualidade de adequação dos dados sendo processados. Desta forma, esquemas continuam sendo categorias mentais possíveis de serem acessadas durante o processo de compreensão de fenômenos, além de continuar representando conceitos de entendimento, porém, agora, passam a ser o conhecimento em si, e podem ser estudados em maior profundidade com base em representações cognitivas.

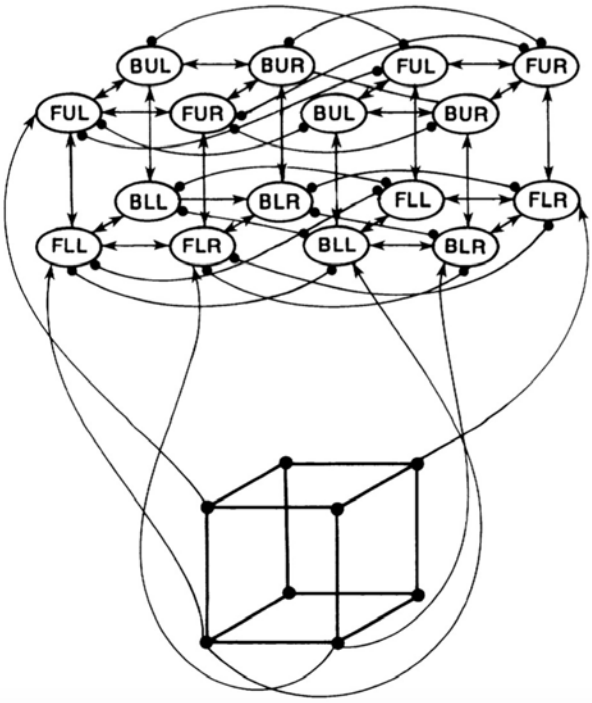


Figura 2.1 – Modelo conectivo de um esquema. (RUHMELHART, et al. 1986, p. 10)

A figura 2.1 mostra um modelo onde se observa as possibilidades de processamento de um esquema de cubo a partir da imagem de uma ilusão de ótica, o cubo de Necker. Por meio de uma rede de restrições e conexões, o esquema de um cubo é representado considerando as duas possibilidades de interpretação da imagem: admitindo como base o plano frontal do cubo, a imagem pode ser interpretada como um cubo com o plano frontal embaixo à esquerda, ou em cima à direita. As possibilidades de interpretação representadas na imagem demonstram como nosso cérebro interpreta estes dois cubos de acordo com a posição de suas arestas (as três letras de representação indicam a diferença entre *front* e *back*, *lower* e *upper*, *left* e *right*, respectivamente) e como o modelo de um esquema pode ser construído a partir de uma rede de conexões, onde relações positivas e restritivas entre as interpretações ocorrem. Porém, retirando o esquema do processo cognitivo o que vemos são somente linhas em um papel.

Em síntese, toda a discussão envolta do conceito de esquema, apesar de suas divergências, fundamenta-se principalmente na ideia de que existem em nossa mente categorias que são acessadas quando precisamos compreender um fenômeno sensível. Para Rumelhart et. al. (1986, p. 8) o esquema é o "[…] basic building block of our understanding of cognition". Desta forma, estamos constantemente acessando esquemas para compreender o mundo a nossa volta, seja ao olharmos a representação de formas geométricas em um papel, ou a contemplar obras de arte; seja ao reconhecermos padrões na natureza, ou padrões na escrita de contos de fadas (como *Era uma vez*), ou, assim como em todos os exemplos anteriores, ao nos deleitarmos com a experiência da escuta musical.

2.2. O Esquema Musical

2.2.1.Origem

O uso destas categorias cognitivas chamadas de esquemas dentro do ambiente musical foi sedimentado pela proposta da teoria dos esquemas musicais de Robert O. Gjerdingen. A princípio, Gjerdingen baseia sua construção teórica sobre diversos fundamentos: a psicologia da *Gestalt*, a teoria de estilo e hierarquia musical de Eugene Narmour e a proposta de arquétipos

musicais de Leonard B. Meyer. Embora desde suas primeiras publicações (a tese de doutorado, *A Musical Schema: Structure and Style Change, 1720-1900*, de 1984 e o artigo *The formation and Deformation of Classic/Romantic Phrase Schemata: A Theoretical Model and Historical Study*, de 1986), passando pelo livro de 1988, *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, até seu mais recente tratado sobre as convenções musicais do estilo galante (*Music in the Galant Style*, 2007) a teoria de esquemas musicais tenha tomado o centro de diversas discussões acerca de sua proposição e aplicação, este "tripé fundador" continua guiando os trabalhos desenvolvidos sobre os esquemas musicais. Ou seja, questões como hierarquia musical, estruturas estilísticas e categorias mentais continuam, até hoje, a ser as principais interpretações de fenômenos musicais que—juntas—corroboram para a asserção de que ao ouvirmos música, nosso cérebro a interpreta a partir de constructos cognitivos classificados como esquemas musicais.

O conceito de hierarquia discutido por Narmour provém da junção das correntes racionalista e empírica de pensamento durante o século XX. As hierarquias predominam na categorização em níveis de significado e relações adjacentes e não adjacentes entre estes níveis, e trazem balanço para uma crescente complexidade do conhecimento humano como o conceito da atividade maleável do tempo nos fenômenos naturais e artefatos. Ao tomar como base este conceito em manifestações musicais (assim como de outras artes), por exemplo, "[…] the temporal workings of each individual human mind actively participate in the stylistic and idiostructural creation of the artwork" (NARMOUR, 1983, p. 130). Porém, o conceito de organização hierárquica da música pode, principalmente devido ao seu potencial heurístico, levantar questões referentes a maneira como analisamos estes "níveis musicais".

A decomposição de uma obra em "níveis musicais" pode resultar em hierarquias "reais" ou reduções sistemáticas de acordo com Narmour, e esta diferenciação é o que separa os tipos de análise musical propostas pelos autores pertencentes à "Penn School" de teorias como as de Schenker e Lerdhal/Jackendoff. Teorias como estas aparentam ser uma decomposição hierárquica da música, porém, ao reduzir os fenômenos idiossincráticos da superfície musical a uma estrutura profunda (representada explicitamente ou implicitamente por uma estrutura de árvore)[20], as análise baseadas nestas teorias tendem a seguir a "[…] transformationalist belief that music makes its temporal way by essentially combining and recombining, but nevertheless always exemplifying, a preexistent set of transforms […]"(NARMOUR, 1983, p. 138). Em uma hierarquia "real" os diversos níveis de categorização seriam sempre passíveis de uma decomposição parcial, ou seja: características presentes nos níveis baixos seriam assimiladas durante sua transformação para o nível alto de hierarquização, porém, estas seriam compostas de

[20] Para uma discussão aprofundada das representações musicais por meio de estruturas, ver item *2.2.2. A construção da representação de um esquema: diferentes abordagens de análises estruturais*.

itens não assimiláveis no nível alto, seu reconhecimento só seria possível no nível na qual está representada (para um exemplo básico de classificação de características em níveis hierárquicos ver figura 2.2). Desta forma, ao contrário de reduções sistemáticas que tendem a ser representadas e organizadas por uma estrutura de árvore, as hierarquias musicais são "[…] inherently networked both vertically and horizontally"(NARMOUR, 1983, 196)

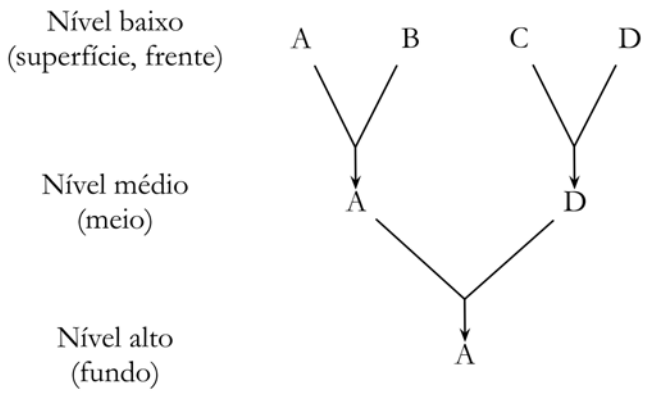


Figura 2.2 – Possível representação de classificação hierárquica, onde C representa uma característica não assimilada pelo nível alto. (NARMOUR, 1983, p. 134)

A divisão proposta por Narmour[21] para melhor classificar os níveis hierárquicos na música consta de três conceitos teóricos: formas de estilo, estruturas de estilo e idoestruturas. Como exemplificado por Gjerdingen (1988, p. 39) tais conceitos podem ser descritos como três representações do mesmo fenômeno: uma tríade melódica. A primeira seria a representação da tríade como um conceito abstrato, ou seja, a frase "tríade melódica", a segunda uma representação melódica/rítmica de uma tríade com uma tonalidade implicada e a terceira uma representação melódica/rítmica de uma sequência de tríades que desestabilizaria a tonalidade implicada no conceito anterior (como uma sequência descendente de tríades, por exemplo). Embora seja possível imaginar tal divisão organizada a partir de níveis sistemáticos, a figura 2.3 exemplifica como as relações entre os três conceitos (formas de estilo, estruturas de estilo e idioestruturas) podem ser representadas de forma a demonstrar uma relação de níveis hierárquicos "reais".

[21] *Beyond Shenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis* (1977).

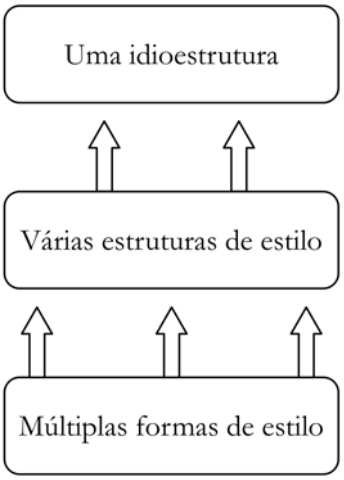


Figura 2.3 – Simplificação das categorias de Narmour. (GJERDINGEN, 1988, p. 40)

O primeiro conceito, a forma de estilo, pode ser definida como "[…] parametric entities which achieve enough closure so we can understand their functional coherence without reference to the specific intraopus contexts from which they come […]" (NARMOUR, 1977, p. 173). Ou seja, assim como o exemplo descrito no parágrafo anterior (tríade melódica) outros fenômenos musicais podem ser descritos com formas de estilo, principalmente estruturas básicas de formação musical como padrões melódicos, rítmicos e harmônicos. Estas construções podem ser reconhecidas independente da sua colocação temporal ou funcional em uma música de um estilo específico, e podem ser consideradas (assim como palavras em uma língua falada) partes do léxico de uma "linguagem estilística" (GJERDINGEN, 1988, p. 41).

As estruturas de estilo são construídas a partir do trabalho de análise estilística que "[…] will attempt to restore the syntactic function of style forms by arranging them in various specific contexts according to their statistically most common occurences" (NARMOUR, 1977, p. 173). Desta forma, é criada uma oposição dialética (GJERDINGEN, 1988, p. 41) entre formas de estilo e estruturas de estilo—esta seria responsável por impedir que a análise se perca em um "oceano de fatos sem vida", ao recuperar o contexto sintático que a organização das estruturas de estilo criam em uma obra. Gjerdingen toma como exemplo do arranjo de estruturas de forma em estruturas de estilo (e a capacidade de se criar novas estruturas de estilo a partir da junção de duas estruturas diferentes) a mesma tríade melódica que ao ser demonstrada com parâmetros de distribuição temporal utiliza duas estruturas de forma para a criação de seu complexo estrutural (o padrão longo-curto-longo « 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝄽» e uma tonalidade implicada de Dó maior «Sol-Mi-Dó») (1988, p. 42). Caso esta estrutura de estilo seja inserida em um contexto de uma cadência V^7–I

(que, por si só, também é uma estrutura de estilo), este complexo criaria novas relações entre as características próprias de cada uma, como por exemplo a nota Mi da tríade descendente, que ao ser sobreposta sobre o acorde de V^7 deixa de ser somente parte de uma tríade de Dó maior e passa também a soar como embelezamento da dominante com sétima.

Por fim, as idioestruturas, ao contrário da frequência estatística das formas de estilo e das ocorrências estatisticamente mais comuns das estruturas de estilo, são frequentemente únicas (GJERDINGEN, 1988, p. 43). As idioestruturas estabelecem uma antítese às estruturas de estilo, ou seja, uma relação dialética criada a partir de redes de relações entre estas estruturas e da "[…] interaction of the closural properties of one or more style structures with the nonclosural implications inherent in any musical movement"(*Ibidem*, p. 43).

A tabela 2.1 demonstra como estas três estruturas propostas por Narmour se diferenciam por meio do contraste entre formas de estilo e estruturas de estilo, e das estruturas de estilo e idioestruturas. Seria um erro observá-las como níveis separados de uma hierarquia musical (assim como completo oposto entre si), apesar da possibilidade de sua organização e formação implicarem um sistema hierárquico "real" onde formas de estilo seriam o nível alto, estruturas de estilo o nível médio e idioestruturas o nível baixo. Porém, para Gjerdingen (1988, p. 44) a melhor maneira de se compreender esta divisão realizada por Narmour é a partir do binômio generalidade abstrata–especificidade concreta. Quanto mais se caminha para o estudo das formas de estilo, mais próximo se está de um conceito de generalidade abstrata; quanto mais se caminha para o estudo das idioestruturas, mais próximo se está de um conceito de especificidade concreta. Tal antítese desenvolvida pelo autor condiz com dois tipos de análises: crítica e estilística. A primeira estaria preocupada com as idioestruturas e as estruturas de estilo (especificidade concreta) e a segunda com as formas de estilo e as estruturas de estilo (generalidade abstrata).

Formas de Estilo	Estruturas de Estilo		Idioestruturas
léxico	sintaxe	clausular	não clausular
livre de contexto	contexto específico	significado	significação
normas extraopus	normas intraopus e extraopus	"formado"	formação
classes construídas	partes de estruturas	estrutural	estruturante
independente de tempo	dependente de tempo	tendência de organização por árvore	fortemente conectado em rede
parâmetros isolados	parâmetros de combinação	forma	conteúdo
modo	código	estabilidade	mobilidade
abstrato	concreto	formal	processual

Tabela 2.1 – Formas de Estilo vs. Estruturas de Estilo e Estruturas de Estilo vs. Formas de Estilo. (adaptado de GJERDINGEN, 1988, p. 42)

O trabalho de Leonard B. Meyer, ao contrário do de Narmour, já utilizava algo mais próximo do conceito de esquema musical proposto por Gjerdingen. Em suas publicações entre 1956-1989 o autor apresenta a mesma ideia de categorização de um fenômeno musical, porém descrito por palavras diversas como: esquema(s), respostas de hábito, comportamento(s), arquétipo(s) e norma(s) (BYROS, 2012a, p. 274). Na figura 2.4, podemos observar a evolução do uso destas palavras por Meyer nos livros publicados entre o período de tempo mencionado[22], e como o conceito de esquema passa a ser utilizado com maior constância a partir de 1980.

[22] São eles: *Emotion and Meaning in Music* (1956), *Music, the Arts, and Ideas* (1967), *Explaining Music: Essays and Explorations* (1973), *Exploiting Limits: Creation, Archetypes and Style Change* (1980) e *Style and Music: Theory, History and Ideology* (1989).

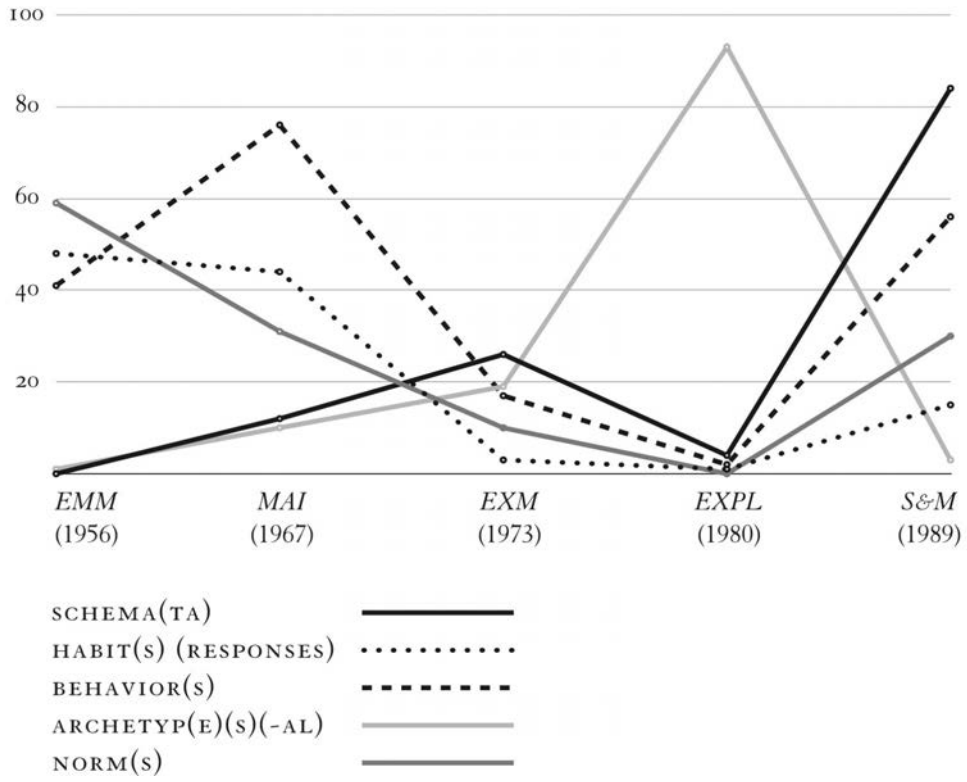


Figura 2.4 – Desenvolvimento do conceito de esquema nos escritos de Meyer, 1956–89. (BYROS, 2012a, p. 274)

É exatamente em 1980, no seu artigo *Exploiting Limits*, que Meyer apresenta seu conceito de arquétipo musical, que mais tarde, em 1989 (*Style and Music*), passa a ser descrito pelo autor como esquema musical, principalmente por tentar se aproximar de uma explicação cognitiva e psicológica para o fenômeno musical, e se distanciar do conceito de arquétipo da psicologia Jungiana (BYROS, 2012a, p. 327). Ademais, o uso do conceito esquema por Meyer se dá também por influência da dissertação de doutorado de Gjerdingen (1984), orientada por Narmour, da qual Meyer fazia parte do comitê de avaliação.

De fato, o conceito de arquétipo descrito por Meyer, muito se assemelha com o conceito de esquema:

> "[…] in my view, archetypes are cognitive constructs abstracted from particular patternings that are grouped together because of their similar syntactic shapes and/or formal plans. That is, archetypes are classlike patterns that are specially compelling because they result from the consonant conjoining of prevalent stylistic constraints with the neuro/cognitive proclivities of the human mind" (MEYER, 1980, p. 201).

Seu objetivo, portanto, era utilizar estes "constructos cognitivos" como base para a asserção de sua teoria do estilo musical, fundamentada nos conceitos de leis, regras e estratégias – todos parte de um sistema de restrições que opera sobre as composições musicais de um certo estilo[23]. Ou seja, os arquétipos musicais seriam agentes diretos de discussão da análise estilística, possibilitando a observação nas estratégias de replicação e no trato destes arquétipos na obra de compositores e, consequentemente, em sua relação com a figura do ouvinte musical. Assim como no conceito de verossimilhança de Cobley, o deleite do receptor estaria vinculado à sua capacidade de percepção das manipulações das expectativas do gênero[24]: "In works of art, as well as in games, what we enjoy and respond to is not our knowledge of governing principles or rules, but the peculiar relationships discerned in a specific composition or the idiosyncratic play of a particular game" (MEYER, 1980, p. 180).

Byros (2012a) considera que esta visão de esquema musical funciona como uma bigorna, onde é formada a teoria de Gjerdingen e, consequentemente, sua teoria – esta dedicada à recepção destes esquemas musicais por uma reconstrução de um "ouvinte histórico". Se destaca nesta visão (a bigorna de Meyer) a inclinação para a importância do contexto social na interpretação de estruturas musicais, visto que os esquemas funcionam "[…] not merely as theoretical categories, however; rather, schemata were deemed socially 'ingrained habits', categories of mind fundamentally shaped by the mind's interaction with a particular cultural environment" (BYROS, 2012a, 275). Ou seja, assim como afirma Gjerdingen, que para uma compreensão mais precisa do discurso musical galante é necessária uma reaproximação a uma tradição perdida de reconhecimento e utilização de coleções de frases musicais—por si só uma introdução aos "hábitos socialmente impregnados" desta cultura—, para Meyer, estes esquemas seriam categorias mentais não compreensíveis fora de seu ambiente cultural de origem. Porém, enquanto ambos constroem o ouvinte histórico a partir de uma abstração da partitura musical, Byros propõe em sua dissertação de doutorado[25] uma perspectiva em que o esquema musical possibilite a recriação de um "modo de ouvir histórico" a partir dos seguintes fundamentos, que assemelham-se à formulação do conceito de esquema de Meyer:

> (1) that replicated patternings in eighteenth-century music are commensurate with listeners' knowledge structures; (2) that these knowledge structures are historically contingent and therefore engender a situated psychology of hearing; (3) that these situated psychologies are affected by style change; and (4) that schemata provide access to historical modes of listening today (*Ibidem*, p. 278).

---

[23] Para uma revisão da teoria de estilo de Meyer, ver D'ACOL e MACHADO NETO, 2013, p. 735-737.

[24] No caso de Meyer, pode-se interpretar as "regras do jogo" como expectativas por parte do receptor da mensagem.

[25] *Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730–1830: An Enquiry into the Culture and Cognition of Eighteenth-Century Tonality with Beeethoven's Eroica Symphony as a Case Study* (2009).

Em síntese, toda a discussão acerca das hierarquias, estruturas e arquétipos (esquemas) musicais sedimenta a teoria de que a música se organiza a partir de constructos cognitivos, que podem ser utilizados por compositores, ouvintes e intérpretes, desde a criação da música até sua execução e audição. Estes constructos só fazem sentido dentro de um contexto cultural, onde seus participantes estejam aptos a reconhecer estas estruturas seja de forma implícita ou explícita, consciente ou não. Para reconstruirmos estes esquemas atualmente, devemos ponderar acerca de um sistema que cumpra certas obrigações para melhor representar a abstração de um esquema musical, assim como sua construção a partir não só das teorias de Meyer e Narmour, mas também de outras abordagens de representações de categorias mentais.

2.2.2.A construção da representação de um esquema: diferentes abordagens de análises estruturais

As abstrações de categorias mentais, como uma estrutura de memória ou uma estrutura musical, sempre distorcem de certa forma aquilo que é representado, visto principalmente por sua forma abstrata (GJERDINGEN 1988, p. 11). Desta forma, é importante considerar diversas maneiras de representação, pois, assim como um cartógrafo faz com um mapa, deve-se atentar para o fenômeno a ser descrito, e quais serão as concessões estruturais feitas para a representação deste. Gjerdingen (1988, pp. 11-38) constrói a representação do esquema musical a partir do trabalho de dois psicólogos: das categorias mentais de George Mandler e dos moldes estruturais de Michael Friendly[26].

As categorias mentais de Mandler são divididas em três classes, a primeira delas, as estruturas coordenadas, pode ser visualizada na figura 2.5. Em estruturas coordenadas, não há um caminho preferido entre seus elementos, as relações podem ocorrer simultaneamente entre todos. Visto que as relações entre as estruturas são bidirecionais, o número de relações aumenta por uma progressão geométrica enquanto o número de elementos aumenta por uma progressão aritmética, ou seja, uma estrutura com cinco elementos teria dez relações e uma de seis elementos, quinze (*Ibidem*, p. 12). Tal fato é usado com justificativa por Mandler para defender o

---

[26] Os conceitos utilizados pelo autor provêm dos artigos *Organization, Memory and Mental Structures* de George Mandler e *Methods for Finding Graphic Representations of Associative Memory Structures* de Michael Friendly. Ambos os artigos se encontram no livro *Memory Organization and Structure* (ed. C. Richard Puff, 1979).

"número mágico" de quatro elementos como um máximo de elementos possíveis de processamento de estruturas mentais coordenadas por seres humanos[27]. Em música, estruturas coordenadas podem ser representadas em um nível superficial por uma tríade aumentada, por exemplo, pois "All three pitches are required for the structure to be perceptible, and no single pitch subordinates or necessarily precedes the other two" (*Ibidem*, p. 12).

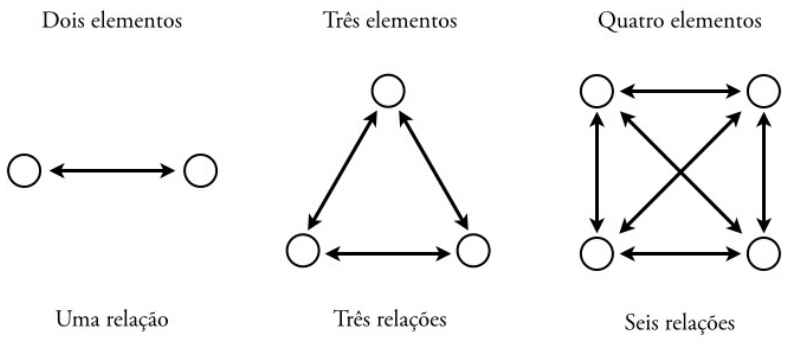


Figura 2.5 - Estruturas coordenadas. (GJERDINGEN, 1989)

A segunda categoria proposta por Mandler representa as estruturas mentais por meio de uma divisão hierárquica a partir da subordinação. Estruturas subordinadas são representadas a partir de uma estrutura de árvore, que implicitamente indica que os elementos subordinados não contém relações entre si, estas ocorrem somente entre estes e o elemento mais alto na representação (*Ibidem*, p. 13), como disposto na figura 2.6. Como já exposto no sub-capítulo anterior (2.2.1), na análise musical, estruturas de árvore são representadas pela teoria schenkeriana e pela teoria gerativa da música tonal.

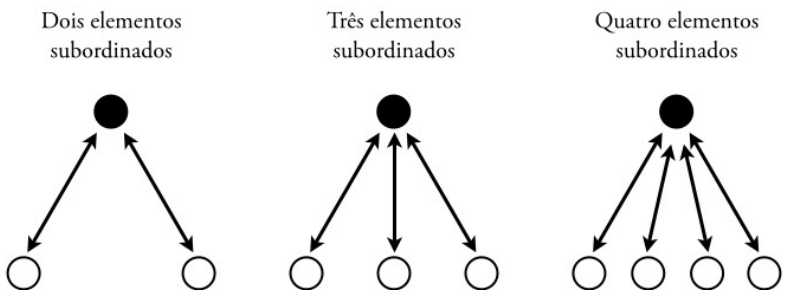


Figura 2.6 – Estruturas subordinadas. (GJERDINGEN, 1989)

[27] Ver MANDLER, 2013.

Por fim, as estruturas pro-ordenadas (ou seriais) representam elementos ordenados de uma maneira em que devemos nos mover entre estes em uma ordem específica (figura 2.7). Este tipo de representação estrutural é importante para a música por ser a única entre as representações propostas por Mandler que se preocupa principalmente com o parâmetro da distribuição temporal dos elementos. Em uma análise por estrutura de árvore, por exemplo, a representação e a disposição dos elementos seria a mesma caso a música fosse executada ao contrário.

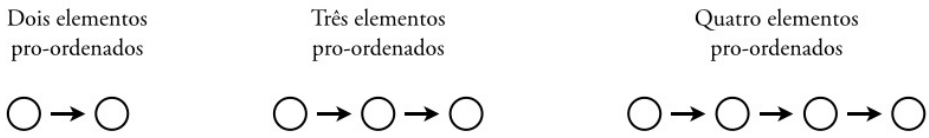


Figura 2.7 – Estruturas pro-ordenadas. (GJERDINGEN, 1989)

Para que nosso cérebro possa processar tarefas cognitivas simples e complexas, devemos nos utilizar de diversas organizações estruturais destes elementos. Portanto, a utilização das três classes de categorias mentais de Mandler em uma análise musical pode suprir suas principais necessidades: as estruturas coordenadas representariam relações contrapontísticas e de justaposição de acordes, por exemplo, as subordinadas as relações de cada nota com a tonalidade implicada, ou o acorde a que pertencem, e as pro-ordenadas o caráter rítmico e de progressão temporal em ordem destas notas[28]. Embora úteis para a análise musical, Gjerdingen aponta que existe uma abundância de análises em estruturas de árvore na literatura, estas porém, não implicam a não existência de estruturas pro-ordenadas ou coordenadas, mas sim tratam-se de um tipo de "[…] culturally sanctioned mode of structural representation where the part is taken as a symbol of the whole" (*Ibidem*, p. 14).

Os moldes estruturais propostos por Friendly são quatro tipos de representações gráficas de estruturas mentais com forte relação derivacional entre si. A taxonomia e a representação dimensional (figuras 2.8 e 2.9, respectivamente), quando construídas sobre o mesmo modelo, comprovam esta afirmação: enquanto em uma taxonomia os elementos são separados por questão de afinidade (aqui no caso as duas díades do exemplo musical), na representação dimensional estes são exibidos com maior riqueza de informação (aqui no caso os elementos de altura e duração de cada nota). Porém, apesar da aparente oposição formal entre as duas representações (a taxonomia é muito mais informal que a representação dimensional), a qualidade

[28] Para um exemplo de uma análise que contemple todas estas categorias ver GJERDINGEN, 1988, p. 15.

de medida exata da representação dimensional pode ser assimilada em uma taxonomia ao se equacionar "[…] spacial proximity with relatedness" (GJERDINGEN, 1988, p. 16).

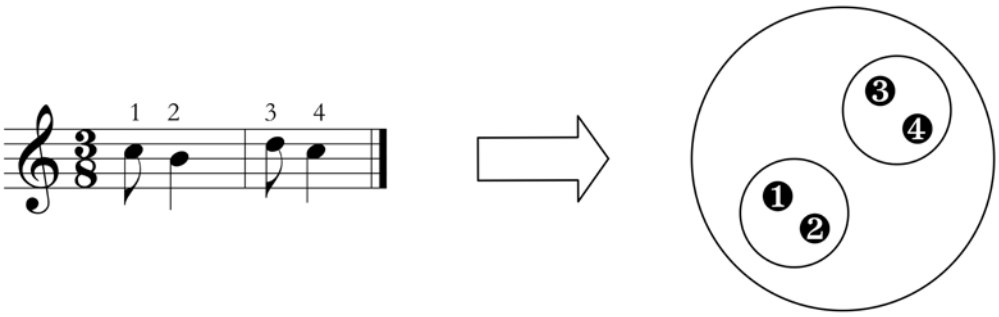


Figura 2.8 – Taxonomia. (GJERDINGEN, 1989)

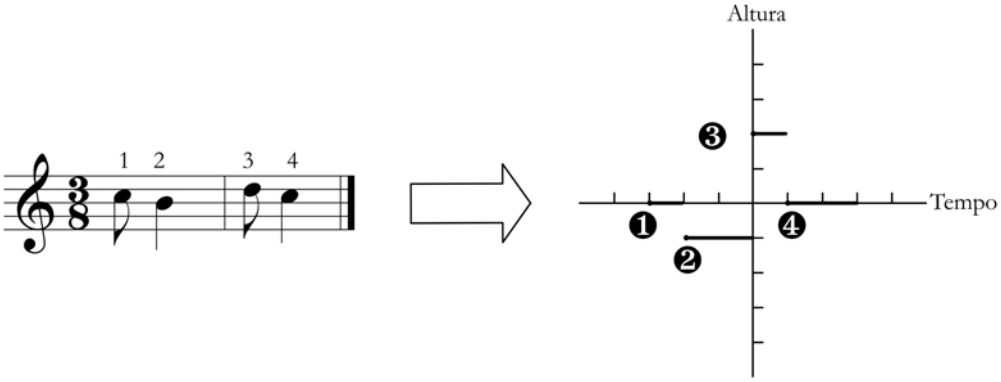


Figura 2.9 – Representação dimensional. (GJERDINGEN, 1989)

As outras duas representações de Friendly—estrutura de árvore e rede—também carregam grande semelhança e oposição. Em uma estrutura de árvore é substituída a ideia da taxonomia de que alguns elementos se agrupam juntos com a de que estes encontram-se subordinados a outros elementos, o que priva por exemplo a relação entre elementos não subordinados ao mesmo item (na figura 2.10, por exemplo, as possíveis relações entre 1-3, 2-3 e 1-4 não são aparentes). Já em uma rede, podemos observar diversos tipos de relação entre todos os itens do exemplo musical, o que faz com que este tipo de representação seja mais rico em conteúdo do que uma estrutura de árvore. Ademais, uma representação em rede é sempre uma derivação mais complexa de uma estrutura de árvore: "In terms of graph theory, a tree-structure is a restricted case of a network. A network can represent any tree-structure without loss of structural information, but the reverse is not true." (GJERDINGEN, 1988, p. 17)

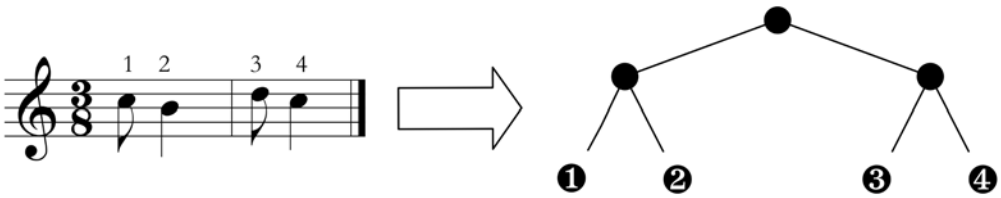


Figura 2.10 – Estrutura de árvore. (GJERDINGEN, 1989)

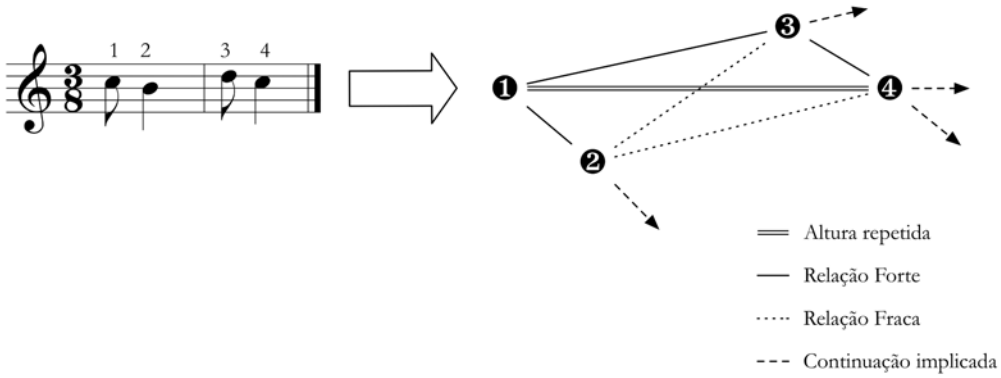


Figura 2.11 – Rede. (GERDINGEN, 1989)

De todos os moldes estruturais apresentados o que melhor assimila e representa sem perdas ou distorções todas as categorias mentais de Mandler, e, consequentemente, os moldes de Friendly é a rede (GJERDINGEN, 1988, p. 18). Evidente que representações como a estrutura de árvore e as estruturas subordinadas são importantes para alguns tipos de análise musical (como a schenkeriana e a teoria gerativista de Lerdhal/Jackendoff), porém estas abrem mão de relações pro-ordenadas e coordenadas, por exemplo, o que pode fazer com que se perca informações relevantes do discurso musical em benefício de uma visão "cristalizada" de sua estrutura. Desta forma, Gjerdingen prefere tomar como base para a representação de um esquema musical o molde estrutural de rede, devido sua capacidade de representar todas as categorias mentais de Mandler e os moldes estruturais de Friendly, criando assim uma representação rica em detalhes e simples para abarcar as principais características do esquema musical.

Na figura 2.12 podemos observar, primeiramente, a organização dos elementos básicos do esquema 1–7…4–3: o esquema em si é envolto pelo colchete, os eventos por parênteses inclinados, a ordem dos eventos é indicada pela seta, as notas do baixo e melodia indicadas por

números que representam o grau da escala. Nesta representação, fica evidente a estrutura pro-ordenada (sequência temporal dos eventos, da melodia, baixo e harmonia), a estrutura coordenada (relação entre as notas da melodia e do baixo com a harmonia) e, em menor escala, subordinada (subordinação da harmonia às notas da melodia e do baixo, por exemplo). A representação é uma taxonomia pois divide as díades do esquema em grupos (os eventos inicial e final) e uma representação dimensional pois demonstra com certa precisão a organização temporal e de altura das notas. As estruturas de rede e árvore estão implícitas na representação: as relações implícitas, explícitas e possíveis podem ser observadas nas opções de sequências de graus da escala no baixo e na melodia; a estrutura em árvore, assim como a estrutura subordinada, é a menos aparente: a subordinação da harmonia aos graus da escala no baixo e na melodia pode ser um exemplo desta estrutura. Embora a representação estrutural de um esquema—seu protótipo (GJERDINGEN, 2007a, p. 24)—descreva uma série de características próprias do fenômeno, sua disposição musical não precisa necessariamente seguir à risca todas as características descritas no protótipo: "It is such a coordinated set of movements and not the presence or absence of any single feature that characterizes each schema event" (GJERDINGEN, 1988, p. 64).

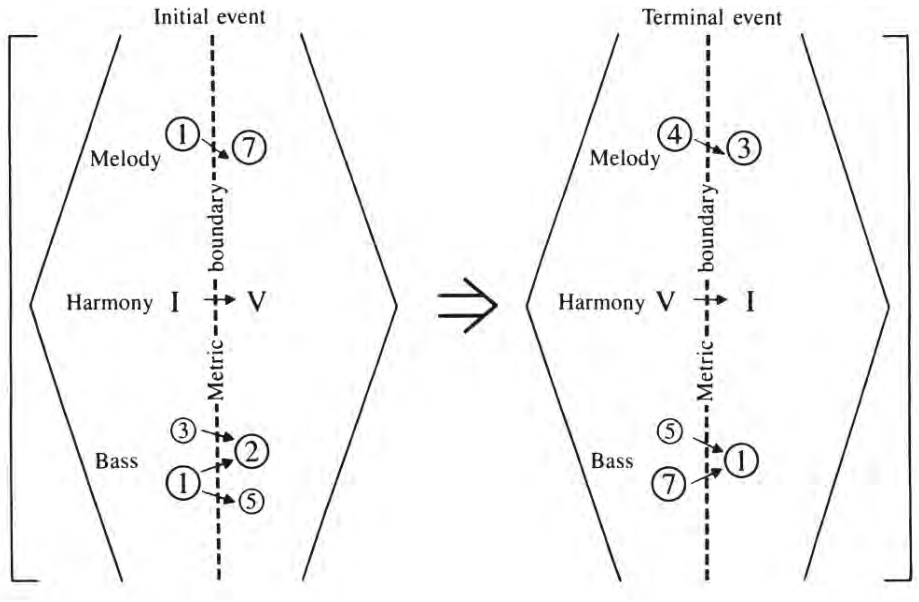


Figura 2.12 - Anatomia do esquema musical 1–7…4–3. (GJERDINGEN, 1988, p. 64)

A existência de um esquema musical é validada principalmente por seu uso (em contexto cultural) durante um período de tempo. O esquema 1–7…4–3, por exemplo, foi descoberto e descrito primeiramente por Meyer (1980) e estudado a fundo como esquema musical por Gjerdingen no repertório clássico ocidental entre 1720 e 1900 (1984, 1986 e 1988). Nestes

estudos, Gjerdingen aponta para o desenvolvimento de estruturas musicais e os apontamentos de seu uso na história, assim como da visão de sua evolução por outros pesquisadores a partir da metáfora de "forma artística" como "ser vivo"

> Wether the structure in question is sonata form or a phrase schema, we recognize periods of experimentation, consolidation, maturity, decline, and obsolescence. Previous generations of musical scholar have attributed these similar phases to a spiritual life cycle [FOCILLON, 1934; DAHLHAUS, 1983]. They held that artistic forms shared periods of birth, growth, flowering, aging, and death because all living things shared these periods (GJERDINGEN, 1986, p. 33).

Porém, o autor propõe uma visão diferenciada desta proposta, fundamentando-se novamente na psicologia e nos estudos cognitivos, no caso os escritos de William Labov e Lyle E. Bourne, et al.[29]. Esta visão baseia-se em duas hipóteses: a primeira de que a variação do uso de esquemas no tempo se aproxima de uma distribuição estatística normal em curva de sino; e a segunda de que a tipicalidade destes exemplos também se aproximaria de uma distribuição estatística normal. A primeira hipótese é comprovada pela análise de aproximadamente trezentas obras realizadas pelo autor (GJERDINGEN, 1986, p. 34) e ilustrada na figura 2.13, onde podemos observar a distribuição estatística dos exemplo do esquema 1–7…4–3 no tempo e sua similaridade com a curva da distribuição normal. A segunda hipótese é construída a partir do conceito de tipicalidade do objeto, nossa tendência de desenvolver noções básicas de categorizações de objetos:

> "Given any single example of an object or event, we can readily judge how typical or atypical it is, forming what some psychologists term a typicality judgement. At one extreme, we recognize an example as being maximally typical—what we often term a "classic" or "perfect" example and what psychologists term a prototype." (GJERDINGEN, 1986, p. 34)

Desta forma, quanto mais perto do período temporal de pico de uso de um esquema musical, maior a probabilidade do exemplar ser construído o mais próximo o possível de sua forma mais pura—seu protótipo.

---

[29]William Labov, *The Boundaries of Words and Their Meanings* (1973) e Lyle E Bourne, Roger L. Dominowsky e Elizabeth F. Loftus, *Cognitive Processes* (1979).

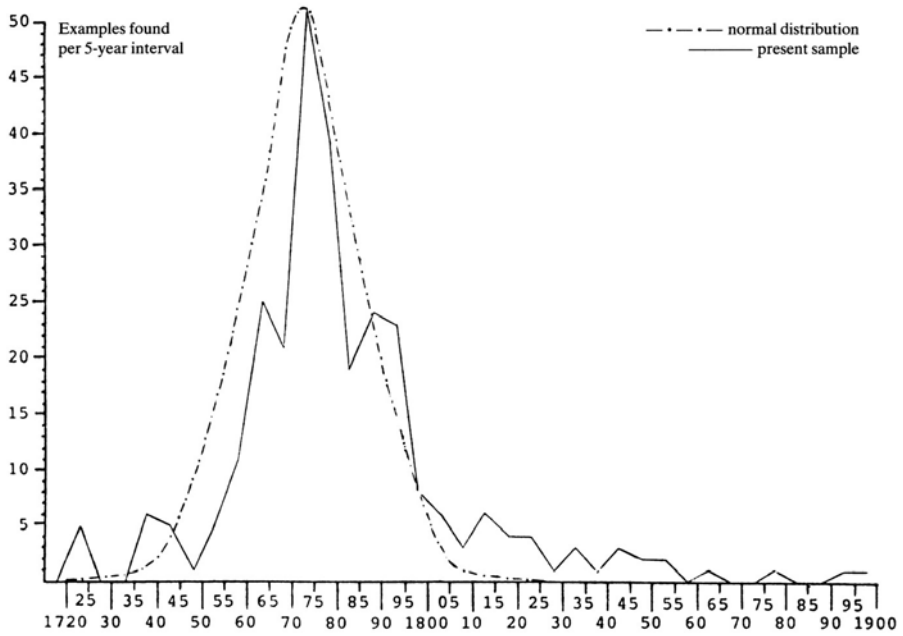


Figura 2.13 – Distribuição temporal dos exemplos do esquema 1-7…4-3. (GJERDINGEN, 1986, p. 35)

Em síntese, a teoria do esquemas musicais, construída sobre conceitos principalmente vinculados à psicologia e cognição, mostra-se uma ferramenta importante para a recriação de padrões de escuta de uma época musical, desde que se leve em conta diversos fatores contextuais da cultura onde esta música é escrita e executada: como o estudo de tratados de prática e composição musical, escritos sobre a recepção destas músicas dentro (e fora) de seu âmbito cultural, a forma de aquisição e formação destas categorias mentais e exemplos empíricos de utilização destes esquemas—o texto musical. Até a recente data, o único período (ou a única cultura) que recebeu um tratamento de estudo que aborda todas estas questões foi o da música galante.

2.2.3. Esquema musical galante: introdução, aquisição e reconhecimento

A primeira monografia de Gjerdingen sobre o esquema musical apresenta uma prova empírica do uso destas categorias mentais por compositores, principalmente oitocentistas. Com *Music in the Galant Style* (2007), o autor aprofunda a discussão de sua teoria a partir de um estudo de diversos esquemas musicais e sua aplicação na composição da música galante. Desta forma,

sua teoria passa a ser "[…] an argument for rethinking and rehearing eighteenth-century music as *galant* by way of its own concepts: schemata" (BYROS, 2012b, p. 115). Os esquemas passam a ser vistos então como uma coleção de frases musicais guardadas em um arcabouço pelo compositor, que assim como os atores durante o improviso na *commedia dell'arte*, seriam utilizadas de acordo com a necessidade de construção da peça musical, sua correta utilização dotaria o compositor da capacidade falar a "língua" da música galante: "A composer who had not internalized the courtly phrases of galant music could not expect to "speak" to the nobility" (GJERDINGEN, 1996, p. 364).

Evidente que tal afirmação baseia-se em uma visão da sociedade galante e a importância dada por esta para os valores de conduta daqueles que participavam de seu âmbito cultural. Norbert Elias afirma que as normas de conduta desta sociedade estariam arraigadas ao julgamento da capacidade do indivíduo de participar e compreender todo o jogo da conduta da corte e que para compreendê-las fora de seu tempo deve-se buscar uma aproximação aos valores desta sociedade:

> Cerimonial e etiqueta ocupam um lugar relativamente inferior na escala de valores das sociedades burguesas. […] Mas nas sociedades de corte atribuem-lhes um significado muito grande. Assim, praticamente perde-se a esperança de entender a estrutura dessas sociedades e dos indivíduos que as constituem, se não formos capazes de, ao investigá-las, subordinar a nossa própria escala de valores à que era vigente na época. Ao fazermos isso, logo nos encontramos diante da questão de saber por que os homens dessa outra formação social atribuíam um significado elevado às tradições cerimoniais e às etiquetas, e qual significado esses fenômenos tinham na estrutura da sociedade (ELIAS, 2001, pp. 53-54).

Estas "tradições cerimoniais" e etiquetas podem ser interpretadas como atos usuais e corriqueiros em nossa visão moderna mas que carregavam um valor simbólico importante para aquela sociedade: por exemplo, a troca diária da camisa do rei, os modos de se portar na corte, o gestual, a maneira de se expressar e comunicar—todos símbolos que engendravam uma organização social hierárquica e complexa, onde os indivíduos observavam e eram observados simultaneamente, construindo uma necessidade recorrente de se propagar este comportamento:

> Os símbolos ou ideias em que tais unidades sociais manifestam o objetivo ou a motivação de seu comportamento têm sempre, portanto, um caráter de fetiche de prestígio. Eles contêm em si, como que substancializado ou reunido, todo o prestígio que essa sociedade solicita para si em sua qualidade de elite. (*Ibidem*, p. 119)

Inseridos no contexto desta sociedade da corte, os compositores galantes eram responsáveis não só pela escrita de obras musicais mas também por outras obrigações sociais de

seu posto, que compreendia até a organização da performance de sua música, que, por ser parte da sociedade galante, não estaria menos sujeita a representações simbólicas e regras de etiqueta que outras interações sociais: "[…] the galant composer lived the life of a musical craftsman, of an artisan who produced a large quantity of music for immediate consumption, managed its performance and performers, and evaluated its reception with a view toward keeping up with fashion" (GJERDINGEN, 2007a, p. 7). Assim como na observação de cerimônias simbólicas—e da maneira de se portar na corte—o estilo musical em voga estaria voltado para criar deleite ao ouvinte por demonstrar sua capacidade de julgamento estilístico: "[…] eighteenth-century courtly listening habits seem to have favored music that provided opportunities for acts of judging, for the making of distinctions, and for the public exercise of discernment and taste" (*Ibidem*, p. 4). Desta forma, o uso dos esquemas musicais poderia servir como objeto de reconhecimento deste hábito de escuta da corte, nas palavras de Norbert Elias, uma maneira de subordinar nosso s"valores musicais" modernos àqueles da música galante. Portanto, o estudo dos esquemas musicais vai além da simples descrição de protótipos e sua manifestação na música, sua tarefa é também discutir o contexto cultural em que estes se encontram, e sua importância para a discussão do estilo musical.

> Beyond the further consideration of melody, harmony, rhythm, meter, and form, an understanding of how these passages were perceived requires examining the traditions of different genres, the predilections of national styles, and the particular repertoires of music then known and performed (*Ibidem*, p. 15).

Os protótipos de esquemas galantes são representados assim como o esquema 1–7…4–3 (ver figura 2.12) porém com algumas diferenças adquiridas desde os estágios incipientes da teoria: as notas da melodia são caracterizadas pelo número do grau da escala em branco envolto por um círculo preto (❶), as notas do baixo com o número em preto e círculo de fundo branco (①), a harmonia é representada pela figura do baixo contínuo (6/3 ou 6/5/3), e os eventos do esquema envoltos por uma elipse. Importante ressaltar que os esquemas musicais galantes são interpretados a partir dos conceitos de tonalidade local e global. O relacionamento entre acordes e o conceito local ou global de tonalidade é fluido, como podemos observar nos esquemas Monte e Fonte—os graus da escala referem-se sempre a tonalidade local na qual o evento está envolvido, e não a tonalidade da peça. A tabela 2.2 reúne todos os protótipos dos esquemas propostos por Gjerdingen (2007a), além de adicionar esquemas propostos por Byros (2009, 2013, 2014 e 2015) e Rice (2014).

Esquema	Protótipo	Principais variações
Romanesca	❶ ❺ ❶ ❶ 5 6 5 6 3 3 3 3 ① ⑦ ⑥ ③	• Norma setecentista: feita por saltos de quarta e subindo por segunda (①–⑤–⑥–③–④–①), com sonoridades 5/3 (quarta sonoridade menor) • Por passos (①–⑦–⑥–⑤–④–③), alternando sonoridades 5/3 e 6/3
Prinner	❻ ❺ ❹ (❷) ❸ 5 6 7-6 5 3 3 3 3 ④ ③ ② (⑤) ①	• Cânone de ❻–❺–❹–❸ entre melodia e baixo, pedal em ① com ❹–❸ soando contra ❻–❺ • Pré-cadencial, com dois primeiros estágios antes da cadência • Ciclo de quintas
Fonte	Menor: ❹ ❸ / 6 5 / 3 3 / ⑦ ① (passo abaixo) Maior: ❹ ❸ / 6 5 / 3 3 / ⑦ ①	• Permutação entre baixo e melodia • ⑤–① ou ②–① no baixo • Em três partes, com as duas primeiras no modo menor e a terceira em modo maior • Fonte hermafrodita (♭ ⑥ no modo maior)
Do-Re-Mi	❶ ❷ ❸ 5 6 5 3 3 3 ① ⑦ ①	• Tipo Adeste Fideles, com saltos de quinta intercalados • Substituição de ⑤ no lugar de ⑦ • Em duas partes: "Do-Re . . . Re-Mi"
Monte	❺❹ ❸ / 6 5 / 5 3 / ⑦ ① (passo acima) ❺❹ ❸ / 6 5 / 5 3 / ⑦ ①	• Extensão da sequência IV-V para VI ou até VII e I • Tipo diatônico com padrão de intervalos 6–5–6–5 • Monte Principale: com sonoridades 5/3 e baixo que caminha por saltos de quarta e descidas terça • Monte Romanesca: suspensões 4–3 e baixo que caminha por saltos quinta e descidas quarta
Meyer	Aberto: ❶ ❼ / 5 6 / 3 3 / ① ② Fechado: ❹ ❸ / 6 5 / 5 3 / ⑦ ①	• O ❶–❼ pode ser mais agudo ou mais grave que o ❹–❸ • Júpiter: Díade de abertura do Do-Re-Mi e de fechamento do Meyer (❶–❷–❹–❸) • Pastorella: Díade de abertura diferente (❸–❷–❹–❸) • Aprile: Díade de fechamento diferente (❶–❼–❷–❶)
Quiescenza	♭ ❼ ❻ ♮ ❼ ❶ ♭ 7 6 ♮ 7 5 3 4 2 3 ① ① ① ①	• Tipo diatônico com melodia ascendente (❺–❻–❼–❶) • Tipo raro que apresenta dois Prinners sobre um pedal de tônica

Esquema	Protótipo	Principais variações
Ponte	❺ ❼ ❷ 7 7 5 5 5 3 3 3 ⑤ ⑤ ⑤	• Tipo com melodia descendente por passo (❺–❹–❸–❷) • Fenaroli–Ponte: baixo proveniente da Ponte (pedal em ⑤) melodia retirado do baixo do Fenaroli (❼–❶–❷–❸) acompanhada por ❹–❸–❼–❶. A harmonia de cada estágio do esquema é: 7–6/4–7–6/4.
Fenaroli	❹ ❸ ❼ ❶ (❷ ❸ ❼ ❶) 6 5 6 6 5 3 3 3 ⑦ ① ② ③	• Contramelodia de Durante com duas notas para cada baixo (❺–❹–❸–❶–❼–❺–❶–❸) • Baixo pode ser substituído por ⑦–①–④–③
Sol-Fa-Mi	Aberto ❺ ❹ 5 5 3 3 ① ② Fechado ❹ ❸ 6 5 5 3 ⑦ ①	• Segundo evento pode conter sonoridade 7/5/3 sobre ⑤ ou 6/3 sobre ②
Indugio	❷ . . . ❹ ❻ ❶ ❼ 6 . . . 6 6 6 5 5 . . . 5 5 5 3 ④ . . . ④ ④ ♯④ ⑤	• Um tipo mais diatônico sem ♯④ • Um tipo de passagem com sonoridade 6/4 e um baixo ④–⑤–⑥–⑤–④. A sonoridade 6/4 ocorre sobre ⑤ para manter um pedal de ①.
Le-Sol-Fi-Sol	❶ ❶ ❶ ❼ -❸ -❸ -❸ ❷ 5 6 7 [6] [7] 3 4 5 [4] 5 [♮] ♮ -⑥ ⑤ +④ ⑤	• Inter-Modo: Estágio extra em tonalidade uma terça maior abaixo adicionado antes do primeiro estágio • Le-Sol-Fi-Fa: Mudança a partir do último estágio no baixo (④ -③) e soprano (❼–❶) com harmonia 6/4+/2[3], 6/3 • Variação Fonte: -⑥–⑤–+④ (passo abaixo) -⑥–⑤–①
Heartz	❺ ❻ ❺ 5 6 5 3 4 3 ① ① ①	

Tabela 2.2 – Protótipos de esquemas musicais galantes. (Adaptado de Gjerdingen, 2007a; Byros, 2009, 2013, 2014 e 2015; e Rice, 2014)

Embora alguns destes esquemas possam ser interpretados como fórmulas cadenciais devido sua semelhança com a harmonia e encadeamento das vozes do soprano e baixo[30], os esquemas de cadências são discutidos por Gjerdingen primeiramente desvinculados de suas

[30] No caso do Prinner, por exemplo, Caplin oferece um estudo aprofundado sobre a relação deste esquema com a progressão cadencial em *Harmony and Cadence in Gjerdingen's "Prinner"* (2015).

relações com os outros esquemas (as cadências são expostas em um único capítulo, enquanto os esquemas musicais como Meyer e Fenaroli têm seus capítulos individuais de discussão). As cadências galantes são construídas a partir do caminho das vozes em um exemplo de uma *Clausula formalis perfectissima* exposta por Johann Gottfried Walther em seu *Praecepta der musicalischen Composition*, de 1708 (GJERDINGEN, 2007a, p. 139): as *Clausulae Perfectissimae* são construídas sobre a voz do baixo (⑤–①), as *Clausulae Cantizans* sobre a voz do soprano (⑦–①), as *Clausulae Tenorizans* sobre a voz do tenor (②–①) e as *Clausulae Altizans* sobre a voz do contralto (④–③). Na tabela 2.3 encontram-se representados todos estes esquemas, os nomes escolhidos pelo autor para as cadências e suas organizações de notas da escala no baixo e soprano.

Baixo	Tipo	Contorno da Melodia e do Baixo
⑤-① **Clausulae Perfectissimae**	Mi-Re-Do	❸❷ ❶ ou ❸❷❶❼❶ ④⑤① ④ ⑤ ①
	Do-Si-Do	❶❼❶ ⑤ ①
	Cudworth	❶❼❻❺❹❸❷❶ (em menor, o ❼ é ♭) (…) ④ ⑤ ①
	Grand Cadence	❶❻❺❷❶ ③④⑤ ①
	Pulcinella	❶❸❶❸❸❷❶ ③ ④ ⑤ ①
⑦-① **Clausulae Cantizans**	Comma	❺❹❸ ou ❷❹❸ ⑦ ① ⑦ ①
	Long Comma	❺❹❷❸ ⑥⑦ ①
	Jommelli	❻❺ ⑦①
	Converging Cadence	❸❷ ❶❼ ou ❺❹ ❸❷ (tipo de semi-cadência possível modulação) ③④♯④⑤ ③④♯④⑤
	Cadenza	❶❶ ❶❶…(❷ e possível trilo) ❶ ③④♯④⑤ ①
②-① **Clausulae Tenorizans**	Clausula Vera	❻❼❶ (estrutura de discante-tenor) ② ①
	Clausula Vera sobre V (Cadência Frígia)	❺ ❹ ❸❷ ou ❸ ❷ ❸❹❺ ①♭⑦♭⑥⑤ ①♭⑦♭⑥ ⑤
	Augmented Sixth	❺♯❹❺ ♭⑥ ⑤
④-③ **Clausulae Altizans**	Passo Indietro	❸♭❷ (alternância de cadências fracas) ④-③ ④-③ (Baixo-Contínuo: 6/4/2 - 6/3)
Outras	Final Fall	❸❶ ou ❶❶ (⑤)①① (⑤)①① (gesto oitavado)
	Long Cadence	①⑥④⑤① (Justaposição: Romanesca + Cadência)

Tabela 2.3 – Cadências galantes. (GJERDINGEN, 2007a, p.p. 139-176)

A aquisição dos esquemas musicais—a memorização dos protótipos como categorias mentais—ocorria por dois tipos de conhecimento: operacional e passivo. O segundo, mais

orientado para o ouvinte, seria possível de se adquirir a partir da escuta frequente do repertório galante, enquanto o primeiro seria construído a partir do processo de formação dos compositores (GJERDINGEN, 2007a, p. 25). Tal processo é fundamentado principalmente na tradição dos conservatórios napolitanos, onde jovens órfãos eram aceitos para iniciar seus estudos em música inseridos em um sistema de ensino que almejava conduzir o aluno à uma carreira bem sucedida no universo musical da época:

> For such a boy, music is much more than black dots on a page of horizontal lines. It is more like a set of adult behaviors for which, if mastered, he will be richly rewarded. He *does* music, and in doing it well he receives praise and privileges. For him music is his métier, not a subject in school (*Idem*, 2007b, p. 136).

A figura 2.14 descreve os diversos mecanismos de ensino que operavam sobre o aluno de um conservatório em Nápoles, representados por elipses e todos coligados à música, a esfera a qual aspira-se entrar. Porém, a simples exposição a este mundo não possibilitaria ao aluno a compreensão de sua complexidade de construção, para tanto, os mestres dos conservatórios apresentavam os alunos a "imagens simplificadas da música": *solfeggi*, *partimenti* e *cembalo* (*Ibidem*, p. 136). O *partimento*, uma partitura de baixo figurado ou não figurado que deveria ser realizada pelo aluno, trata-se de uma base para o aprendizado de construções contrapontísticas, harmônicas e melódicas possíveis sobre um baixo, que poderiam vir a ser futuramente obras completas, como aponta Sanguinetti (2012, p. 14): "[…] a partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard". Os *solfeggi* compreendiam as vozes do baixo (assim como no partimento, figurado ou não) e do soprano, onde o aluno poderia assimilar a partir do canto exemplos de boa condução da voz e de possíveis pareamentos melódicos no "pas de deux" do baixo e da melodia (GJERDINGEN, 2007b, p. 137). Por fim, o *cembalo* representa o contato do aluno com o instrumento, que seria sua base para redução do universo musical (como instrumentos e vozes solistas ou de coro), peça chave do ensino musical nos conservatórios napolitanos—é no instrumento que são realizados os partimentos e onde são tocados os solfejos.

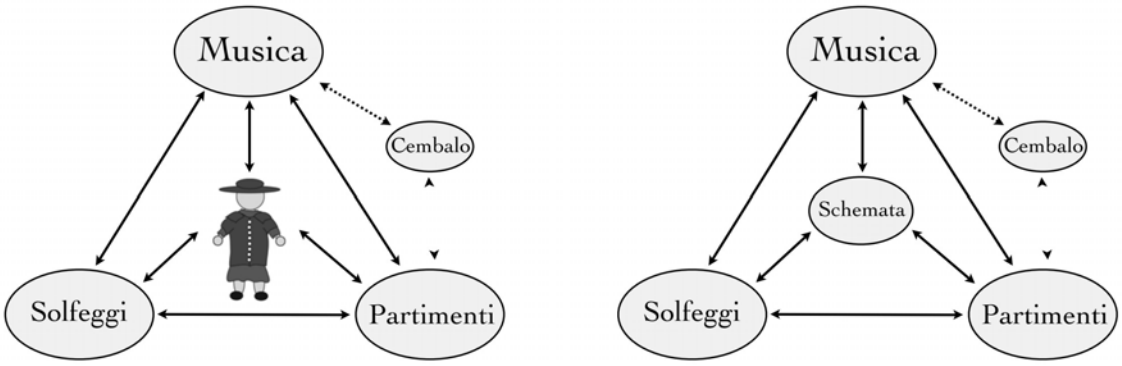


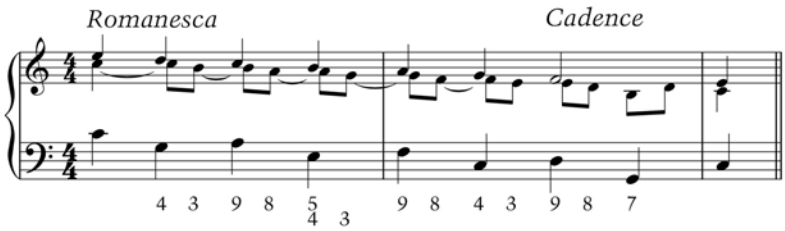
Figura 2.14 – Representação da relação entre as ferramentas didáticas dos conservatórios napolitanos e o "universo musical". (GJERDINGEN, 2007b, p. 138)

A substituição do jovem aluno pelos esquemas serve para descrever como a partir das diversas ferramentas educacionais se construiria categorias mentais dedicadas a compreensão das similaridades estruturais entre as peças do repertório estudado. A partir das relações entre harmonia (baixo figurado), melodia e baixo, o aluno aprenderia e guardaria em sua memória diversos esquemas musicais, que poderiam ser acessados e utilizados de acordo com a implicação de partes da estrutura de seu protótipo na partitura musical: "It would be his learned schemata that enabled him tie together all the fragments of his training and to understand that solfeggi and partimenti were practical «steps to Parnassus», the Parnassus of *musica*" (*Ibidem*, p. 138).

Mas como averiguar o uso e a aquisição destes esquemas musicais a partir de uma transmissão de conhecimento não verbal como o partimento? Esta questão pode ser respondida a partir do estudo de corpo realizado por Gjerdingen (2007a, 2007b) onde a verificação dos esquemas implícitos nos partimentos e obras de grandes mestres da escola napolitana desvela uma tradição de seu uso na composição musical. Tal estudo levanta uma segunda questão: qual o impacto destes esquemas em outros ambientes musicais influenciados (ou não) por essa escola napolitana? Como exemplo, apresenta-se aqui uma pequena análise de excertos retirados de partimentos, solfejos e um método de piano, provenientes de Nápoles, Lisboa, Recife e Rio de Janeiro.

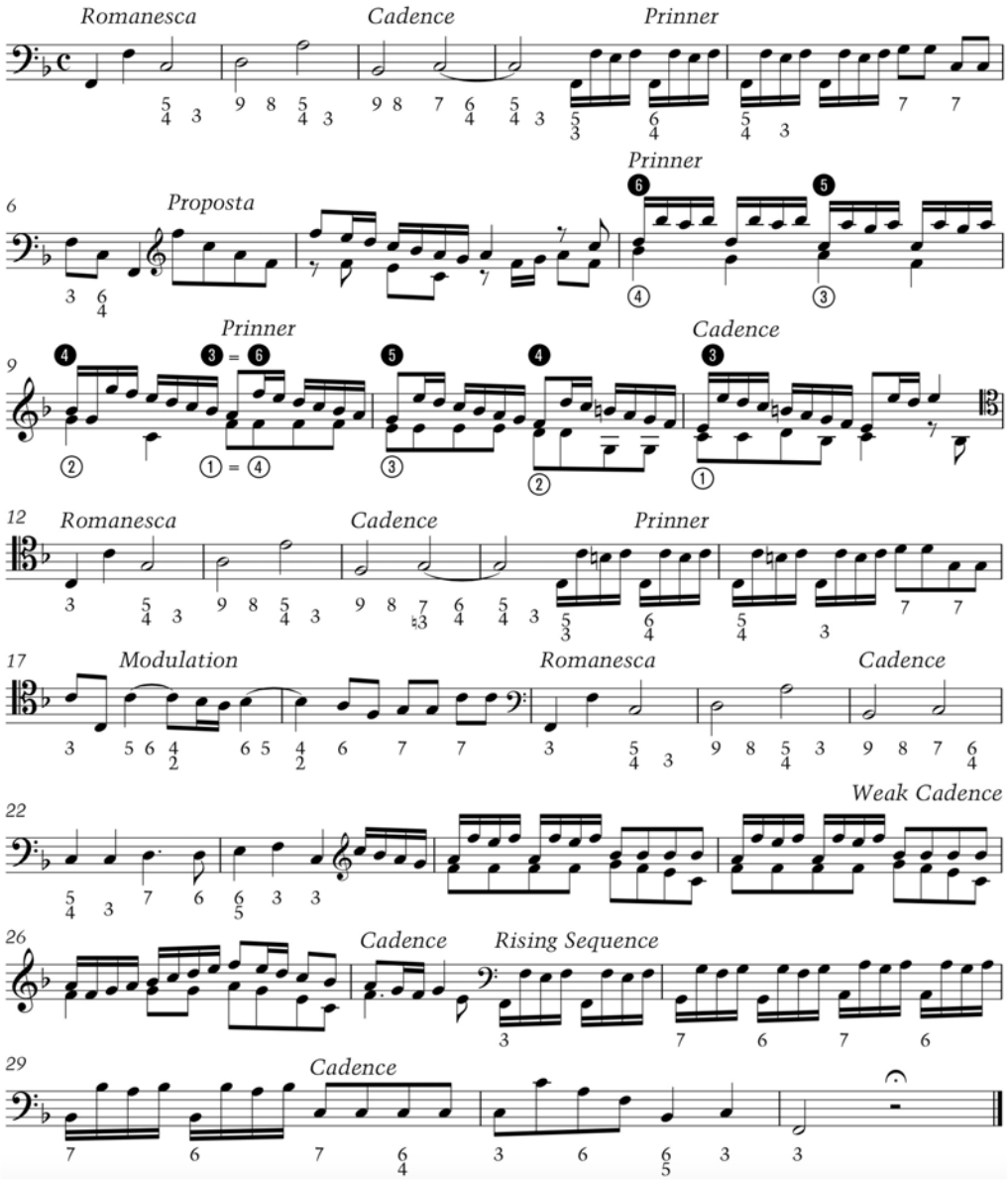
Os exemplos 2.1 e 2.2 demonstram como seria possível o ensino de dois esquemas musicais: o Prinner e a Romanesca. No exemplo 2.1, extraído de um partimento de Stanislao Mattei (1750-1825), observa-se uma forma de escrita da Romanesca onde as terças descendentes do soprano são embelezadas com suspensões 2–3. No baixo figurado, este tipo de romanesca é implicado a partir do uso de suspensões 4–3 e 9–8 intercaladas. O exemplo 2.2, retirado de um partimento de Nicola Sala (1713-1801), exemplifica o uso deste mesmo tipo de Romanesca e de

outro esquema musical, o Prinner. O baixo figurado das três iterações da Romanesca (compasso 1 em FáM, compasso 12 em DóM e compasso 19 em FáM) é uma dica para a execução de suspensões 2–3 nas vozes do soprano. De acordo com Gjerdingen (2007b, p. 148) este partimento de Sala também demonstra ao aluno como realizar um concerto. O tutti orquestral inicia o partimento, com uma Romanesca seguida de uma *cadenza doppia*[31] e um Prinner (implicado aqui pela figuração do baixo que indica o movimento do baixo e do soprano deste esquema nas duas vozes da realização). Logo após a mudança de clave, inicia-se o solo com uma *proposta* seguida de um *riposta*: neste caso, um Prinner em FáM (compasso 8) e um Prinner modulante em DóM (compasso 9) que caminha para a volta do tutti no compasso 12 com a mesma sequência Romanesca–Cadenza Doppia–Prinner exposta desta vez em DóM. Após uma modulação para FáM, o tutti reapresenta a Romanesca desta vez seguida por uma cadência "aberta", que introduz novamente o solo no compasso 23 que realiza uma cadência fraca e uma cadência forte. O tutti volta com uma sequência ascendente (o esquema de Monte pode ser utilizado aqui) que termina na cadência final do partimento.



Exemplo 2.1 – Exemplo de Romanesca com suspensões em um partimento de Mattei. (GJERDINGEN, 2007b, p. 147)

[31] A *cadenza doppia* é um dos tipos de terminação utilizada em partimentos, com figuração 5/3–6/4–5/4–5/3 sobre nota longa em ⑤—para mais sobre cadências na tradição do partimento ver SANGUINETTI, 2012, pp. 105-113.



Exemplo 2.2 – Esquemas implicados em um partimento de Nicola Sala. (GJERDINGEN, 2007b, pp. 146-47)

As dicas para a realização de uma Romanesca como as apresentadas nos últimos dois exemplos podem ser encontradas também em partimentos lusófonos. A tradição da prática dos partimentos em Portugal foi estudada a fundo por Mário Trilha em sua tese de doutorado[32], e seu uso no projeto educacional da Patriarcal foi evidenciado por Cristina Fernandes, também em sua tese de doutorado[33]. Segundo Mário Trilha (2011, p. 101), "A conjugação destes materiais

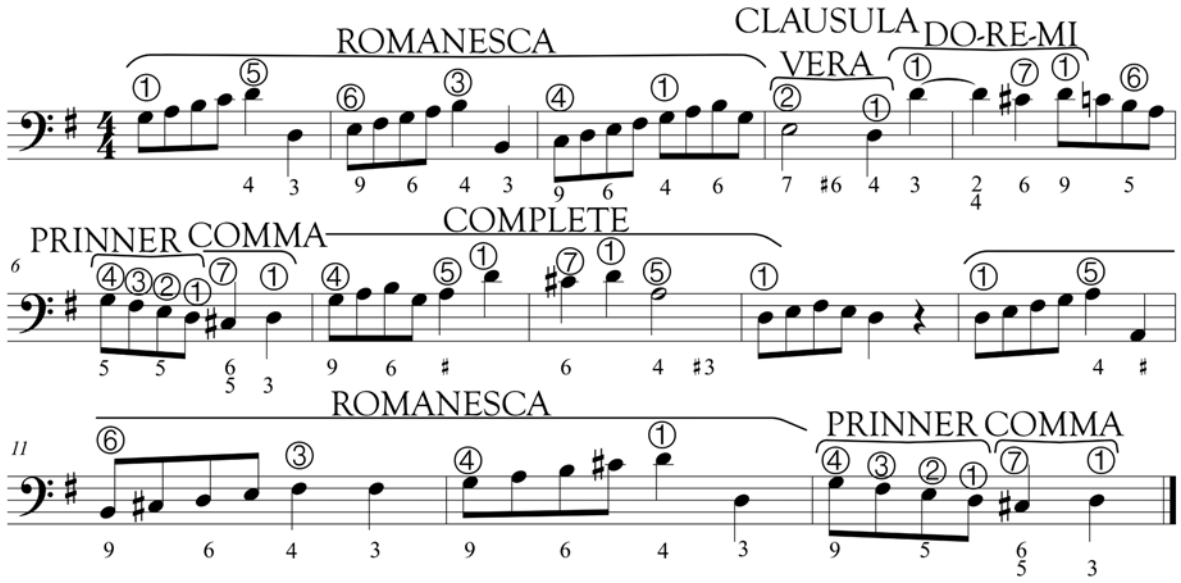
---

[32] *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal* (2011).

[33] *Sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* (2010).

[didáticos] (tratados, partimentos e solfejos) possibilitava uma sólida aprendizagem da arte do acompanhamento e a formação musical de alto nível, colocava assim os acompanhadores portugueses entre os primeiros da Europa". Evidente que tais materiais provavelmente continuariam a tradição da escola Napolitana de propagação de esquemas musicais, o que pode-se constatar a partir de uma análise dos esquemas implícitos no partimento Nº 13 de José Joaquim dos Santos[34], este aluno e mais tarde mestre do Seminário da Patriarcal[35].

O excerto apresentado (exemplo 2.3) inicia com uma Romanesca em SolM seguida por uma Clausula Vera já em RéM. Tal fato é possível pois na tradição do partimento a quinta classe de regras—sobre as mudanças de tom ou escala (chamada de *uscita di tono* pelos mestres napolitanos)—indica que é possível mudar de escala por alguns movimentos do baixo, como um grau descendente de segunda maior (onde as duas notas passam a ser ② e ① do novo tom) (SANGUINETTI, 2012, p. 159). O intervalo de sexta maior sobre Mi 2 atua como sensível de Ré, outra característica necessária para a mudança de tom no partimento (*Ibidem*, p. 162). Após a modulação, a tonalidade de RéM é afirmada com uma cadência completa, precedida da sequência de esquemas Do-Re-Mi–Prinner–Comma, e seguida pela reapresentação da Romanesca na região da dominante (RéM).

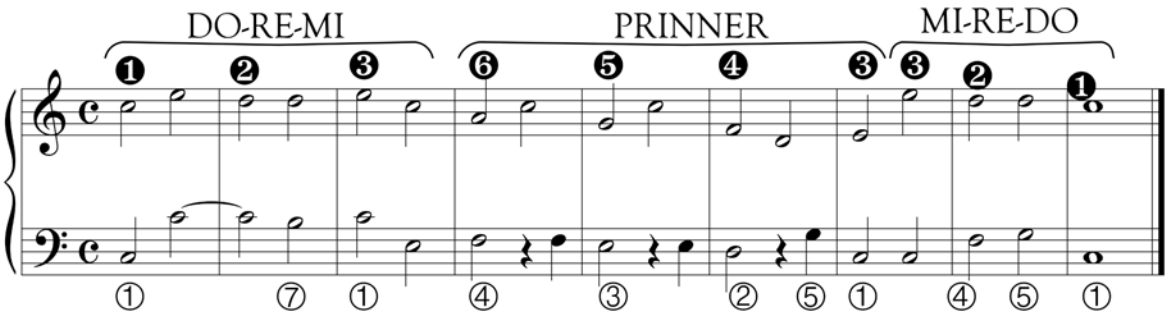


Exemplo 2.3 – Organização de esquemas musicais no partimento Nº 13 de José Joaquim dos Santos.

[34] *Solfejos de acompanhar 1ª e 2ª Parte/ feitos por Joze Joaquim dos Sanctos*. *P-Ln* C.N 200 (Entre1770 e 1800).

[35] De acordo com Fernandes (2009, pp. 377-78), José Joaquim dos Santos finaliza seus estudos em 1763 e já inicia seu trabalho como substituto do Mestre de Solfa, em 1773 vira mestre efetivo do Seminário da Patriarcal.

A transmissão deste capital cultural por uma via operacional em território brasileiro encontra-se em estágio incipiente de investigação. Embora trabalhos como de Christovam e Machado Neto (2013) e de Ramos (2014) demonstrem a importância deste tipo de conhecimento na obra de André da Silva Gomes (1752-1844), ainda não existe uma quantidade expressiva de documentos que possa corroborar com o ensino do partimento no Brasil. Pode-se afirmar, todavia, que alguns fatos corroboram para uma possível presença (mesmo que pequena) desta tradição no país: o tratado de André da Silva Gomes, *Arte explicada do contraponto* (c. 1800), por exemplo, e os solfejos de Luís Álvares Pinto (1719-1789) em seu *Muzico e moderno systema para solfejar* (1776)[36]. Os 25 solfejos presentes no tratado de Pinto poderiam servir para o ensino de esquemas musicais: o exemplo 2.4 mostra como o solfejo Nº 2, embora simples, está organizado a partir da ordenação de três esquemas.

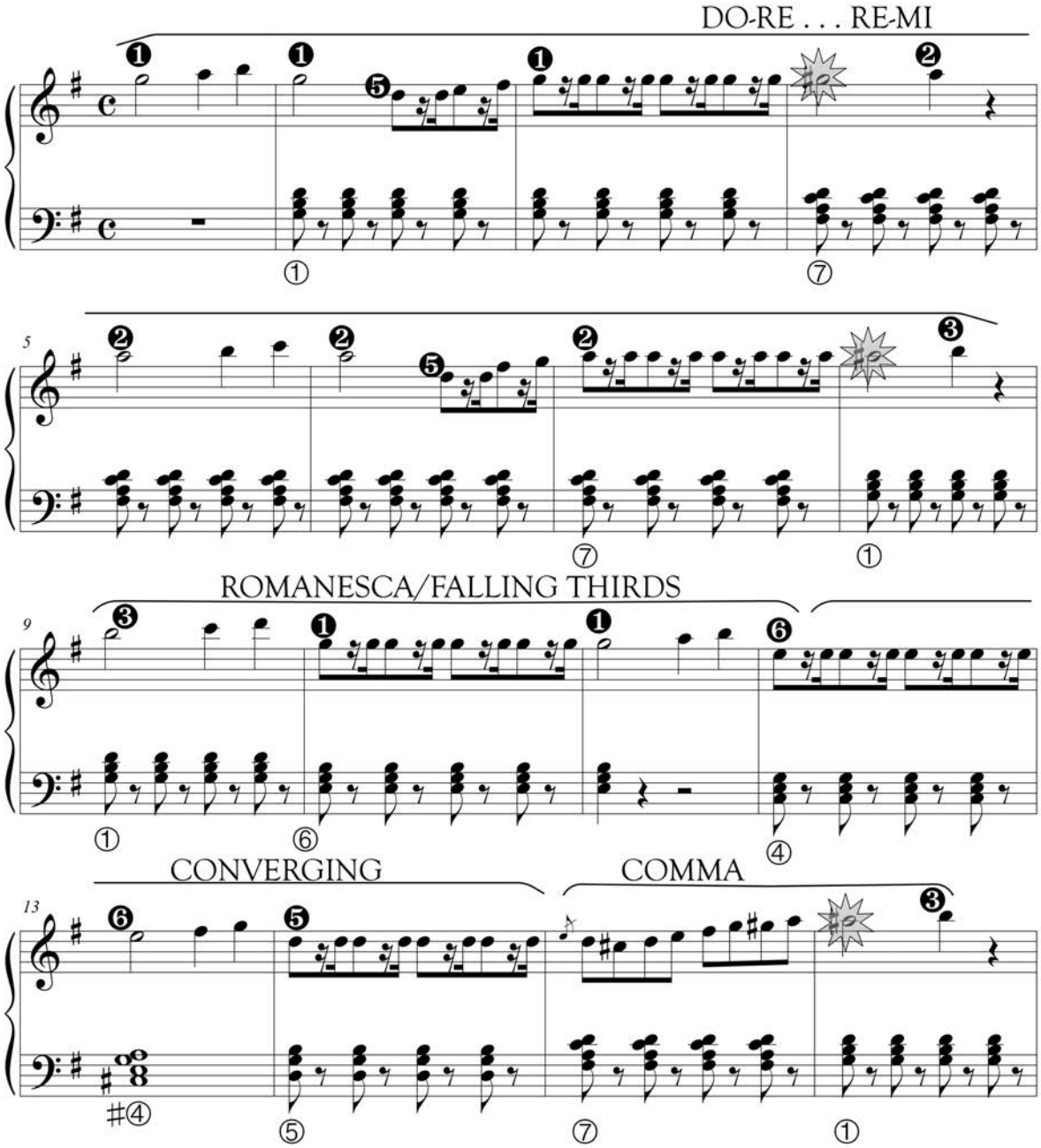


Exemplo 2.4 – Esquemas musicais no solfejo Nº 2 de Luis Álvares Pinto.

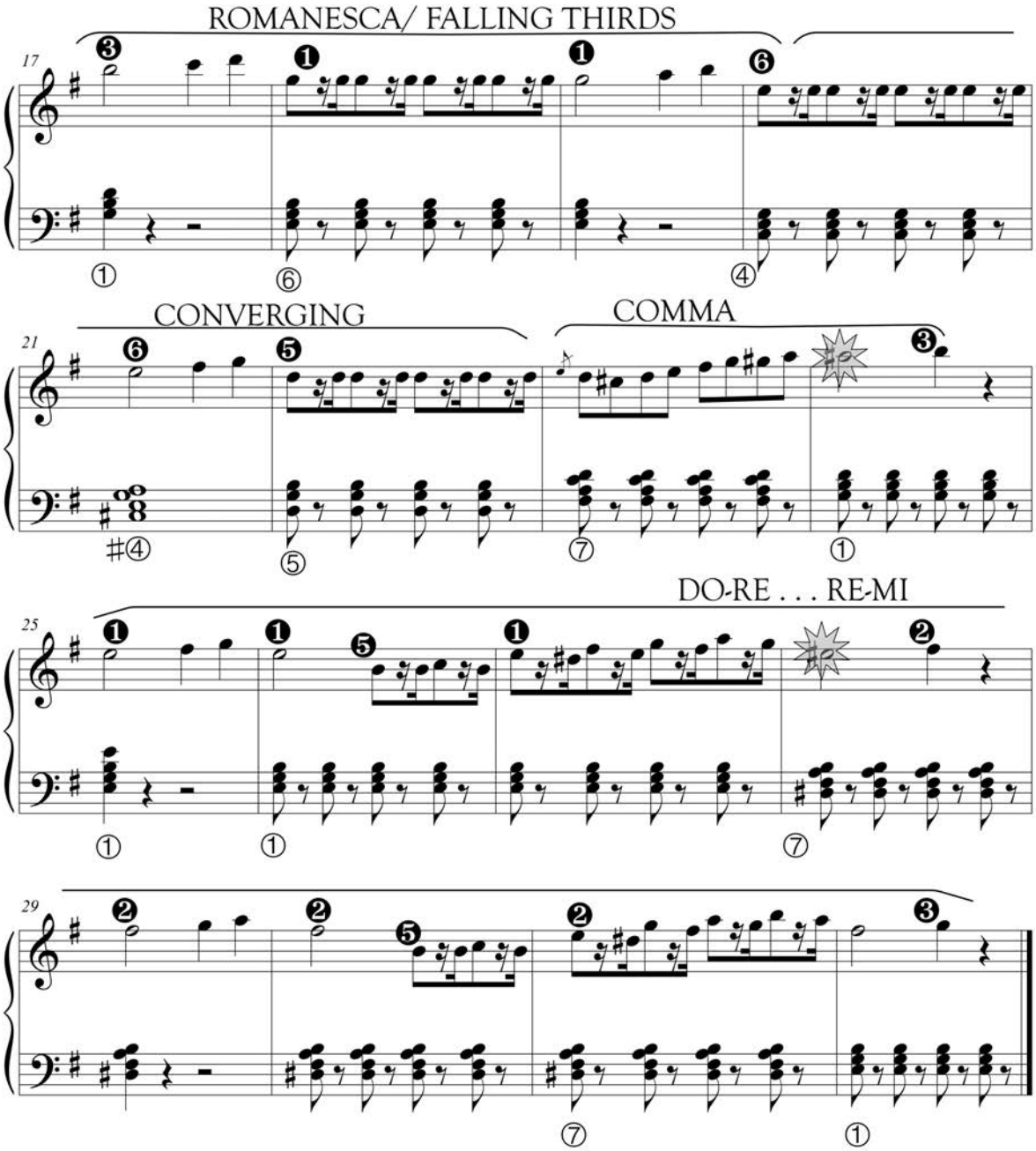
Apesar de até a presente data não haver informações sobre o contato de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) com os estudos de partimentos, seu *Compendio de Musica e Methodo de Pianoforte* (1821) serve como exemplo do aprendizado implícito de esquemas musicais. A lição Nº 5 da segunda parte do *Methodo* (exemplo 2.5) é claramente inspirada na abertura da ópera *O Barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini (1792-1868), porém, ao propagar tipo de aplicação do esquema Do-Re-Mi, José Maurício demonstra também o seu conhecimento de uma iteração do esquema (no caso aqui apresentado em SolM) utilizada por compositores como Mozart e Cimarosa em 1780, onde o é dividido em duas etapas (Do-Re/Re-Mi) e acrescido de embelezamentos cromáticos (GJERDINGEN, 2007a, pp. 87-88). Segue o esquema uma dupla exposição de uma sequência de cadências (Romanesca/Falling Thirds–Converging–Comma) que

[36] Para um estudo aprofundado do tratado de André da Silva Gomes, ver Ramos, *Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção* (2014, dissertação de mestrado); para mais sobre o tratado de Luís Álvares Pinto, ver Rohl, *Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar* (2013).

terminam em aberto e possibilitam a reexposição do esquema Do-Re-Mi na tonalidade de Mim. Embora esteja imbuído de um conhecimento passivo dos esquemas musicais galantes, adquirido por meio da escuta e estudo de peças musicais do repertório estilístico, José Maurício apresenta consciência do uso destes esquemas, além de propagar o estilo mediante material pedagógico.



Exemplo 2.5 – Esquemas musicais no exercício Nº 5 do Método de Piano de José Maurício Nunes Garcia.



Exemplo 2.5 – Esquemas musicais no exercício Nº 5 do Método de Piano de José Maurício Nunes Garcia (continuação).

A organização dos esquemas musicais (nos trabalhos de Gjerdingen, Meyer e Narmour) é construída sobre "listener's evolving interactions with a stream of musical events" (GJERDINGEN, 2007a, p. 373). Os exemplos apresentados até agora revelam não só a possibilidade de propagação dos esquemas musicais galantes, mas também uma certa tendência

de disposição destes "eventos musicais" durante a música. Gjerdingen desenvolve este conceito de uma boa, correta e culturalmente aceitável ordenação de esquemas musicais galantes a partir do conceito de *il filo* de Leopold Mozart (ver introdução), porém com ênfase no caráter cognitivo da experiência auditiva de um ouvinte: "Placing things in a suitable order creates the cognitive thread (*il filo*) that like Ariadne's thread which led Theseus through the labyrinth, guides the listener through a musical work" (*Ibidem*, p. 369). Tal fio é exposto a partir de uma tabela contendo a possibilidade de progressão dos esquemas de acordo com o corpus de obras de *Music in the Galant Style* (figura 2.15). De acordo com a tabela pode-se questionar algumas ordenações realizadas por José Maurício (exemplo 2.5) e pela análise do partimento de José Joaquim dos Santos (exemplo 2.3), porém, embora seja possível considerar pareamentos de esquemas diferentes dos expostos na figura como sucessões permitidas, apesar de pouco ocorrentes, deve-se atentar para o fato de que tal distribuição estatística permite a compreensão dos principais caminhos tomados por compositores galantes em parte do seu conhecimento, não em sua totalidade (*Ibidem*, p. 373).

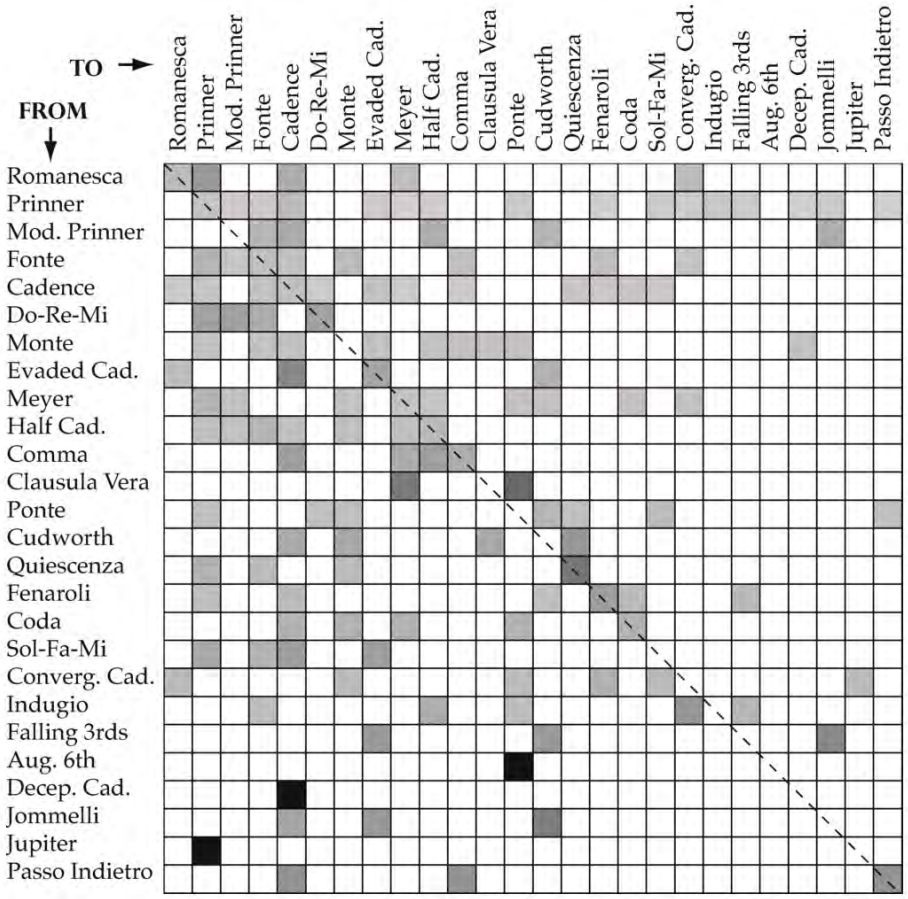


Figura 2.15 – Probabilidade de progressão de esquemas galantes. (GJERDINGEN, 2007, p. 372)

Por fim, a teoria dos esquemas musicais, nos moldes propostos por Meyer, Narmour e Gjerdingen, torna possível a reaproximação de nossos ouvidos à uma tradição de escuta perdida pelo distanciamento temporal desta cultura galante. Seu estudo nos leva a participar de um processo de arqueologia da escuta musical, onde "[…] musical meaning, understanding and communication arise from and are firmly predicated on this re-cognition process of establishing an external, extra-opus, psychological context as an evaluative frame of reference" (BYROS, 2012a, p. 281). Embora relacionado principalmente ao campo da psicologia cognitiva, o esquema musical coloca também a disciplina da teoria em contato com as disciplinas de história da música e com a pedagogia musical, porém, sua interdisciplinaridade pode ser expandida para outras áreas, principalmente da linguística, como veremos a seguir.

2.3. Teoria dos esquemas e sintaxe musical

Em *Music in the Galant Style,* Gjerdingen apropria-se da metáfora música como linguagem em diversas ocasiões. Destaca-se o uso de palavras como *fala*, *gramática*, e *sintaxe* para melhor descrever a habilidade necessária aos compositores da corte para realizar seu *metier*, com base no manejo dos esquemas musicais. A primeira destas palavras, *fala*, é usada para descrever a competência do compositor no estilo musical galante: (1) "The result was fluency in the style and the ability to «*speak*» this courtly language" (p. 25, grifo nosso); (2) "[…] a galant musician needed to learn a repertory of phrase schemata in order to «*speak*» music at court, […]" (p. 333, grifo nosso); (3) "As he absorbed a variety of prototypes and exemplars, Mozart internalized their various traits, structures, meanings, and contingencies, becoming a fluent *speaker* of galant musical «prose» […]" (p. 357, grifo nosso). Em todos os exemplos, o autor está claramente preocupado com a característica comunicacional da música e quais são as habilidades necessárias de um compositor para ser compreendido pelos ouvintes. A caminho de uma discussão mais formal sobre a relação de esquemas musicais e a disciplina da sintaxe, Gjerdingen apresenta descrições de como funciona a *gramática* e a *sintaxe* deste estilo: (1) "[…] the failure to understand this basic type of musical phrase *grammar* […]" (p. 373, grifo nosso); (2) "[…] basic precept of galant *syntax* […]" (p. 193, grifo nosso); (3) "[…] galant simplifications of musical *syntax* […]" (p. 273, grifo nosso); (4) "[…] galant *syntax* thus continued to be inculcated in conservatories and private studios" (p. 428, grifo nosso). Embora não se distancie da questão comunicacional, nestes exemplos o autor está mais propenso a discutir questões formais e menos subjetivas do estilo

galante, com foco na relação entre a ordenação de esquemas galantes e uma possível sintaxe musical.

Gjerdingen participa então de uma tradição nos escritos sobre música de se fundamentar a relação entre música e linguagem, e, consequentemente, a discussão de música como linguagem. Uma pequena amostra desta tradição pode ser encontrada na discussão de Mark Evan Bonds que fundamenta-se em escritos reunidos principalmente entre 1500-1850 (1991, pp. 61-68 e 2014, pp. 48-69), Albrecht Wellmer (O*n Music and Language*, 2004) e sua ponderação sobre o caráter linguístico fundamentada em uma discussão entre Dieter Schnebel e Theodor Adorno e, por fim, Nicolas Meéus (*De la musique comme lanagage*, 1994) que constrói o conceito de uma linguagem musical sobre a oposição *langue–parole* de Saussure. Embora estas discussões sejam pertinentes para a fundamentação da música como linguagem, o escopo deste trabalho não permite um maior aprofundamento neste sentido. Todavia, a relação de esquemas musicais e sintaxe musical faz-se importante para a melhor compreensão do uso desta teoria na análise musical, e, posteriormente, na discussão sobre o decoro musical.

Em diversos momentos de discussão sobre música e sintaxe (como no *Music in the Galant Style*, por exemplo), os conceitos de gramática e sintaxe de certa forma se confundem. Para uma melhor compreensão da diferença e da divergência entre os dois conceitos, tomamos como base as descrições elaboradas por Greimas e Courtés em seu *Dicionário de Semiótica*[37]. Nesta obra, a gramática é vista como base para descrição de estruturas de linguagem, e, consequentemente, da semiótica. Sua descrição básica aponta para a possibilidade de variação do termo: "Entende-se em geral por gramática a descrição dos modos de existência e de funcionamento de uma língua natural […] notar-se-á, todavia, que a acepção desse termo varia frequentemente de uma teoria para outra" (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 239). Na gramática semiótica, o binômio sintaxe/ semântica é usado para descrever as estruturas de superfície (narrativas) e profundas (fundamentais) (*Ibidem*, p. 240). A sintaxe, por sua vez, é apresentada como parte da gramática, o estudo da organização e construção gramaticais:

> Do ponto de vista linguístico, a sintaxe é tradicionalmente considerada uma das duas partes—sendo a outra a morfologia—constitutivas da gramática: nessa perspectiva, a morfologia é o estudo das unidades que compõem a frase, enquanto a sintaxe se dedica a descrever-lhes as relações e/ou a estabelecer-lhes as regras de construção (*Ibidem*, p. 471).

Evidente que podemos adicionar a tal descrição o próprio binômio sintaxe/semântica como releitura de um conceito de forma/significado atuante na sintaxe, mas basta ressaltar que, de

[37] A primeira edição do dicionário foi publicada em 1993, utilizamos aqui a tradução para o português de 2013.

acordo com Greimas e Courtés (2013, p. 239) "[…] o uso atual tende a confundir, quando não a identificar, os termos gramática e sintaxe". No que toca a sintaxe, os autores além de conceder importância considerável à teoria gerativista de Chomsky, também discutem alternativas ao gerativismo, como sintaxe estrutural de Lucien Tesnière (*Ibidem*, p. 471).

Uma súmula das principais discussões sobre sintaxe musical foi publicada em 1995 por Joseph P. Swain (*The Concept of Musical Syntax*), que reúne uma discussão do conceito desde textos do século XIX até o momento de publicação do artigo[38]. A conclusão final de Swain acerca da sintaxe musical pode não agradar pela importância dada somente ao fator de tensão e relaxamento nos diversos elementos musicais (como ritmo, melodia e harmonia) como única ferramenta para o entendimento dos processos sintáticos de organização na música. Porém, graças a sua discussão sobre as diversas aplicações de sintaxe no universo da teoria musical, pode-se encontrar uma discussão fundamental para futuros desenvolvimentos do conceito de sintaxe musical. O argumento principal de Swain fundamenta-se no fato de que gramáticas como a gerativa e a funcional não se adequam bem à música, por desconsiderar, por exemplo, valores extra-linguísticos em jogo no ato de processamento da sintaxe de uma fala: "Knowing how to interpret syntax according to a speaker's intention, tone of voice, the listener's relationship to the speaker, and other extralinguistic matters is just as much a part of someone's linguistic competence, and indeed completes it" (SWAIN, 1995, p. 282).

A sintaxe não escaparia então de ser enxergada como parte indissociável de um contexto comunicativo, visto que sua competência é a de organizar os diversos componentes léxicos e, por consequência, fonéticos, possibilitando o processamento de uma complexa fonte de informações que propicia a compreensão da língua pelo ouvinte. Desta forma, "[…] syntax allows a manageable amount of required vocabulary, stored in the form of lexical networks, in which the items have both semantic and syntactic relations with one another […]" (*Ibidem*, p. 285). Apesar de acreditar que a gramática funcionalista, assim como a gerativista, imponha problemas em sua transposição para música, o autor baseia grande parte de sua discussão sobre sintaxe em conceitos funcionais da gramática, contrapondo a corrente gerativista e sua influência no discurso sobre a música. Em síntese, a despeito de certas escolhas analíticas, Swain dá novas ênfases e aquece o discurso sobre a sintaxe musical em uma época onde o conceito fundamentava-se principalmente na gramática gerativa.

---

[38] São estes: Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis: Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre* (1877); Werner Breig, *Zur musikalischen Syntax in Schütz "Geistlicher Chormusik"* (1985); Edward T. Cone, "On Derivation: Syntax and Rhetoric" (1987); Peter Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form: Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax* (1979); Sarah Fuller, *Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in Ars Nova Music* (1992); Martin Wehnert, *Zur syntaktisch-semantischen Korrelation in den Streichquartetten Leoš Janáčeks* (1973-77).

Greimas e Courtés (2013, p. 238) apontam para o fato de que a gramática, termo até então pejorativo quando da escrita de seu *Dicionário de Semiótica,* recuperou seu lugar de honra em razão do desenvolvimento da teoria de gramática gerativa por Noam Chomsky. Evidente que até os dias atuais, apesar do desenvolvimento de diversas alternativas gramáticas, como a funcionalista e suas diversas linhas de pensamento, o impacto da obra de Chomsky é claro quando discute-se gramática, mesmo que fora de seu contexto gerativista. De maneira resumida, sua teoria propõe uma gramática que possibilite adequadamente a descrição estrutural de um âmbito infinito de sentenças, porém sem contar com o exercício da performance da língua—a gramática gerativa preocupa-se somente com a competência de um falante-ouvinte idealizado[39]

> A grammar of a language purports to be a description of the ideal speaker-hearer's intrinsic competence. If the grammar is, furthermore, perfectly split—in other words, if it dos not rely on the intelligence of the understanding reader but rather provides an explicit analysis of his contribution—we may (somewhat redundantly) call it a *generative grammar* (CHOMSKY, 1965, p. 4).

Na música, o uso da gramática gerativa para explicar o processo gramatical na música veio a tona primeiramente pelas Norton Lectures de Leonard Bernstein em Harvard (1973), onde este propõe uma relação entre a ideia de transformação de Chomsky com o conceito de transformações musicais (MONELLE, 1992, p. 127). Porém, é com Lerdahl e Jackendoff (1983) que a gramática gerativista é empregada em uma teoria gerativista da música, esta também construída sobre um ouvinte idealizado, com objetivo de descrever formalmente "[…] the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1996, p. 1).

De Bernstein a Lerdahl e Jackendoff, alguns trabalhos esforçaram-se na busca de uma aplicação da gramática gerativa na música como *Early Downhome Blues* (1977) de Jeff Todd Titon, *Abstract Structure and the Indian Rāga System* (*Ethnomusicology* 21, 1977) de Robin Cooper, *The Syntax of Prolongation* (*Theory Only*, 1977) de Ernst Keiler e *Toward a Formal Theory of Tonal Music* (*Journal of Music Theory*, 1977) de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (GJERDINGEN, 2015, p. 9). Apesar desta inclinação da sintaxe musical para estruturas inatas de sua assimilação, presente não só no gerativismo mas também em análises musicais como a schenkeriana, a teoria dos esquemas musicais propôs questões sobre a prevalência desta visão de organização estrutural da música

---

[39] O binômio competência/performance de Chomsky é baseado na langue/parole de Sausurre, porém, acredita necessário "[…] to reject his concept of *langue* as merely a systematic inventory of items and to return rather to the Humboldtian conception of underlying competence as a system of generative processes" (CHOMSKY, 1965, p. 4).

desde seu primórdio[40] até as recentes discussões sobre o uso de esquemas como parte de uma gramática construtivista da música.

A gramática construtivista é uma abordagem que difere do gerativismo principalmente por seu principal objeto ser a performance e não a competência de uma língua. Para Chomsky, o estudo da performance não seria ideal para se descrever um conjunto de regras gramaticais possível de construir um número infinito de sentenças corretas. Ou seja, a performance é utilizada como objeto para se descobrir o sistema de regras da competência, esta inata ao falante de uma língua.

> A record of natural speech will show numerous false starts, deviations from rules, changes of plan in mid-course, and so on. The problem for the linguist, as well as for the child learning the language, is to determine from the data of performance the underlying system of rules that has been mastered by the speaker-hearer and that he puts to use in actual performance. Hence, in the technical since, linguistic theory is mentalistic, since it is concerned with discovering a mental reality underlying actual behavior (CHOMSKY, 1965, p. 5).

No caso do construtivismo, que de certa forma pode ser considerada uma abordagem "funcionalista" da gramática, a performance é a base onde se constrói a competência por meio da experiência com outros falantes da língua. Ou seja, no construtivismo, a competência é desenvolvida pelo falante a partir de sua exposição com outros participantes da mesma língua, ou seja, é também um processo ontológico, e não somente filológico, como prevê a gramática gerativa. Rebatendo a crítica da impossibilidade de construção de uma competência gramatical complexa por uma pobreza de estímulos durante nosso desenvolvimento, Tomasello (2003, p. 7) afirma que "There is no poverty of stimulus when a structured inventory of constructions is the adult endpoint".

Assim como a gramática gerativa, a gramática construtivista aborda a linguagem fundamentada em conceito discutido por Saussure, no caso o conceito de signo. Visto como pareamento arbitrário e convencional de forma (ou conceito/significante) e conteúdo (ou imagem acústica/significado) (SAUSSURE, 2014, pp. 105-107), a relação entre os dois elementos do signo é arbitrária pois não é natural: "[…] a ideia de «mar» não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual […]" (*Ibidem*, p. 108). Desta forma, os construtivistas estendem esta teoria transformando o termo signo em construção de morfemas, palavras, idiomas e padrões abstratos de frase. Estas construções não assumem uma divisão clara

---

[40] Para mais sobre a discussão das vantagens do esquema musical sobre os conceitos hierárquicos da teoria gerativa da música e da análise schenkeriana, ver GJERDINGEN, 1984, pp. 32-64 ou GJERDINGEN, 1988, pp. 18-35.

entre léxico e sintaxe, e sim "[…] all constructions [are] a part of a lexicon-syntax continuum […]" (HOFFMANN; TROUSDALE, 2013, p. 1).

Em uma sumarização das abordagens da gramática construtivista, Adele Goldberg (2013, pp. 1-2) apresenta os seguintes princípios mais importantes da teoria que a distancia da gramática gerativa[41]: **(1)** *Construções gramaticais*: pareamentos convencionais de forma/conteúdo responsáveis por explicar vários aspectos da gramática, como palavras, idiomas, construções passivas, colocações e expressões pré-fabricadas (GOLDBERG, 2013, pp. 2-4); **(2)** *Estrutura de superfície*: por ser uma teoria não derivacional e sem o conceito de transformação de estruturas profundas para estruturas de superfície, a gramática construtivista cria generalizações de superfície, onde o pareamento forma/conteúdo é aplicado além do nível de um verbo, por exemplo, como em paráfrases (*Ibidem*, pp. 4-5); **(3)** *Rede de construções*: construções não são conjuntos desconectados, e sim organizados em uma rede de relações, desta forma, algumas construções não necessariamente especificam a ordenação de palavras, e sim a combinação de diversas construções presentes em sua rede de relações (*Ibidem*, pp. 5-6); **(4)** *Generalização e variabilidade translinguística*: por não serem arbitrárias nem inatas, as construções e seus pareamentos de forma/ conteúdo variam de acordo com a língua, é rara a existência de construções idênticas em forma, função e distribuição em duas línguas diferentes (*Ibidem*, pp. 6-8); **(5)** *Gramática baseada no uso*: a criatividade de um falante de uma língua é responsável por possibilitar a expressão de novas ideias em novos contextos, tal fato é possível pois o falante utiliza-se de fórmulas de frases com pareamento de forma/conteúdo para expressar suas ideias, estas formas são adquiridas pela memória principalmente mediante a exposição direta (*Ibidem*, pp. 8-10).

Tais princípios podem ser transportados para a música, principalmente por meio da teoria de esquemas musicais, como evidenciam Gjerdingen e Bourne (2015, internet). As contrapartidas musicais dos princípios expostos por Goldberg são apresentadas a seguir. **(1)** *Construções gramaticais*: o esquema é visto como uma construção gramatical a partir do exemplo das grandes cadências de peças de piano dos século XIX e XX[42], tal construção "[…] celebrates knowledge held in common and reinforces cultural bonds" (GJERDINGEN; BOURNE, 2015, internet [1.3]). **(2)** *Estrutura de superfície*: no que toca a teoria dos esquemas, estruturas de superfície na música podem ser compreendidas através do conceito de divisão hierárquica não uniforme proposta por gramáticos funcionalistas como Talmy Givón (2001, pp. 7-11), onde a divisão entre

---

[41] Os termos utilizados aqui foram traduzidos da terminologia norte-americana, por isso, cremos necessária a disposição dos termos na língua original: (1) Gramatical constructions, (2) Surface structure, (3) A network of constructions, (4) Crosslinguistic variability and generalization, (5) Usage-based.

[42] Esta construção foi estudada por Patrick McCreless (2006) em *Anatomy of a Gesture: From Davidovsky to Chopin and Back*. McCreless (2006, p. 11) propõem um padrão de gesto de uma cadência final: "[…] this four-part gesture—high-register crescendo with an increase in activity, precipitous plunge, low-register crash, and rebound, […] is both thematic and form-determining […]"

os níveis palavra, cláusula e discurso multiproposicional é não uniforme pois "[…] different types of entities and relationships are involved at each level" (GJERDINGEN; BOURNE, internet [2.2.2]), desta forma, a organização de esquemas musicais é formada sobre os mesmos três níveis hierárquicos, onde

> Tones combine into motives or brief melodies which as emergent Gestalts cannot be reduced to single tones. Individual voices join to make counterpoint and musical clauses like cadences, sequences and thematic phrases. None of these can be reduced to single intervals or tones. Clause-like musical entities combine into a musical discourse, which again is different in kind from any of its components (*Ibidem*, [2.2.4])

(3) *Rede de construções*: esquemas musicais, assim como construções gramaticais, podem ser sobrepostos ou embutidos uns aos outros, sua organização no discurso não é aleatória, mas sim construída a partir de uma rede de conexões, esta diretamente relacionada com o aprendizado e a memória humana: "Constructions in language and music are not immanent in phonemes and tones but are the products of learning and, in particular, human memory" (*Ibidem*, [3.1.2]). **(4)** *Generalização e variabilidade translinguística*: apesar da negação de uma gramática universal inata, a teoria dos esquemas até então compreende estudos principalmente na cultura europeia, porém, o estudo da replicação de padrões em diversas culturas pode servir como base para o reconhecimento de novos usos de hábitos importados de outras culturas, assim como hábitos próprios criados a partir desta replicação. **(5)** *Gramática baseada no uso*: para o estudo da replicação de padrões necessário para o entendimento da variabilidade translinguística de esquemas musicais, a gramática baseada em uso apresenta-se como ferramenta confiável para o estudo de como estas construções são adquiridas no desenvolvimento de um indivíduo e durante o aprendizado de uma linguagem.

Por fim, apesar de ser algo discutido por diversos autores e aparentemente algo que pareça óbvio em primeira instância, a existência de uma gramática musical e, por consequência, uma sintaxe, é penosa de ser estruturada principalmente pela dificuldade na transposição de certos conceitos da linguística para a música. Uma gramática universal para a música, realizada a partir do conceito do gerativismo, assim como uma análise schenkeriana, podem apresentar um sistema sofisticado de transformação e derivação de estruturas profundas até atingir-se a superfície musical, porém, tais teorias, apesar de sua qualidade, privam a análise de certas questões importantes da nossa escuta, como o esquema musical. No caso desta teoria, a aplicação dos conceitos de gramática e sintaxe é não menos complexa, mas facilitada a partir da abordagem construtivista, que não só explica diversas questões sobre nossa capacidade de ouvir certas construções e logo as reconhecer dentro de uma rede de conexões construída principalmente a partir de seu uso e experiência auditiva, ou seja, como apontam Gjerdingen e Bourne (*Ibidem*,

[7.1]), dentro de um contexto comunicativo: "Humans build up the constructions of such grammars from the experience of sound used communicatively in the contexts of real life. Patterns of sound that recur frequently will be learned preferentially, and the structure of a pattern will be learned jointly with its meaning".

2.4. O esquema musical como ferramenta para o estudo do decoro—uma abordagem comunicacional

O decoro musical, como discutido antes neste trabalho, pode ser descrito como a correta disposição e exposição de uma música de acordo com o seu local e público. Participam do processo de decoro o compositor, como responsável pelo manejo das expectativas do gênero, o intérprete, responsável pela execução refinada de acordo com o estilo da peça e o ouvinte como peça chave na identificação das regras do gênero e julgamento de sua correta aplicação. Desta forma, o ato de escuta—uma das atividades mais importantes dentro da discussão do decoro musical—é central para a compreensão da existência ou não de um conjunto de regras de conduta na prática musical de uma determinada cultura.

O esquema musical é, antes de mais nada, uma teoria centrada no ouvinte. O binômio de conhecimento operacional e passivo proposto por Gjerdingen quanto ao uso e reconhecimento de esquemas galantes comprova tal afirmação ao reconstruir um ambiente de escuta antes perdido no decorrer do tempo, principalmente devido à ótica romântica pela qual a música da cultura galante foi observada nos séculos XIX e XX. Desta forma, a reconstrução de um ouvinte não-idealizado por padrões de escuta posteriores e desvinculados de sua cultura musical, como no caso da música galante, apresenta um sujeito que escuta e compreende a música através dos esquemas musicais pertinentes ao seu contexto cultural: "[…] as to wether eighteenth-century musicians, patrons and audiences also listened in terms of schemata, the answer is a «qualified 'Yes'»"(BYROS, 2012b, p. 120).

Ao se basear no ato de recepção do ouvinte, o estudo do esquema musical torna-se vinculado, além das diversas disciplinas anteriormente discutidas (teoria musical, psicologia, história da música, cognição e pedagogia musical) ao conceito de comunicação. A comunicação humana é, antes de tudo, um ato possível a partir do conceito de intenção compartilhada, onde o ato de comunicar algo é avaliado em um contexto de intenção comum entre emissor e receptor da mensagem. Tomasello emprega este conceito para explicar porque a comunicação humana

difere das demais espécies, na imagem 2.16 o autor sintetiza o modelo de uma comunicação cooperativa: o comunicador tem diversos *objetivos individuais*, e ao perceber que pode requisitar ajuda, suas *intenções sociais* são expressadas pela *intenção comunicativa* que é buscada no recipiente da mensagem por meio de uma *intenção referencial* construída sobre *normas de cooperação* compartilhadas. Tal fato se adequa à linguística pois, de acordo com o autor, "Linguistic utterances thus depend, in basically the same way as natural gestures, on common conceptual ground, and indeed the «stronger» the common ground the less language is needed […]" (TOMASELLO, 2010, p. 100).

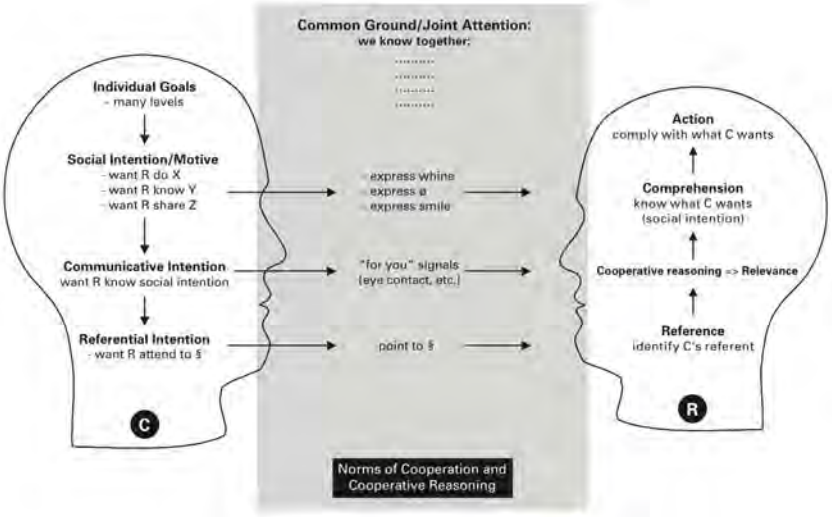


Figura 2.16 – Modo cooperativo de comunicação humana, onde C é o comunicador e R é o recipiente. (TOMASELLO, 2010, p. 98)

No caso da comunicação musical, em específico nos conceitos de decoro e esquema musical galante, tal modelo não seria totalmente impossível de ser agregado para explicar o processo de entendimento destes fenômenos, apesar de seu peso em comunicações de necessidade biológicas básicas da espécie humana. No caso do decoro, os objetivos individuais de um compositor (comunicador) estariam intrinsecamente relacionados com intenção comunicativa de expressar o conhecimento das regras do gênero e convidar os ouvintes a compreender estas normas compartilhadas de uma cultura específica. No caso da música galante, uma leitura semelhante pode ser aplicada: ao tomar por base o conceito de Norbert Elias de comportamento na corte, um dos objetivos individuais do compositor é afirmar sua sensibilidade na arte da música galante, para tanto, precisa da aprovação dos ouvintes, estes, por sua vez, utilizam-se da sua habilidade para reconhecer os esquemas musicais para julgar a composição e participar do jogo simbólico de observar e ser observado na corte. Desta forma, a intenção compartilhada de compositores e ouvintes estaria consubstanciada nos padrões de comportamento dos

participantes de uma cultura específica, seja no caso da corte galante, seja no caso de uma missa em Lisboa ou no Rio de Janeiro.

Uma maneira de observar a questão comunicativa nos esquemas musicais é a partir de um modelo de implicação–realização destes no ato da escuta, onde o esquema apresentado na implicação não precisa conter algo em sua forma que nos leve a sua realização, a simples frequência estatística de sua associação com outros esquemas já informa as suas possibilidades de resposta (figura 2.17). Desta forma, "Central to the experience of a listener familiar with galant music would be the recognition of musical events that imply subsequent events, and of later events that suitably realize those earlier implications" (GJERDINGEN, 2007a, p. 373). Tal reconhecimento ocorre não só na concatenação de esquemas musicais, mas também dentro do próprio processo de reconhecimento de um esquema, visto que alguns destes compartilham os mesmos eventos iniciais (como no caso do Do-Re-Mi e do Júpiter, entre outros). Assim, o ouvinte que domina os esquemas galantes está sempre atento às diversas realizações que uma aplicação musical pode realizar, seja na associação entre dois esquemas, ou no desenvolvimento dos eventos de um esquema.

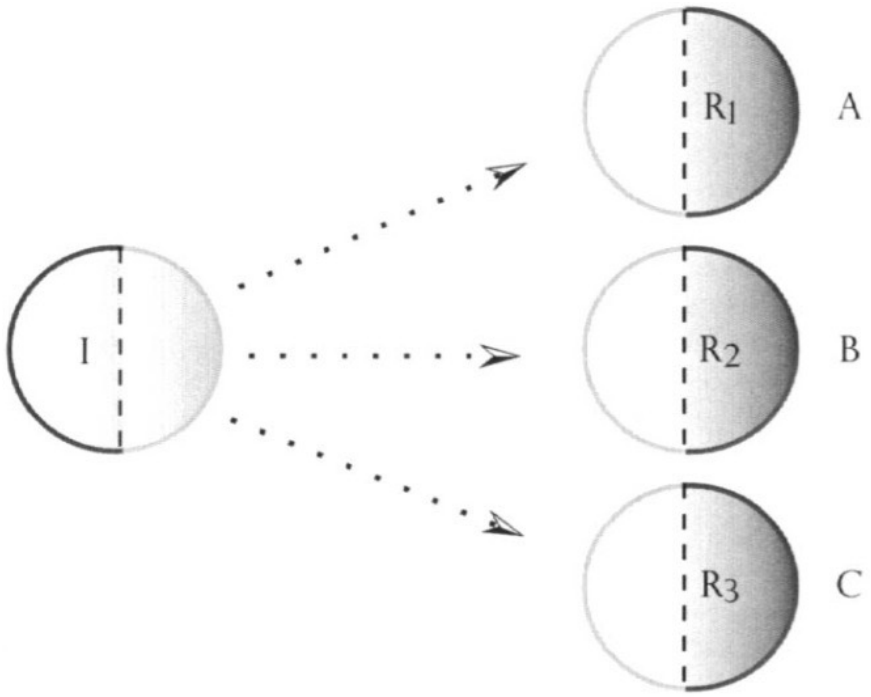


Figura 2.17 – Modelo de implicação e suas várias realizações desencadeadas. (GJERDINGEN, 2007a, p. 374)

Inserida neste contexto, a teoria dos esquemas musicais participa de um movimento intelectual do século XX dedicado ao estudo da música setecentista como um fenômeno

comunicativo. De acordo com Mirka (2008, pp. 2-3), Meyer é o primeiro pesquisador a enxergar a música como processo comunicativo, e sua teoria de expectativas fundamentadas na resposta do ouvinte a um estímulo musical antecede até a escola alemã de literatura que enfatiza a comunicação do texto a partir de uma teoria que leve em conta o papel da recepção e do leitor na análise estética de uma obra literária. Os dois principais expoentes desta teoria, Hans Jaus e Wolfgang Iser, produziram textos que podem ser utilizados também dentro do conceito do esquema musical. Para Jaus, conhecido por sua ideia de estética da recepção, a leitura de um texto deve sempre atentar-se para o aspecto da relação entre produção e consumo do objeto artístico: "[…] literature and art only obtain a history that has the character of a process when the succession of works is mediated not only through the producing subject but also through the consuming subject—through the interaction of author and public" (JAUS, 1982, p. 15). Iser, por sua vez, também se preocupa com o consumidor, mas aprofunda ainda mais o conceito de recepção, criando uma teoria de resposta do leitor a partir da percepção de um leitor implicado na obra literária–ou seja, seu consumidor:

> The real reader is invoked in studies of the history of responses, i.e., when attention is focused on the way in which a literary work has been received by a specific reading public. Now whatever judgments may have been passed on the work will also reflect various attitudes and norms of that public, so that literature can be said to mirror the cultural code which conditions these judgements (ISER, 1980, p. 28).

Podemos então afirmar que os esquemas musicais galantes, como uma teoria que abrange diversas disciplinas extramusicais, incluindo pedagogia, história, cognição filosofia, psicologia e linguística. A riqueza de sua aplicação se dá principalmente por ser uma teoria com fronteiras porosas, não definidas perfeitamente, e que podem abranger outras teorias do pensamento humano, como a comunicação. Sua importância para a discussão do decoro musical luso-brasileiro do longo século XVIII ocorre principalmente pelo contexto cultural de escuta que a teoria reconstrói, além de sua possível aplicação como sintaxe musical e, consequentemente, comunicacional. Porém, para que possamos averiguar a eficácia desta afirmação, é necessário um estudo de corpo na música luso-brasileira dos séculos XVIII e início do XIX, e, apesar de tal estudo extrapolar o escopo de um trabalho de mestrado, principalmente pelo peso da quantidade de análises necessárias para caracterizar-se um corpus considerável, apresentaremos aqui um estudo de caso com obras selecionadas do período.

3. ESTUDO DE CASO: TEORIA DOS ESQUEMAS E DECORO MUSICAL NAS MISSA DE REQUIEM DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E MARCOS PORTUGAL

3. ESTUDO DE CASO: TEORIA DOS ESQUEMAS E DECORO MUSICAL NAS MISSAS DE REQUIEM DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E MARCOS PORTUGAL

3.1. Formação do corpo de estudo

A definição e execução de um estudo de *corpus* musical pode ser feita a partir dos trêns estágios seguintes: "1. Define the set of elements believed to occur within the corpus. 2. Calculate appropriate statistics on the time series of those elements. 3. From those statistics on the time series, deduce pertinent norms or rules for the corpus." (GJERDINGEN, 2014, p. 193). Embora aqui seja apresentado somente um estudo de caso, pois não seria possível para o escopo de um trabalho de mestrado tentar trabalhar com um *corpus* musical por conta de sua extensão, tentaremos seguir os passos acima como uma das ferramentas para a discussão do decoro musical em duas missas de Requiem de compositores luso-brasileiros. O conjunto de elementos que escolhemos é o dos esquemas musicais, por sua relação com a reconstrução de uma maneira de escuta musical perdida que nos aproxime de um possível ouvinte do século XVIII envolto pela cultura da corte galante.

Escolhemos as duas missas de Requiem por terem sido ambas compostas no Brasil em 1816 e para o mesmo fim: as exéquias de Dona Maria I. Na musicologia luso-brasileira, as duas obras já foram questão de discussão sobre o decoro musical no simples âmbito de influência maior ou menor do repertório operístico nas duas obras (SILVA, 2012), na questão tópico/ retórica do Requiem de Marcos Portugal em relação à versão de outros compositores—incluindo, entre eles, José Maurício (MACHADO NETO, 2012), e na relação do Requiem de José Maurício com o de Mozart (TACUCHIAN, 1991 e MATTOS, 1996). Desta forma, pela importância das duas obras dos compositores e pelo seu mesmo contexto histórico, acreditamos que a análise comparativa das duas obras pode ajudar a compreensão do conceito de decoro musical no qual estavam inseridos.

As análises aqui apresentadas iram seguir a teoria dos esquemas galantes propostas por Gjerdingen. Desta forma, tentaremos por mais que em um corpo pequeno, recriar parcialmente um tipo de ouvinte da época, a partir do jogo de esquemas utilizados pelos compositores nas obras apresentadas. Vale lembrar que em alguns momentos a composição musical não é regida

por um esquema galante específico, além de também ser possível reconhecer certas "melodias esquemáticas" não catalogadas ou descritas como esquemas mas usadas tanto por Gjerdingen e outros pesquisadores na análise de esquemas musicais. Ou seja, o objetivo deste tipo de análise "[…] is not to replace the tyrannies of modern musical analysis with a tyranny of galant schemata. Not everything was «off the shelf», and many passages remain sui generis even if one has broad experience with this music" (GJERDINGEN, 2007a, p. 219).

3.2. Análises

3.2.1.José Maurício Nunes Garcia (1816)

3.2.1.1.Estrutura da obra

José Maurício organiza seu Requiem na seguinte sequência de divisão do texto: *Introitus–Kyrie–Gradual* e *Tractus–Sequentia–Ingemisco–Inter Oves–Offertorium–Sanctus–Benedictus–Agnus Dei–Communio*. Da *sequentia* o autor trata como seção separada somente as últimas oito estrofes, dividida em duas partes: *Ingemisco* (solo de soprano, estrofes 12–14) e *Inter Oves* (solo de baixo e coro, estrofes 15–19). A estrutura de organização do Requiem de José Maurício está disposta na tabela 3.1, com andamento, figura de compasso, tonalidade e contagens de compassos de canto solo e coro ou instrumental. Nota-se que na obra, além de poucas seções dedicadas inteiramente ao canto solo (no caso aqui, somente o *Ingemisco*), o peso das partes ultrapassa pouco de um terço da obra (258 compassos de 723). Apresenta-se aqui as análises realizadas das principais partes de canto solístico da obra (consideramos as partes onde o solo é central para a exposição do texto, e não somente interseções entre coros, por exemplo): *Liber Scriptus* (Solo de Baixo e Solo de Tenor a partir do *Quid sum miser*), *Ingemisco* (solo de soprano) e *Domine Jesu* (solo de baixo com partes de coro retiradas do *Offertorium*).

Secção	Andamento	Comp.	Tonalidade	Disposição vocal	Número de compassos	
					Solo	Total
Introitus	Larghetto sostenuto	C	Rém (FáM)	Coro SATB Solo SATB	**1**	**46**
Kyrie	Fugatto Largo (Comp. 36)	C	Rém	Coro SATB	**—**	**38**
Gradual e Tractus	Andantino	C			**20**	**50**
Requiem aeternam			Solm	Coro SATB		
In memoria			SibM	Solo Soprano	7	
Ab auditione			Solm	Coro SATB		
Et gratia			MibM	Solo Baixo	10	
Et lucis aeterna			Solm	Coro SATB Solo SATB	3	
Sequentia: Dies Irae	Allegro vivo	C			**83**	**198**
Dies irae			Rém	Coro SATB		
Tuba mirum			FáM			
mors stupebit				Solo SAT	8	
judicanti responsura				Coro SATB Solo SATB	4	
Liber Scriptus			SibM Solm	Solo Baixo	28	
Quid sum miser			SibM FáM	Solo Tenor	23	
Rex tremendae			Rém	Coro SATB		
Recordare				Solo SATB	20	
tantus labor				Coro SATB		
Ingemisco	Andante sostenuto	3/8	SibM	Solo Soprano	**65**	
Inter Oves	Allegro vivo	C	Rém	Coro SATB Solo SATB	**8**	**69**
Offertorium	Andantino	3/4			**74**	**120**
Domine Jesu			MibM	Solo Baixo	37	
Ne absorbeat			Cm MibM	Coro SATB		
Quam olim Abrahae			LabM MibM	Solo Baixo	37	

Secção	Andamento	Comp.	Tonalidade	Disposição vocal	Número de compassos	
					Solo	Total
Fac eas Domine			MibM	Coro SATB		
Sanctus	Larghetto Maestoso	C	DóM	Coro SATB	**—**	**14**
Benedictus	Anadante Sostenuto	C	FáM	Solo SAT Coro SATB	**7**	**13**
Agnus Dei	Allegretto	3/8	Rém	Coro SATB	**—**	**52**
Communio	Allegretto	3/8	Rém	Coro SATB	**—**	**58**
				Total	**258**	**723**

Tabela 3.1 – Estrutura do Requiem de José Maurício Nunes Garcia (1816).

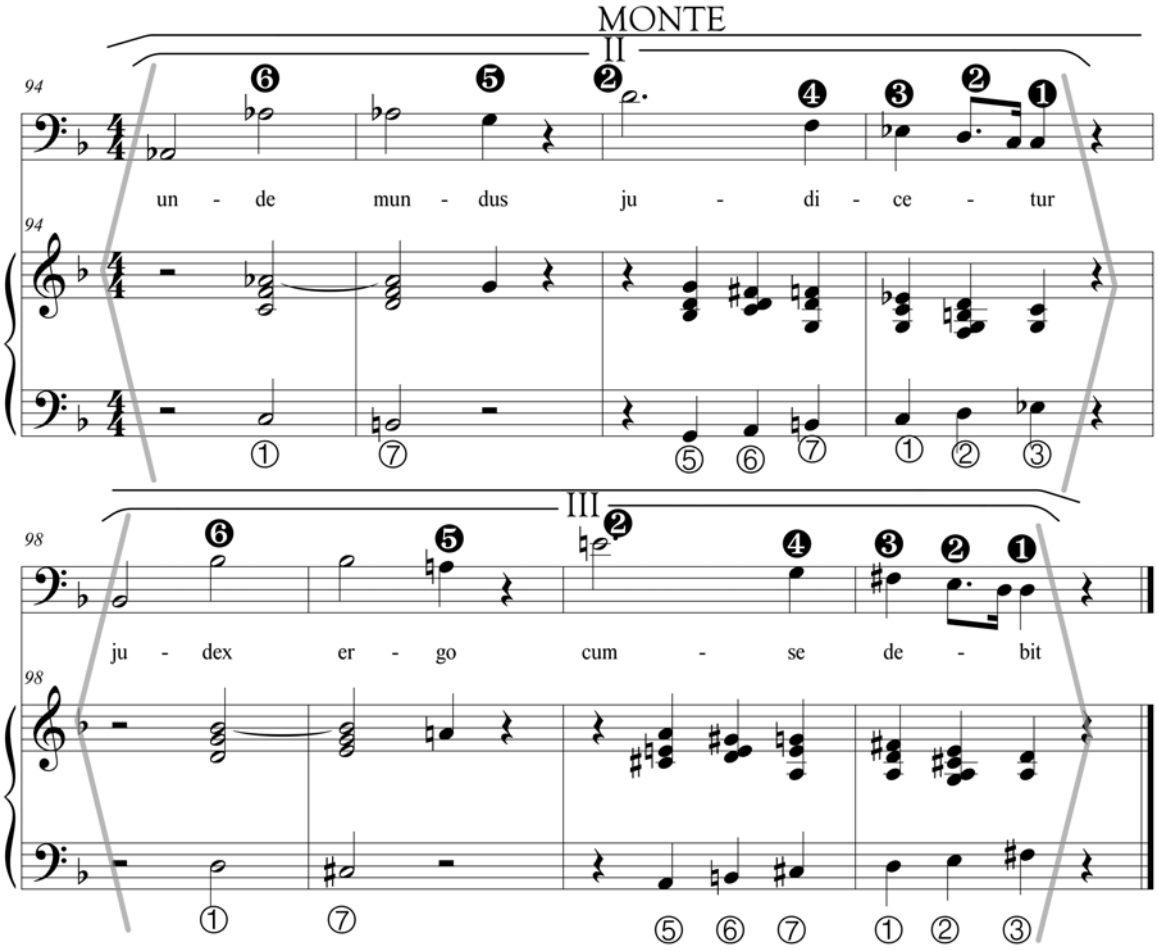
3.2.1.2.Liber Scriptus

A estrutura de disposição do *Liber Scriptus* (que inicia no compasso 86 da *Sequentia*) está disposta na tabela 3.2. José Maurício compôs a *Sequentia* organizando as frases por sucessão direta de acordo com o texto em latim. Exceções ocorrem somente em momentos cadenciais, que tendem a repetir o texto onde inicia-se a sequência de cadências.

Compasso	Voz	Texto	Esquema	Tonalidade
86-94	Baixo	Liber Scriptus	Arpeggio SibM	SibM
94-101		unde mundus	Monte	Dóm➪RéM
102-103	—	—	—	Solm
104-108	Baixo	quidquid latet	Stabat Mater Prinner	
110-111		remanebit	Augmented 6th	
111-113			Half Cadence	
114-117	Tenor	Quid sum miser	Ant.➪Half Cadence	SibM
118-122		Quem patronum	Cons.➪Do-Si-Do	
123-126		Cum vix justus	Prinner	SibM➪FáM
127-128		Cum vix justus	Prinner	FáM
129-131		sit securus	Deceptive	
132-133		Cum vix justus	Prinner	
134-136		sit securus	Mi-Re-Do	

Tabela 3.2 – Esquemas musicais no *Liber Scriptus* de José Maurício (compassos 86-136 da Sequentia).

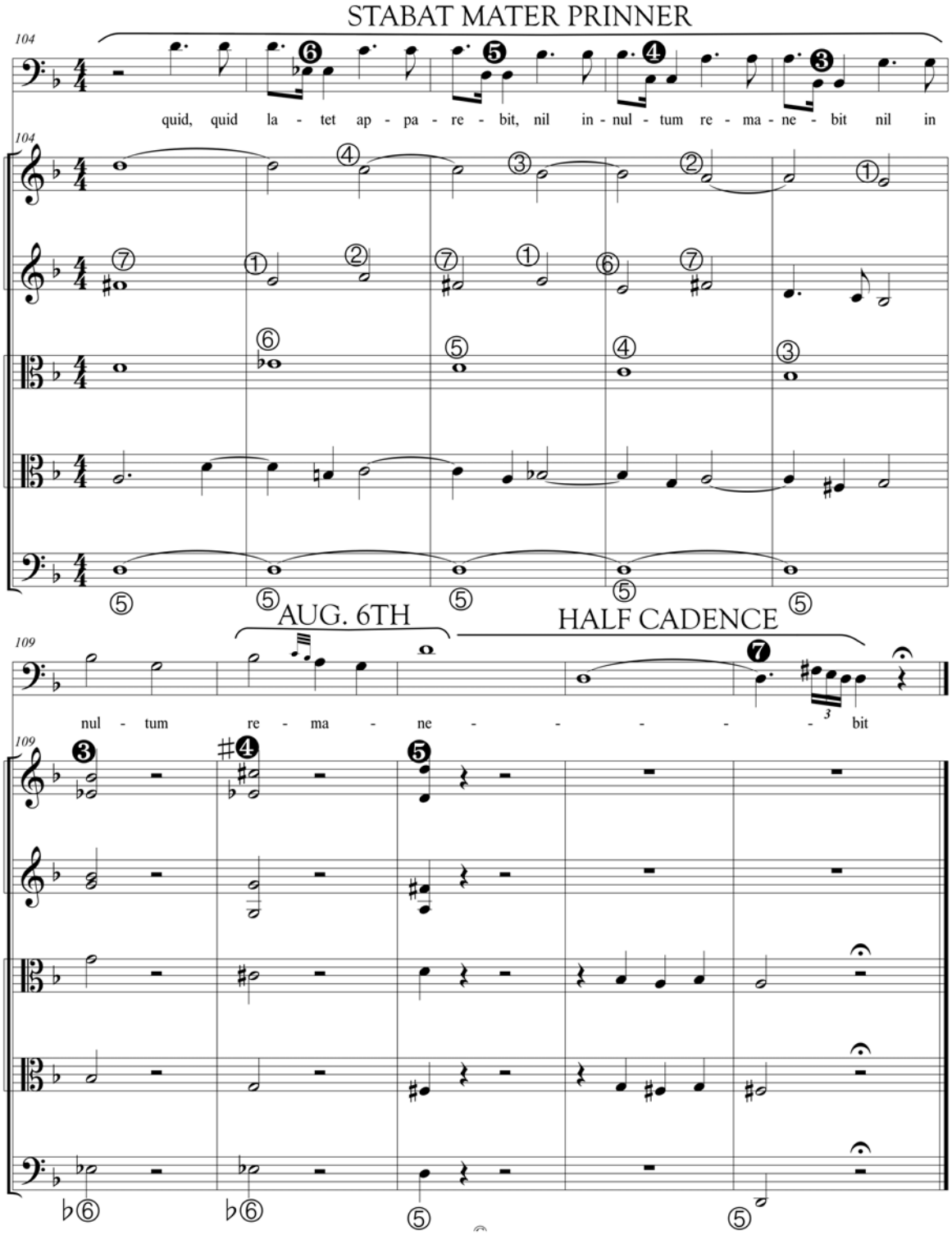
Embora não seja exatamente um esquema musical galante, o uso de *arpeggi* no início de uma peça como um "gambito de abertura". Este esquema é seguido por uma Monte peculiar: a melodia da voz (❻–❺–❷–❹–❸) é compartilhada tanto com o Prinner como com a Fonte. Desta forma, ao se ouvir o primeiro evento do esquema (em Dóm, sobre o grau II de SibM) pode-se esperar a realização, no segundo evento, de uma Fonte com a mesma melodia e harmonia que o primeiro evento mas um tom abaixo em SibM ao invés de uma grau acima em RéM (grau III de SibM), como disposto no exemplo 3.1. A melodia contém ainda, em ambas disposições no esquema, o característico "High ❷ Drop", onde a adição deste ❷ na oitava acima da díade ❹–❸ serve como "[…]a conventional sign of impending closure" (GJERDINGEN, 2007a, p. 74).



Exemplo 3.1 – Monte nos compassos 94-101 da *Sequientia* de José Maurício.

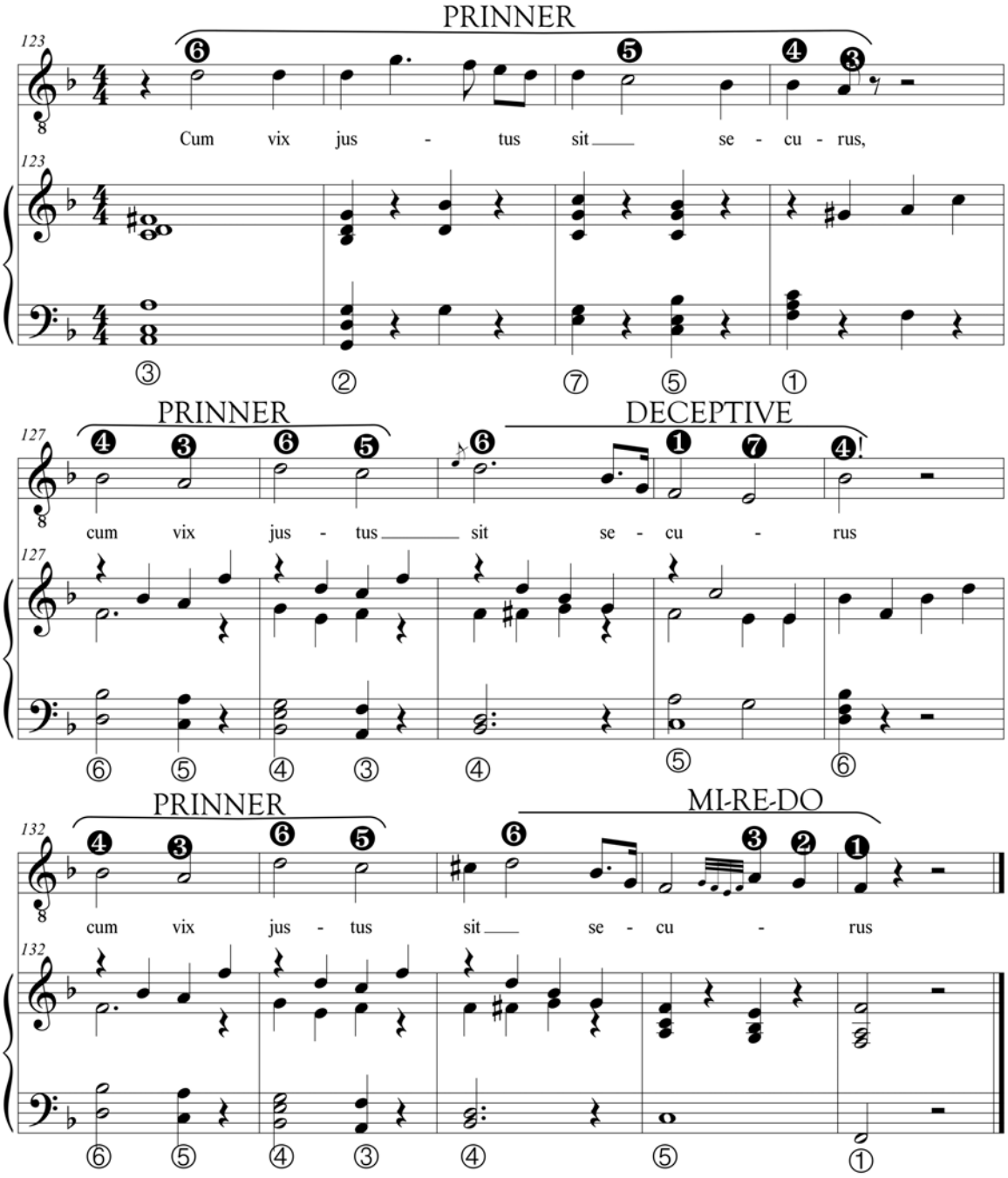
O esquema de Monte serve aqui como caminho harmônico para a relativa menor, esta confirmada pela sequência de esquemas Stabat Mater Prinner–Aug. 6th–Half Cadence (exemplo 3.2). Quando a linha melódica do baixo (④–③–②–①) de um Prinner é utilizada para preparar e resolver uma corrente de suspensões 2-3 (ou 7-6 caso a melodia esteja invertida com o baixo) sobre um pedal de ⑤, este Prinner é do tipo Stabat Mater. Tal fato é evidenciado por Gjerdingen (*Ibidem*, p. 443), e seu nome vem da uso do esquema por Pergolesi em sua peça de mesmo nome. Por trazer em sua organização contrapontística uma relação com o estilo eclesiástico, este é um dos esquemas que pode ser considerado como um pareamento claro de forma/conteúdo, dentro de um *continuum* léxico/sintático: "The implication is that the Stabat Mater Prinner is a cross between schema and topic, or that its grammar is imbued with residues of church music, and therefore affords lexical and/or indexical significance" (BYROS, 2014, p. 389). No caso de José

Maurício, o *Tenor* do Stabat Mater Prinner (responsável pela preparação e resolução das suspensões) encontra-se na voz do primeiro violino (exemplo 3.2).



Exemplo 3.2 – Stabat Mater Priner–Aug. 6th–Half Cadence nos compassos 104-113 da *Sequentia* de José Maurício.

A entrada da voz do tenor no *Quid sum miser* traz a música novamente para SibM, e após um Prinner modulatório no compasso 123 (onde ❸ no soprano é reinterpretado como ❻ na próxima tonalidade), termina a seção antes da entrada do coro em *Rex tremendae* com a sequência Prinner–Deceptive–Prinner–Mi-Re-Do. Aqui José Maurício utiliza outra variação do Prinner, também reconhecida por seu caráter contrapontístico, onde a voz do soprano inverte a ordem dos eventos e soa ❹–❸–❻–❺, em cânone com o baixo (GJERDINGEN, 2007a, p. 455).



Exemplo 3.3 – Prinners e cadências nos compassos 123-132 da *Sequentia* de José Maurício.

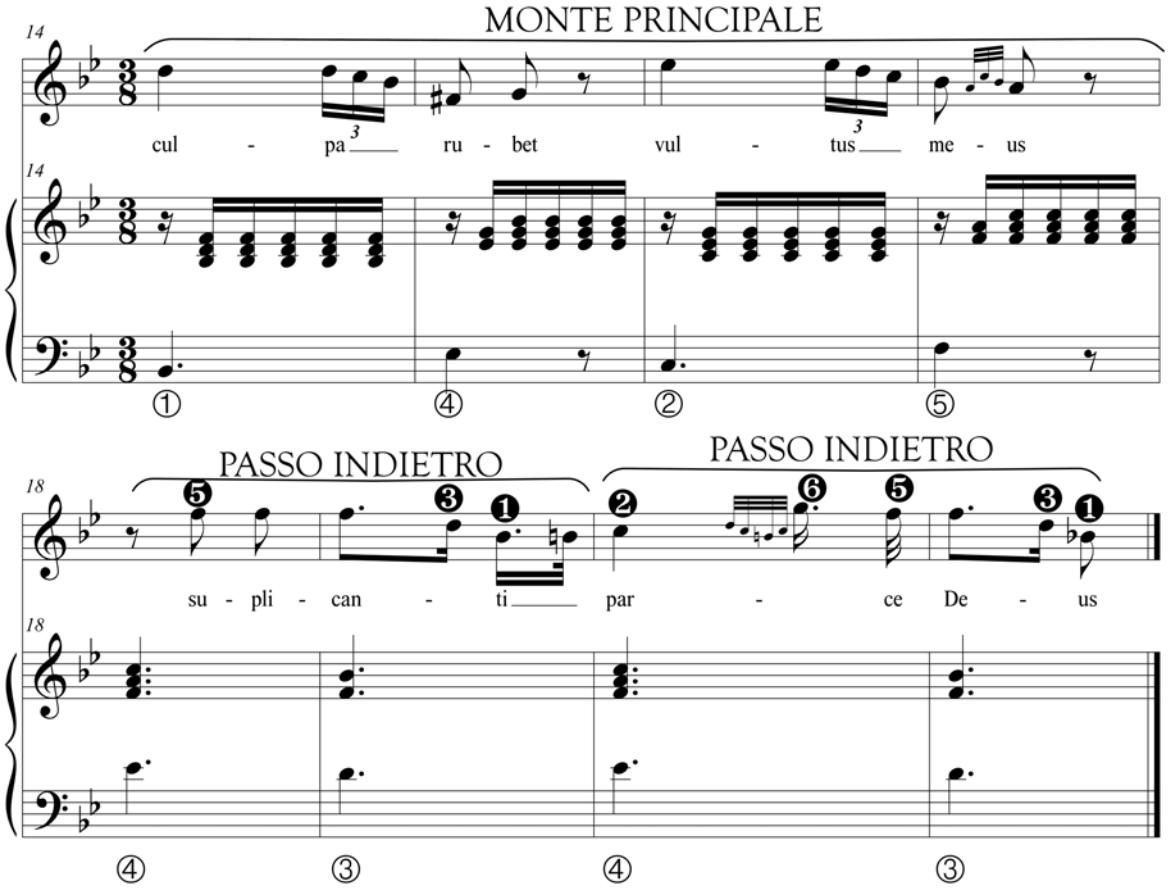
3.2.1.3.Ingemisco

Única seção de canto solo do Requiem sem intervenção do coro, o *Ingemisco* apresenta, se observarmos sua sequência de esquemas, uma organização formal destes sobre as estrofes da letra (no caso formada entre os compassos 10-21 e 33-44). A primeira exposição ocorre na estrofe *Ingemisco tamquam reus,/ Culpa rubet vultus meus;/ Supplicanti parce, Deus* e a segunda inicia no último verso da segunda estrofe *Mihi quoque spem dedisti./ Preces meae non sunt dignae/ Sed tu, bonus, fac benigne* (a tabela 3.3 indica a repetição desta estrutura esquemática). Enquanto a primeira expressão de tal organização é seguida por uma modulação e cadência em FáM, a segunda é segunda é seguida por uma sequência de cadências que terminam em uma Quiescenza instrumental após o fim da parte de soprano.

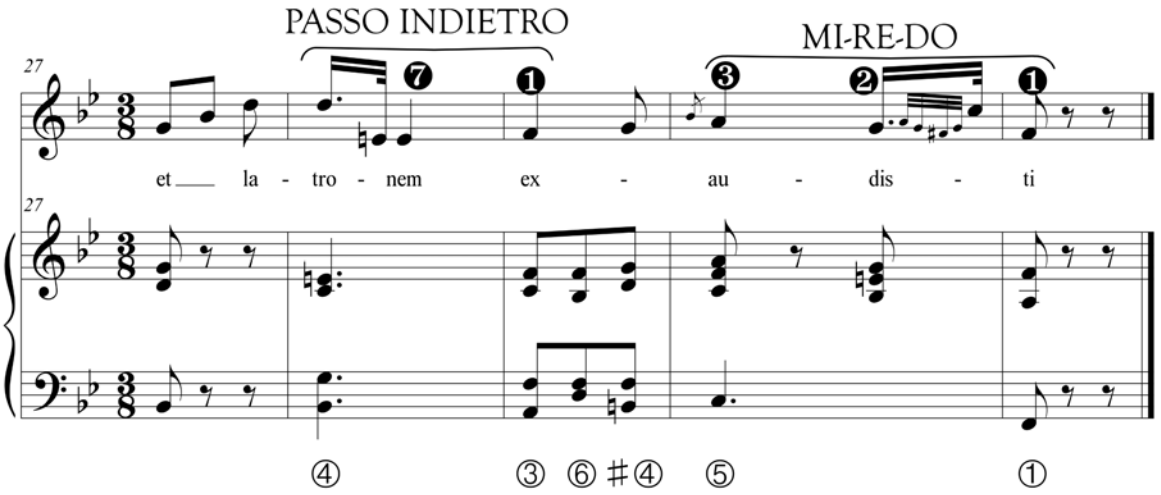
Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
1-9	*Instrumental*	—	SibM
10-13	Ingemisco tamquam reus	—	
14-17	culpa rubet	Monte Principale	
18-21	suplicanti parce deus	Passo Indietro X2	
22-26	Qui Mariam	—	FáM
27-31	et latronem	Passo Indietro, Mi-Re-Do	
31-32	*Instrumental*	—	FáM➪SibM
33-36	mihi quoque	—	SibM
37-40	preces meae	Monte Principale	
41-44	sed Tu bonus	Passo Indietro X2	
45-46	ne perenni	—	
47-49	cremer igne	Aug. 6th, Deceptive	
50-51	ne perenni	—	
52-54	cremer igne	Aug. 6th, Complete	
55-58	ne perenni cremer igne	Cadence	
58-65	*Instrumental*	Quiescenza, Comma X2	

Tabela 3.3 – Esquemas no Ingemisco de José Maurício.

Em ambas exposições destas sequência de esquemas, após o abertura do primeiro verso, vemos uma Monte Principale seguida de duas ocorrências do Passo Indietro. O primeiro esquema trata-se de uma variação do Monte, cujo objetivo é levar a música para uma outra tonalidade, a variação aqui apresentada pelo compositor é chamada de Principale por apresentar harmonização do baixo em acordes 5/3, o que os Napolitanos chamavam de *movimento principale* (Gjerdingen, 2007a, p. 98). Já o Passo Indietro, funciona como um passo adentro, contrapondo-se à sequência ascendente do Monte (exemplo 3.4). Na sequência da primeira exposição deste tema, o compositor opta por uma cadência Mi-Re-Do precedida por um Passo Indietro, mais uma vez sendo utilizado para protelar o movimento cadencial (exemplo 3.5).

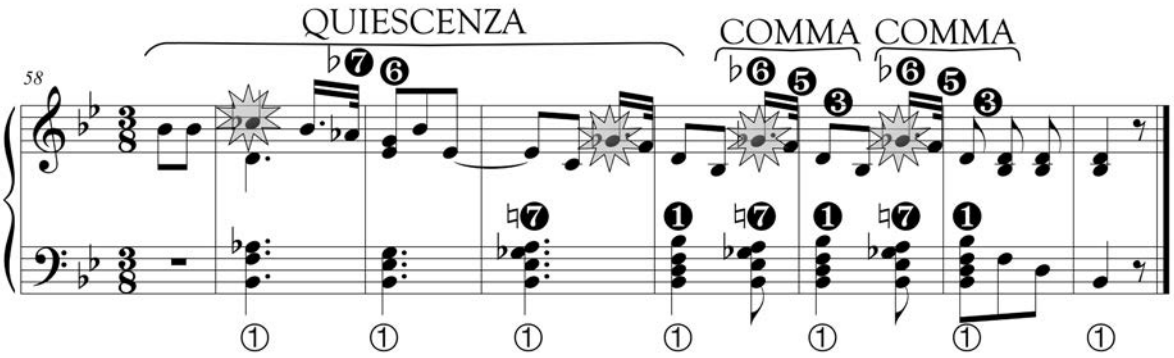


Exemplo 3.4 – Monte Principale–Passo Indietro (X2) nos compassos 14-21 do *Ingemisco* de José Maurício.



Exemplo 3.5 – Passo Indietro e Mi-Re-Do no *Ingemisco de* José Maurício.

Após a reexposição do tema, uma sequência de duas cadências após uma Aug. 6th (a primeira evadida e a segunda completa) precedem uma linha descendente já sobre um pedal de SibM que encerra a parte do canto. Por fim, após a cadência final do soprano, a orquestra apresenta uma Quiescenza, própria para momentos pós-cadenciais, porém aqui com uma pequena inserção de uma sonoridade estranha à melodia: um ♭❻ que soa contra ♮ ❼ no baixo, repetido duas vezes em uma sequência que, apesar de seu pedal em ①, soa como uma apresentação de dois Commas (exemplo 3.6).



Exemplo 3.6 – Quiescenza modificada e Comma no *Ingemisco* de José Maurício.

3.2.1.4.Domine Jesu

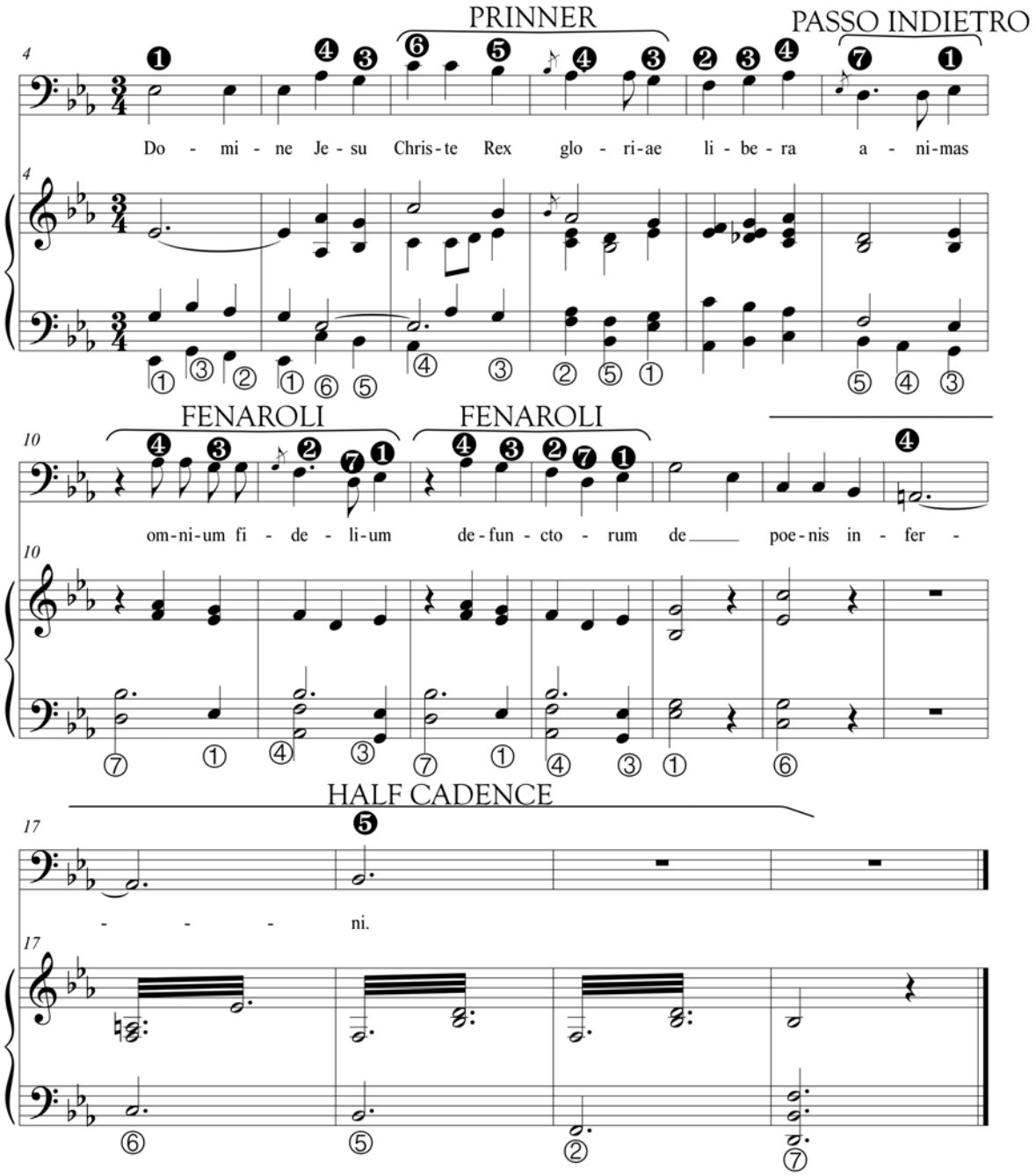
A disposição do *Offertorium* de José Maurício distribui as duas estrofes do texto da seguinte forma: na primeira estrofe os versos 1-5 são executados pelo baixo, os versos 6-9 pelo coro e os versos 10-11 pelo baixo; na segunda estrofe os versos 1-4 são executados pelo baixo e os versos 5-8 pelo coro. A estrutura exposta na tabela 3.4 mostra que assim como o *Liber Scriptus*, José Maurício está preocupado em musicar em sequência os versos do Requiem, e, diferente do *Ingemisco*, sua organização não apresenta uma forma clara.

Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
1-3	*Instrumental*	Arpeggio Tônica	MibM
4-5	Domine Jesu	—	
6-7	Christe Rex gloriae	Prinner	
8-9	libera animas	Passo Indietro	
10-13	omnium fidelium	Fenaroli X2	
14-20	de poenis	Half Cadence	
21-28	et de profundo lacu	Fonte	Fám⇨MibM
29-31	libera	Arpeggio Tônica	MibM
32-36	eas de ore leonis	Prinn…Complete	
37-61	*Coro–ne absorbeat*	—	
62-64	*Instrumental*	—	MibM⇨LábM
65-72	Quam olim Abrahae	Fonte	Sibm⇨LábM
73-89	et semini ejus	—	LábM⇨MibM
90-94	quorum hodie	Deceptive	MibM
95-98	memoriam facimus	Complete	
99-120	*Coro–Fac eas, Domine*	—	

Tabela 3.4 – Esquemas no *Offertorium* de José Maurício (1816).

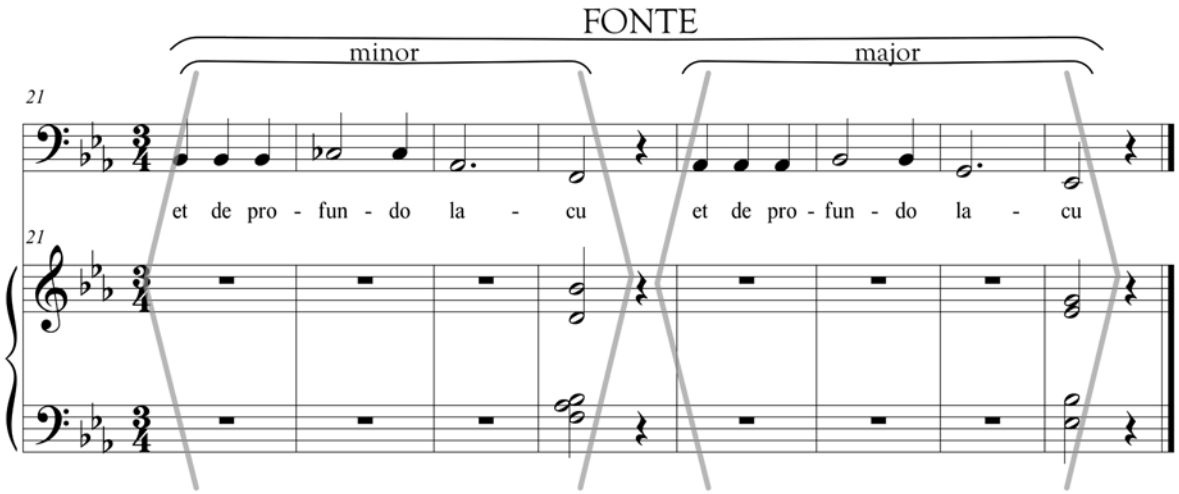
A apresentação da primeira sequência de esquemas no *Domine Jesu* (exemplo 3.7 demonstra habilidade do compositor de os organizar em uma sequência lógica para a cultura galante (como descreve Gjerdingen na Figura 2.15) Os dois compassos de abertura da voz

(precedidos por um arpeggio em MibM) engatam de súbito com um Prinner de ênfase cadencial no baixo (④–③–②–⑤–①), este ligado a um Passo Indietro seguido por uma dupla exposição de um Fenaroli que termina em uma grande Half Cadence. A relação entre o Passo Indietro e o Fenaroli pode ser extraída deste exemplo, pois a rememoração nos compassos 11 e 13 da sensação de protelamento cadencial do primeiro esquema é ouvida duas vezes (por este estar de certa forma embutido nos últimos dois eventos do Fenaroli).



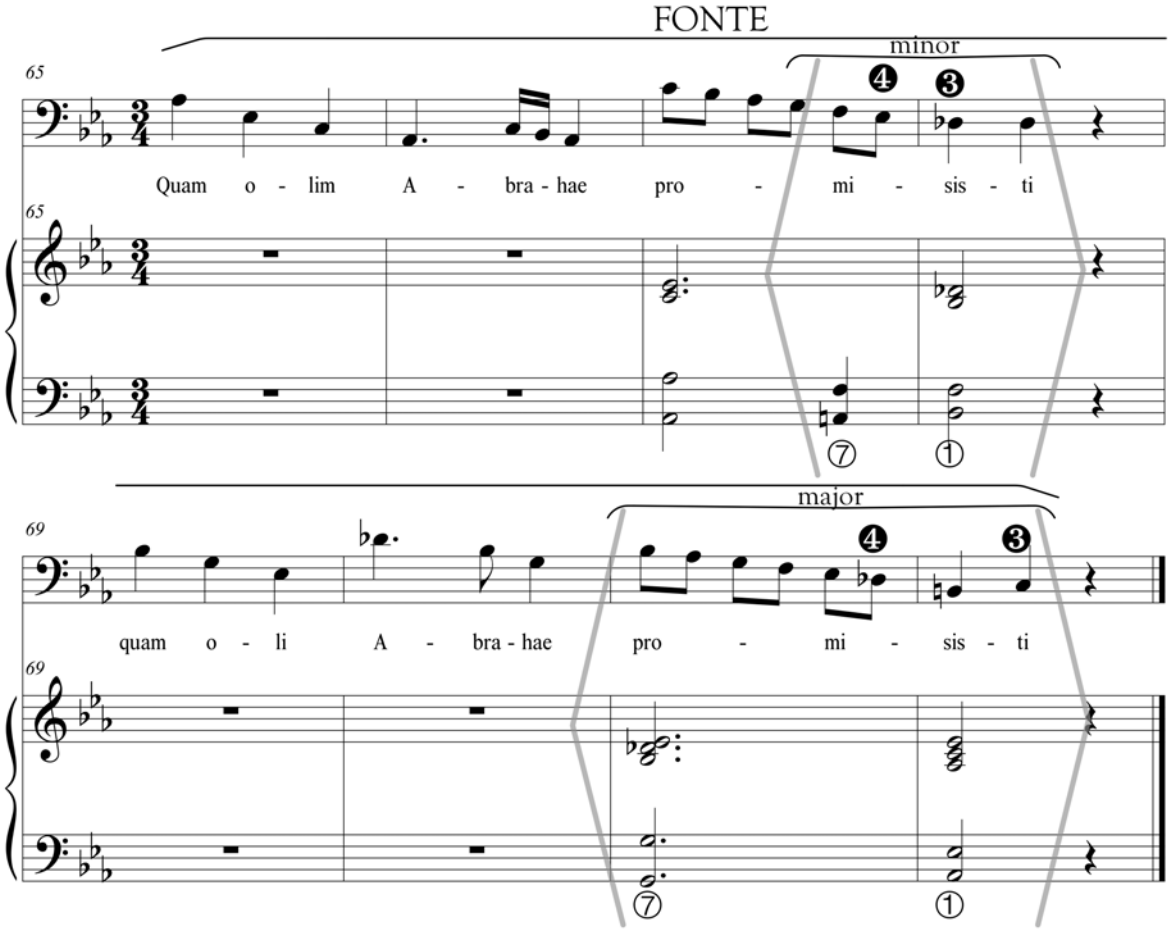
Exemplo 3.7 – Prinner, Fenaroli e Half Cadence no *Offertorium* de José Maurício (compassos 4-20).

Após esta primeira exposição, o uso de esquemas passa a ser mais escasso nas partes de solo até o fim do *Offertorium* com exceção de algumas cadências e dois caso de Fonte. O esquema é descrito por Joseph Riepel (1709-1782) em seu *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* como uma Fonte para se descer (GJERDINGEN, 2007a, p. 197)[43]. O seu principal uso na cultura galante é após a barra dupla de um minueto, para que se traga a tonalidade novamente para o tom inicial da peça. Nas duas Fontes escritas por José Maurício neste movimento do *Requiem,* a tonalidade final da Fonte é aquela para qual o compositor quer "trazer de volta" a música. Na primeira delas (Exemplo 3.8), apesar de harmonicamente tratar-se somente de uma progressão de V4/3⇨I, o arpeggio dos acordes de Faº e Mib pelo cantor indicam que a passagem é, de fato, uma Fonte. Já no segundo exemplo (3.9), o esquema é mais aparente por conter as principais características de seu protótipo, porém, se difere na linha do canto pois ao invés da segunda parte do esquema começar com a mesma melodia da primeira parte um tom abaixo, José Maurício a escreve um tom acima: neste caso, o ouvinte familiarizado com os esquemas galantes poderia implicar a realização de um Monte, esta subvertida apenas após a exposição dos dois últimos eventos da Fonte nos compassos 71-72 em LábM.



Exemplo 3.8 – Fonte no *Offertorium* de José Maurício (compassos 21-28).

[43] Gjerdingen descreve também a explicação de Riepel para os outros dois esquemas que levam o nome graças ao tratadista como Monte (uma montanha para se escalar) e Ponte (uma ponte para se atravessar).



Exemplo 3.9 – Fonte no *Offertorium* de José Maurício (compassos 65-72).

3.2.2.Marcos Portugal (1816)

3.2.2.1.Estrutura da obra

A magnitude do *Requiem* de Marcos Portugal encontra-se não somente no tamanho de sua orquestra (4 clarinetes, 2 flautas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpano e cordas com subdivisão no violoncelo) mas também por sua extensão e pela extensão de seus solos. A disposição do texto por Marcos Portugal possibilita a criação de diversas seções de solo para voz, principalmente na parte mais extensa do Requiem, a *Sequentia*, de onde a maioria dos solos a ser

analisada provém. Tal fato já está claro logo na criação de uma seção separada para os quatro versos após o *Te Decet Hymnus* na primeira estrofe do *Requiem*. O *Verso* (*In memoria aeterna*) do *Graduale* é tratado também como uma seção independente, enquanto o *Tractus* é disposto sem subdivisões. A *Sequentia* é dividia em *Diaes Irae–Tuba Mirum–Liber Scriptus–Rex Tremendae–Ingemisco–Inter Oves–Oro supplex–Lacrymosa*, as partes seguintes (*Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux Aeterna* e *Requiescat in pace*) são apresentadas sem subdivisões. A estrutura de organização do *Requiem* de Marcos Portugal está disposta na tabela 3.5, com andamento, figura de compasso, tonalidade e contagens de compassos de canto solo e coro ou instrumental. Nota-se que a grande quantidade de seções de canto solo (assim como sua extensão) cria um peso consistente das partes de solo na obra: de um total de 1677 compassos compostos, 860 são dedicados aos solistas, ou seja, pouco mais de metade da obra. Apresenta-se aqui a análise das partes de solo principais do *Requiem* de Marcos Portugal, sendo que todas estas são seções dedicadas completamente ao canto solístico. Estas seções são: o *Tuba Mirum* (solo de baixo), *Recordare* (solo de contralto), *Ingemisco* (solo de soprano), *Inter Oves* (solo de Tenor com acompanhamento de baixo), *Lacrymosa* (solo de tenor).

Secção	Andamento	Comp.	Tom principal (tons secundários)	Disposição vocal	Número de compassos	
					Solo	Total
Requiem aeternam	Andante sostenuto ed molto espressivo	C	MibM	Coro SATB	**—**	**35**
Te Decet Hymnus	Andante sostenuto ed molto espressivo	C	MibM		**35**	**62**
Te decet hymnus				Rec. Soprano	2	
				Solo Soprano	9	
Exaudi			SibM	Coro SATB		
Ad Te omnis				Solo Soprano Coro ATB	24	
Requiem aeternam			MibM	Coro SATB		
Kyrie	Larghetto	C	Dóm MibM	Coro SATB	—	**23**
Requiem aeternam	Andante	C	SibM (FáM)		—	**23**
Verso					**33**	**33**
In memoria aeterna	Recitativo	C	FáM	Solo Tenor	6	
Ab auditione	Andante piú mosso di prima	C	Sibm	Solo Tenor Coro SATB	27	
Tractus					**28**	**140**
Absolve Domine	Larghetto cantabile	3/4	FáM	Solo Soprano	28	
Et gratia tua	Andante sostenuto molto, ma giusto	2/4	SibM	Coro SATB		
Sequentia						
Dies irae	Allegro maestoso, ma comodo	C	RéM	Coro SATB	**—**	**108**
Tuba Mirum					**208**	**208**
Tuba Mirum	Andante amestoso	C	MibM	Solo Baixo	48	
Coget omnes	Allegro maestoso		MibM SibM		67	
Tuba mirum (Rec.)	Quasi allegro		MibM		5	
Coget omnes	Allegro moderato				88	
Liber scriptus					**16**	**109**

Secção	Andamento	Comp.	Tom principal (tons secundários)	Disposição vocal	Número de compassos	
					Solo	Total
	Un tanto sostº. ma non poco	C	SibM			
Liber scriptus	Allegretto non mosso	2/4	SibM	Coro SATB		
Quid sum miser (Rec.)	Adagio	C	SibM FáM	Solo Tenor	6	
Cum vix justus	Tempo primo	2/4	FáM		10	
Liber scriptus		2/4	SibM	Coro SATB		
Rex Tremendae					**48**	**163**
Rex tremendae	Allo. molto maestoso, verso l'Andante	C	RéM	Coro SATB		
Recordare	Andante cantabile		LáM (MiM)	Solo Contralto	48	
Juste judex ultiones	Tempo di prima		RéM	Coro SATB		
Ingemisco					**124**	**124**
Ingemisco tamquam reus	Andante	2/4	Lám DóM	Solo Soprano	45	
Preces meae	Allegretto grazzioso	C	LáM MiM		22	
Qui Mariam absolvisti (Rec.)	Recitativo	C	LáM		5	
Preces meae	A tempo	C	LáM		52	
Inter Oves					**213**	**213**
Inter oves	Andante sostenuto ed' imperioso	C	DóM	Solo Tenor	27	
Confutatis	Allegro mosso		DóM SolM DóM	Duo Tenor e Baixo	186	
Oro supplex	Andante non mosso	3/4	Solm	Coro SATB	**—**	**26**
Lacrymosa					**42**	**111**
Lacrymosa	Allegretto catabile	2/4	Rém FáM Rém	Solo Tenor	42	
Huic ergo	Andante non tanto lento	C	LáM RéM	Coro SATB		

Secção	Andamento	Comp.	Tom principal (tons secundários)	Disposição vocal	Número de compassos	
					Solo	Total
Offertorium						
Domine Jesu Christe					**49**	**120**
Domine Jesu	Andante comodo e giusto	3/4	FäM	Duo SA Coro SATB Solo Baixo	29	
Sed signifer	Piú mosso		FáM	Coro SATB		
Quam olim Abrahae	Piú mosso, ma poco		FáM	Coro SATB		
Hostias et preces	Recitativo	C	SibM FáM	Solo SAT	12	
Quam olim Abrahae	Tempo di prima	3/4	FáM	Solo Soprano Coro SATB	8	
Sanctus					**22**	**71**
Santcus	Andante moderato	C	Solm	Coro SATB		
Hosanna in excelsis	Allegretto	3/8	SolM			
Benedictus (Hosanna D.C.)	—	3/8	Sim	Solo SATB	22	
Agnus Dei	Andante maestoso	C	MibM	Duo AT Coro SATB	**24**	**50**
Lux Aeterna					**18**	**50**
Lux aeterna	Andante sostenuto	C	Sibm	Coro SATB		
Cum sanctis	Allegro mosso		FáM	Solo Soprano Coro SATB	9	
Requiem aeternam	Andante sostenuto		SibM	Coro SATB		
Cum sanctis	Allegro mosso, comme prima		FáM SibM	Solo Soprano Coro SATB	9	
Requiescat in pace	Lento	C	Solm	Coro SATB		**8**
				Total	860	**1677**

Tabela 3.5 – Estrutura do Requiem de Marcos Portugal (1816).

3.2.2.2.Tuba mirum

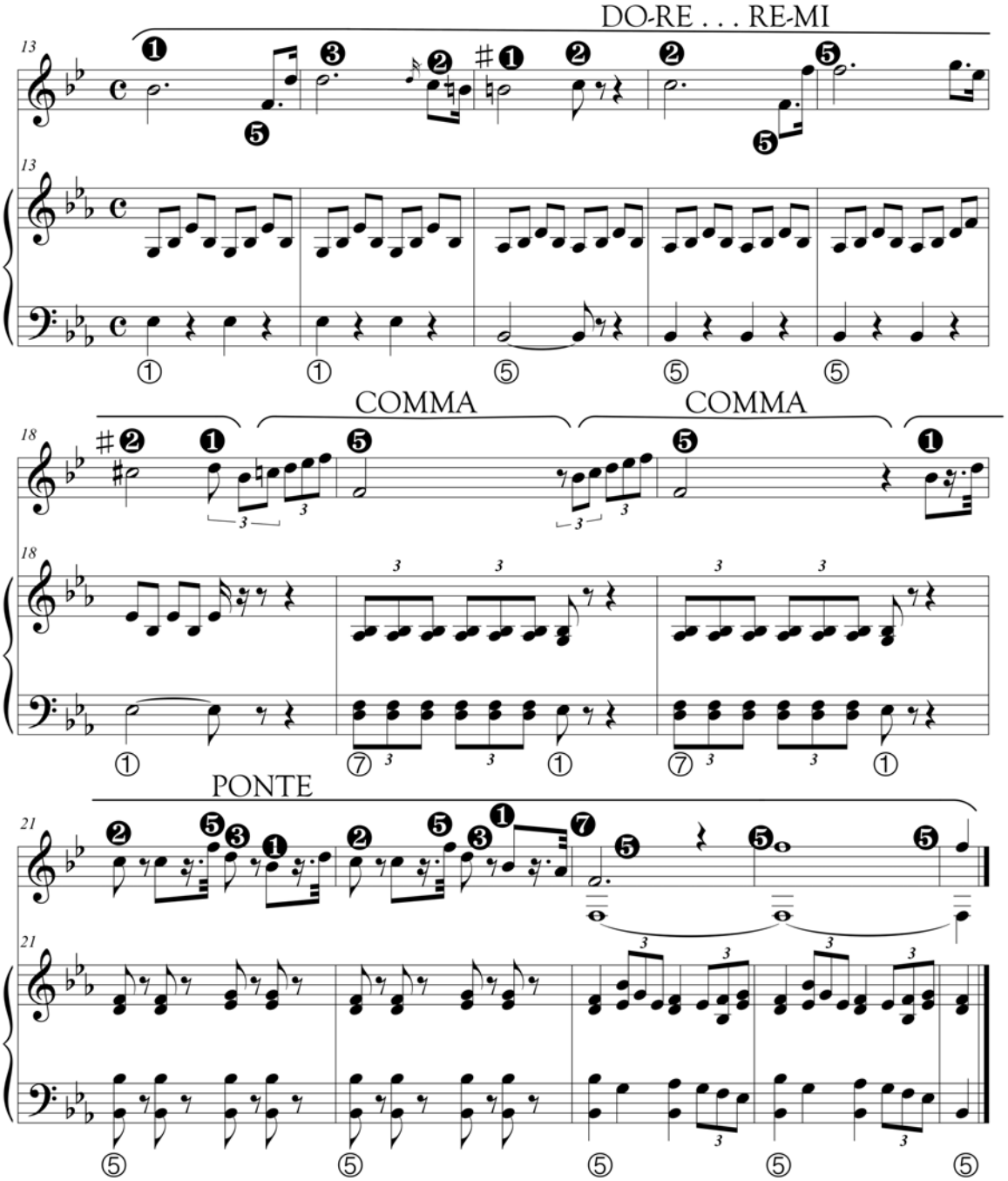
O *Tuba Mirum* de Marcos Portugal é composto sobre as estrofes 3 e 4 da *Sequentia*. Na disposição do autor, em forma de *cabaletta*, o *cantabile* é exposto com o texto da terceira estrofe (*Tuba Mirum*) e a *cabaletta* com o texto da quarta (*coget omnes*). O *Cantabile* inicia com uma grande introdução com solo na trompa (compassos 1-28) e o instrumento é utilizado durante toda a seção em partes instrumentais. O *cantabile* termina em uma Half Cadence que prepara a entrada da *cabealetta*, esta, em sua primeira parte, é simples e contém alguns esquemas musicais, principalmente cadências, na sua segunda parte após o recitativo são usados principalmente esquemas cadenciais. A estrutura da obra está disposta na tabela 3.6.

Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
Tuba Mirum			
1-6	*Instrumental*	—	MibM
7-10		Do-Re-Mi, Mi-Re-Do	
10-12		Arpeggio Tônica	
13-18		Do-Re…Re-Mi	
19-20		Comma X2	
21-26		Ponte	
27-28		—	
28-35	Tuba Mirum	Mi-Re-Do	
36-37	tuba mirum	Comma X2	
38-40	tuba mirum	—	
41-44	per sepulchra	Prinner	
44-48	sepulchra regiorum	Half Cadence	
Coget omnes antre thronum			
1-13	*Instrumental*	—	MibM
14-45	Coget omnes	—	MibM➪Sibm➪SibM
46-47	*Instrumental*	Mi-Re-Do	SibM
48-52	cum resurget	Mi-Re-Do X2	
53-55	judicandi responsura	Prinner	
56-59		Prinn…Evaded	
59-61		Evaded	
63-64		Descending Hexachord	
64-67	*Instrumental*	—	SibM
Recitativo: Tuba Mirum			
1-5	Tuba mirum	—	SibM➪MibM
Coget omnes antre thronum			
1-8	*Instrumental*	—	MibM
9-20	coget omnes	Hal Cadence/Complete	
21-22	*Instrumental*	—	
23-26	mors stupebit	—	
26-28	*Instrumental*	—	
28-43	mors stupebit	Complete (X2), Evaded	
44-45	*Instrumental*	—	

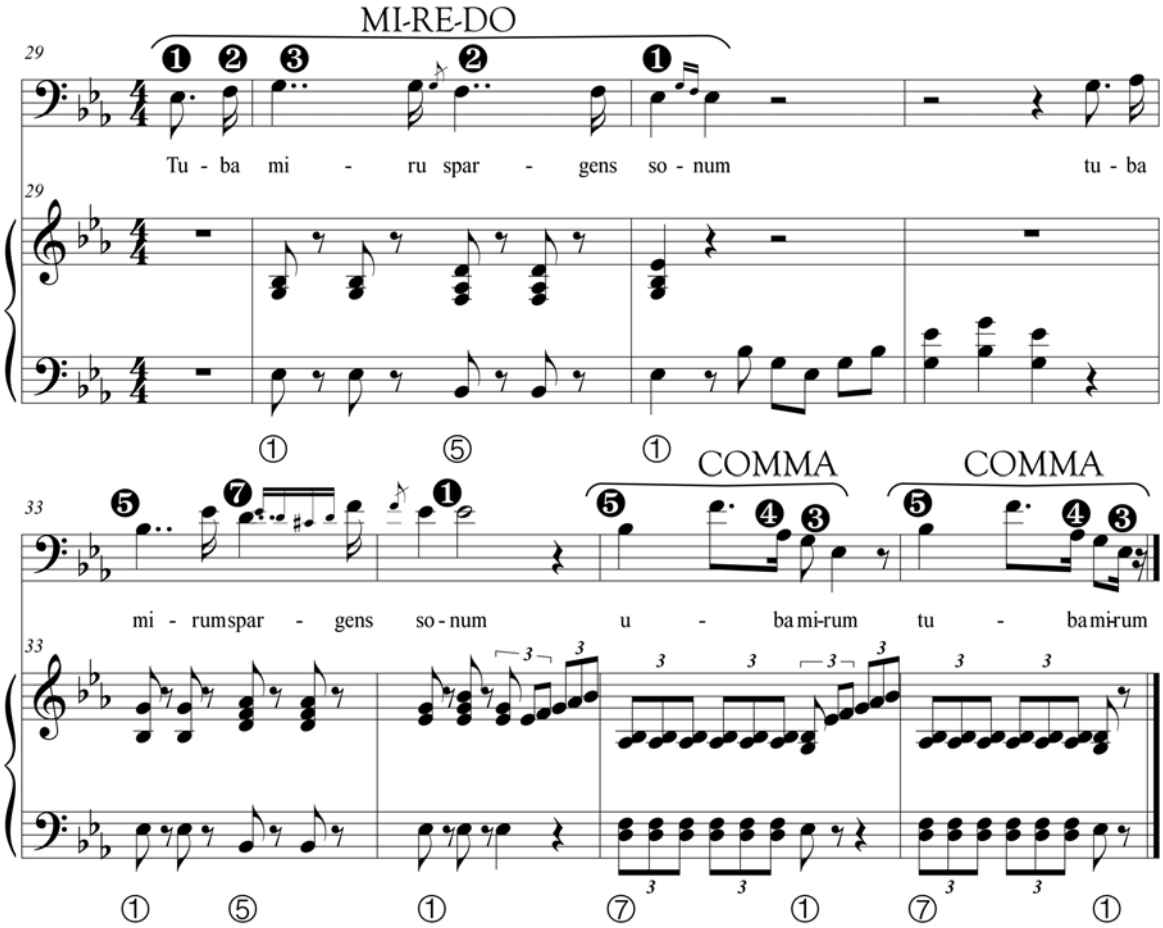
Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
46-61	mors stupebit	Complete (X3)	MibM
62-75	judicanti responsura	Long Cadence…Evaded, Grand Cadence… Evaded, Complete	
75-88	*Instrumental*	Comma, Complete (X2), Finall Fall (X3)	

Tabela 3.6 – Esquemas musicais no Tuba Mirum de Marcos Portugal (1816).

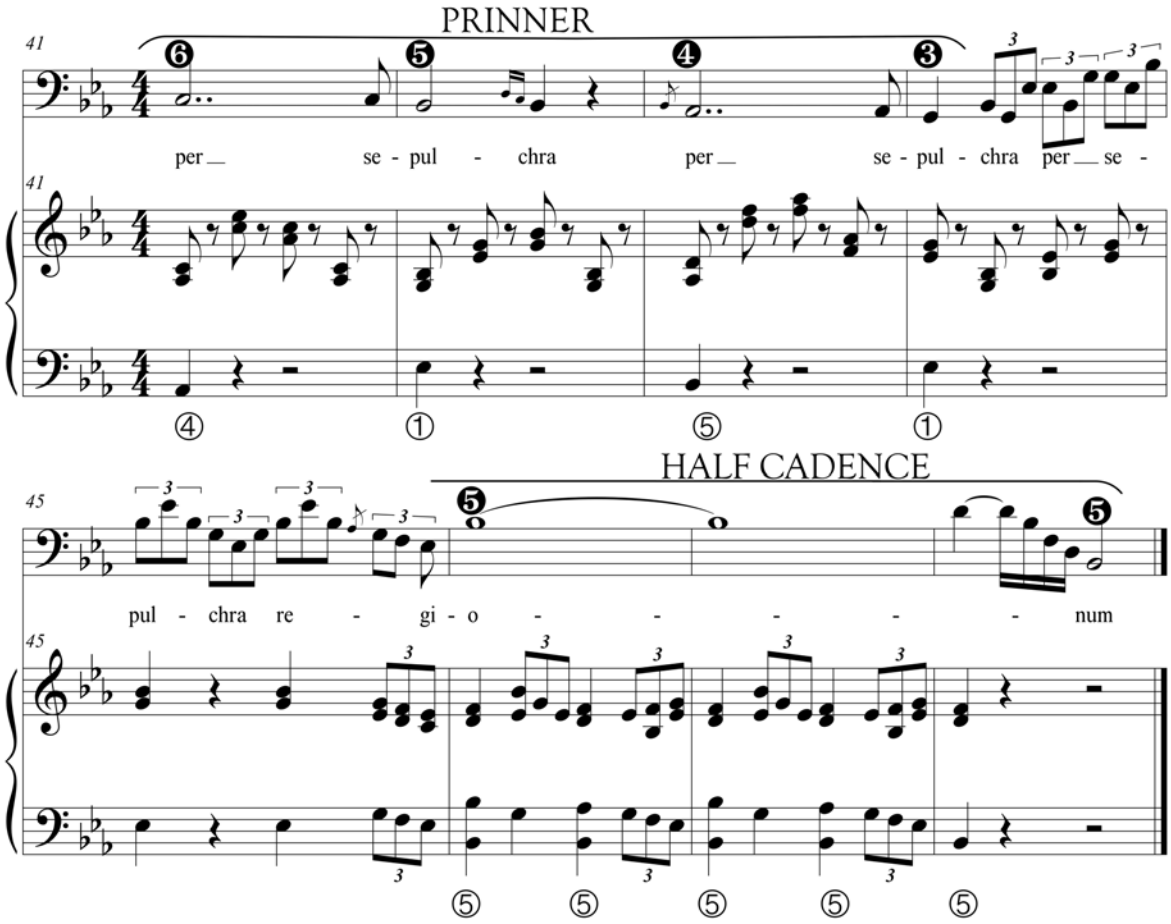
Marcos Portugal utiliza a sequência de esquemas Do-Re…Re-Mi–Comma–Ponte antes da entrada do solo de baixo nos compassos 13-25 (exemplo 3.10). No primeiro esquema o uso tradicional de notas de passagem cromáticas entre ❶–❷ e ❷–❸ está presente (assim como José Maurício apresenta em uma das suas lições do *Método de Pianoforte*—ver exemplo 2.5). Mais adiante, após a entrada do baixo, Portugal utiliza o esquema Mi-Re-Do que no estilo galante seria considerado como uma cadência logo no início da parte musical (exemplo 3.11). Enquanto para um ouvinte de música galante tal sonoridade esteja colocado temporalmente em um local equivocado na música, Portugal aparenta não ter problemas com este tipo de colocação—o que indica que o compositor já caminha para usos dos esquemas com maior liberdade, empurrando as fronteiras do estilo galante. Por fim, nos últimos compassos do *cantabile* vemos a sequência de Prinner–Half Cadence (exemplo 3.12) sendo que o Prinner aqui apresentado traz um baixo com maior movimento cadencial (com sonoridades 5/3–5/3–7–5/3 sobre o baixo ④–①–⑤–①).



Exemplo 3.10 – Do-re…Re-Mi, Comma e Ponte na introdução do *Tuba Mirum* de Marcos Portugal (compassos 13-24).

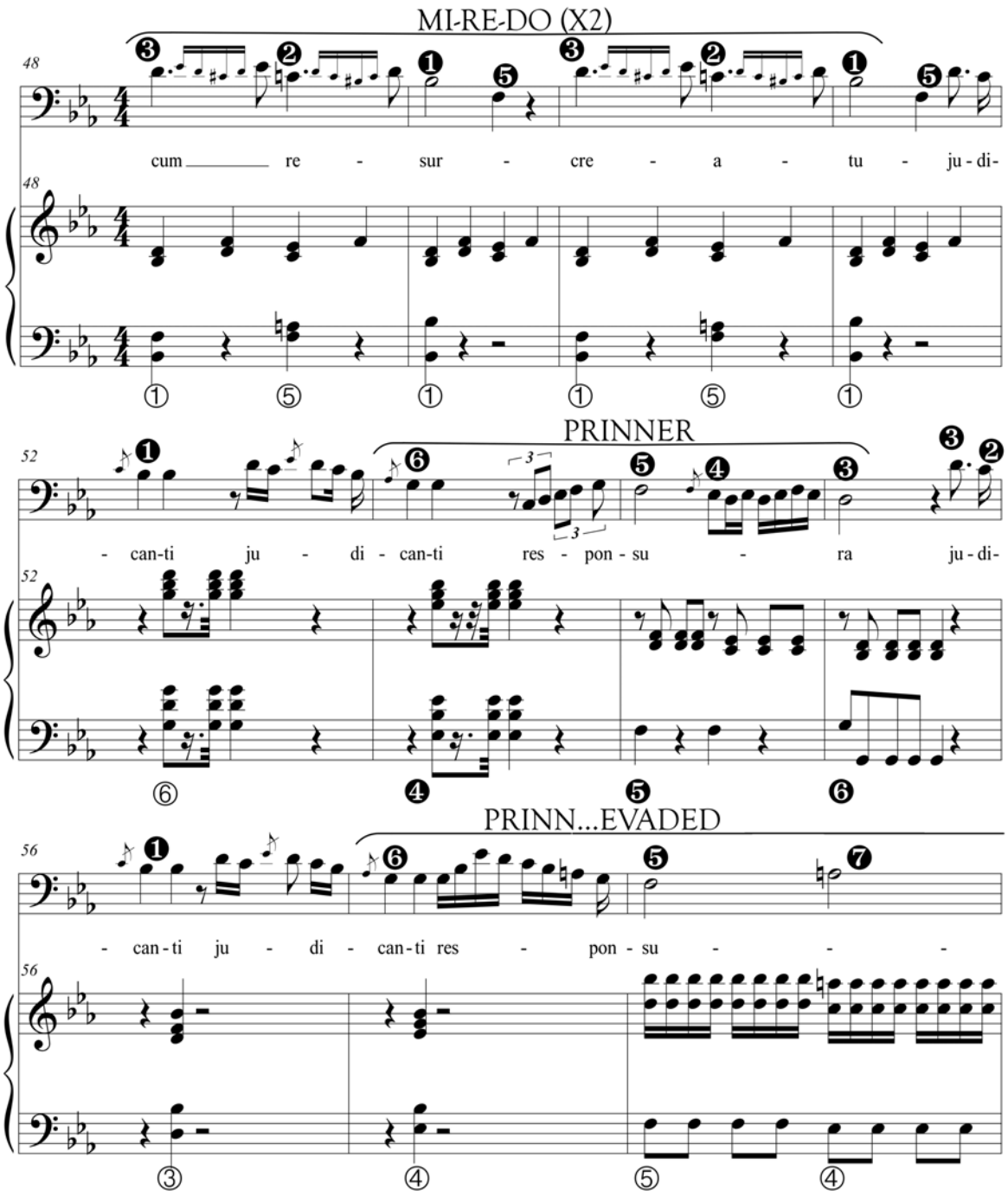


Exemplo 3.11 – Mi-Re-Do e Comma no *Tuba Mirum* de Marcos Portugal (compassos 29-36).

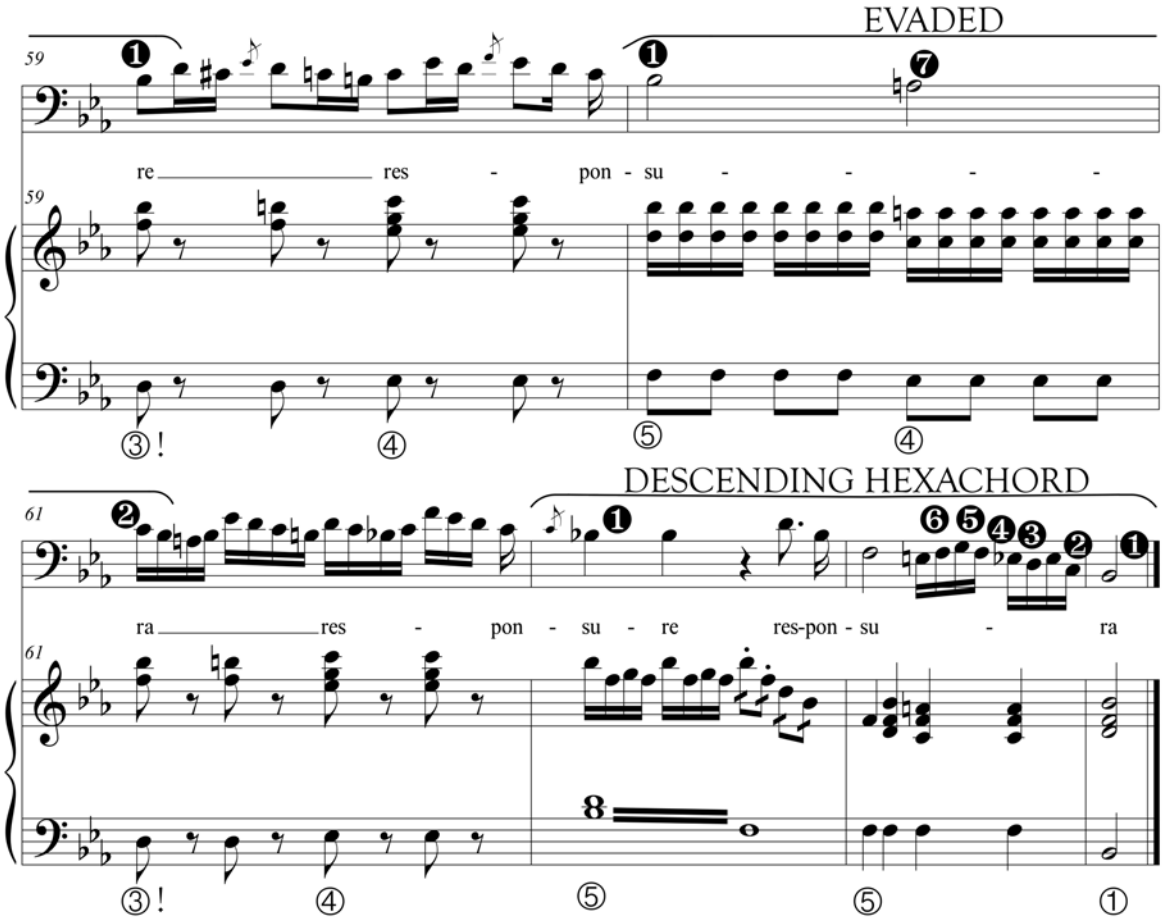


Exemplo 3.12 – Prinner e Half Cadence no *Tuba Mirum* de Marcos Portugal (compassos 41-48).

O final da primeira parte da *cabaletta* apresenta uma sequência de esquemas composta por uma dupla exposição de um Mi-Re-Do, novamente deslocado de sua colocação galante, um Prinner sobre uma cadência de engano (baixo ❹–❺–❻), o início de um Prinner que logo vira uma cadência Evaded, e a concatenação final de duas cadências: Evaded–Descending Hexachord (exemplo 3.13). A segunda parte da *cabaletta* não utiliza muitos esquemas musicais a não ser em seu final, graças ao uso de diversas cadências para afirmar o caráter virtuosístico da peça.



Exemplo 3.13 – Mi-Re-Do, Prinner e cadências no *Cogett omnes* de Marcos Portugal (compassos 48-64).



Exemplo 3.13 – Mi-Re-Do, Prinner e cadências no *Cogett omnes* de Marcos Portugal (compassos 48-64) (continuação).

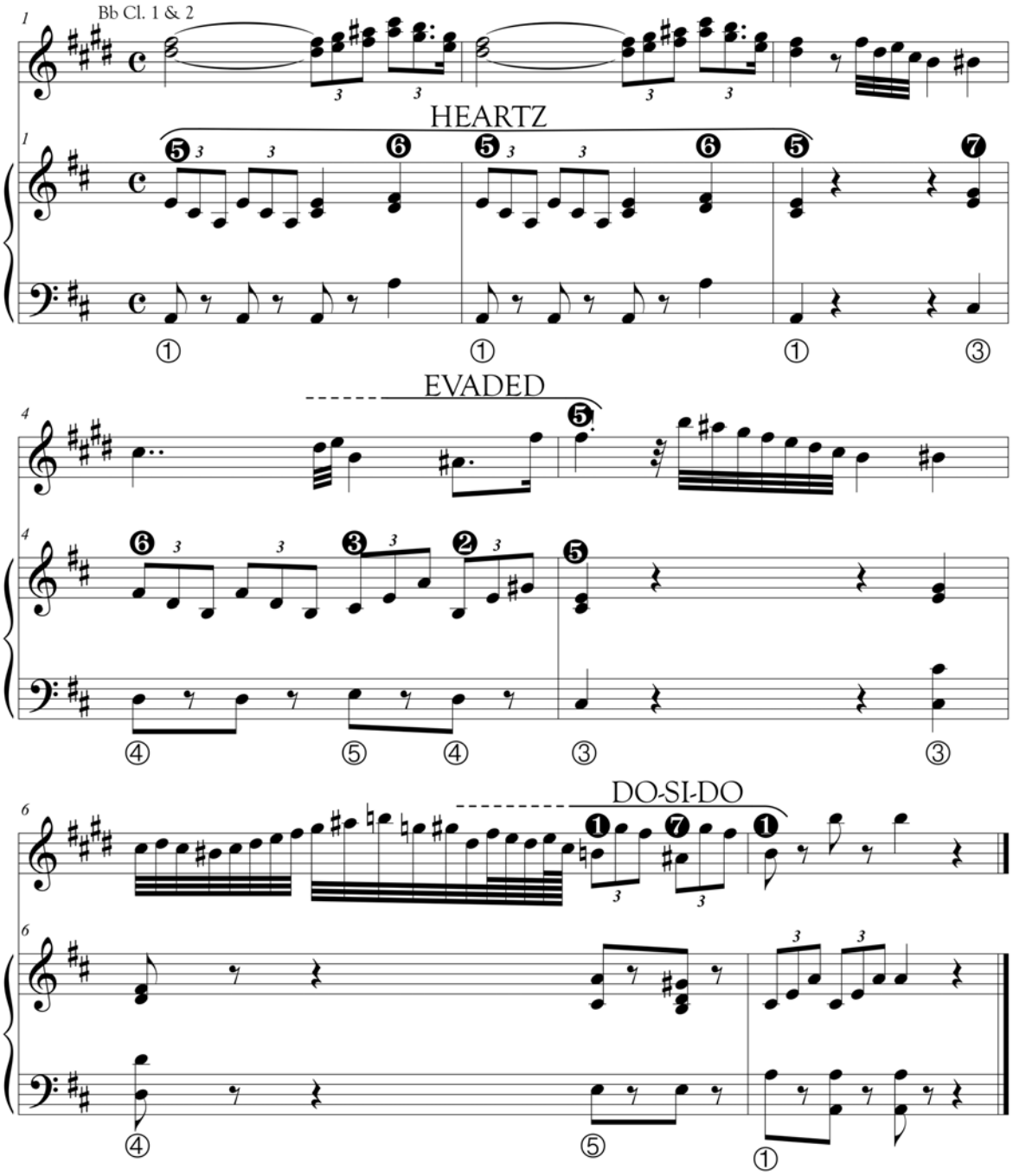
3.2.2.3.Recordare

No *Recordare*, Marcos Portugal apresenta uma disposição do texto onde a nona e a décima estrofes da *Sequentia* (*Recordare, Jesu pie,* e *Quarens me, sedisti, lassus*) indicam formalmente uma sequência semelhante de esquemas (destacadas na tabela 3.7): Mi-Re-Do–H.C.–Prinner/ Fauxbourdon–Ponte–Evaded (Deceptive)–Complete (Do-Si-Do). O último verso deste *Recordare* (*Tantus labor non sit cassus.*) é repetido nas cadências finais até a volta da parte instrumental.

Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
1-3	*Instrumental*	Heartz	LáM
3-5		Evaded	
5-7		Do-Si-Do	
8-9	Recordare Jesu pie	Mi-Re-Do	
9-11		Half Cadence	
12-13	quod sum causa	Prinner/Fauxbourdon	
14-16	causa tuae viae	Ponte	LáM➪MiM
17-18	ne me perdas	—	MiM
18-20	illa die	Evaded	
20-22	illa die	Complete	
23-24	quaerens me	Mi-Re-Do	LáM
24-26		Half Cadence	
27-28	redemisti	Prinner/Fauxbourdon	
29-31	redemisti crucem passus	Ponte	
32-33	tantus labor	—	
33-35	non sit cassus	Deceptive	
35-39	tantus labor non sit cassus	Do-Si-Do/Mi-Re-Do	
39-41	no sit cassus	Evaded	
41-43		Descending Hexachord	
43-47	*Instrumental*	Do-Si-Do	
47-48		Final Fall	

Tabela 3.7 – Esquemas musicais no Recordare de Marcos Portugal (1816).

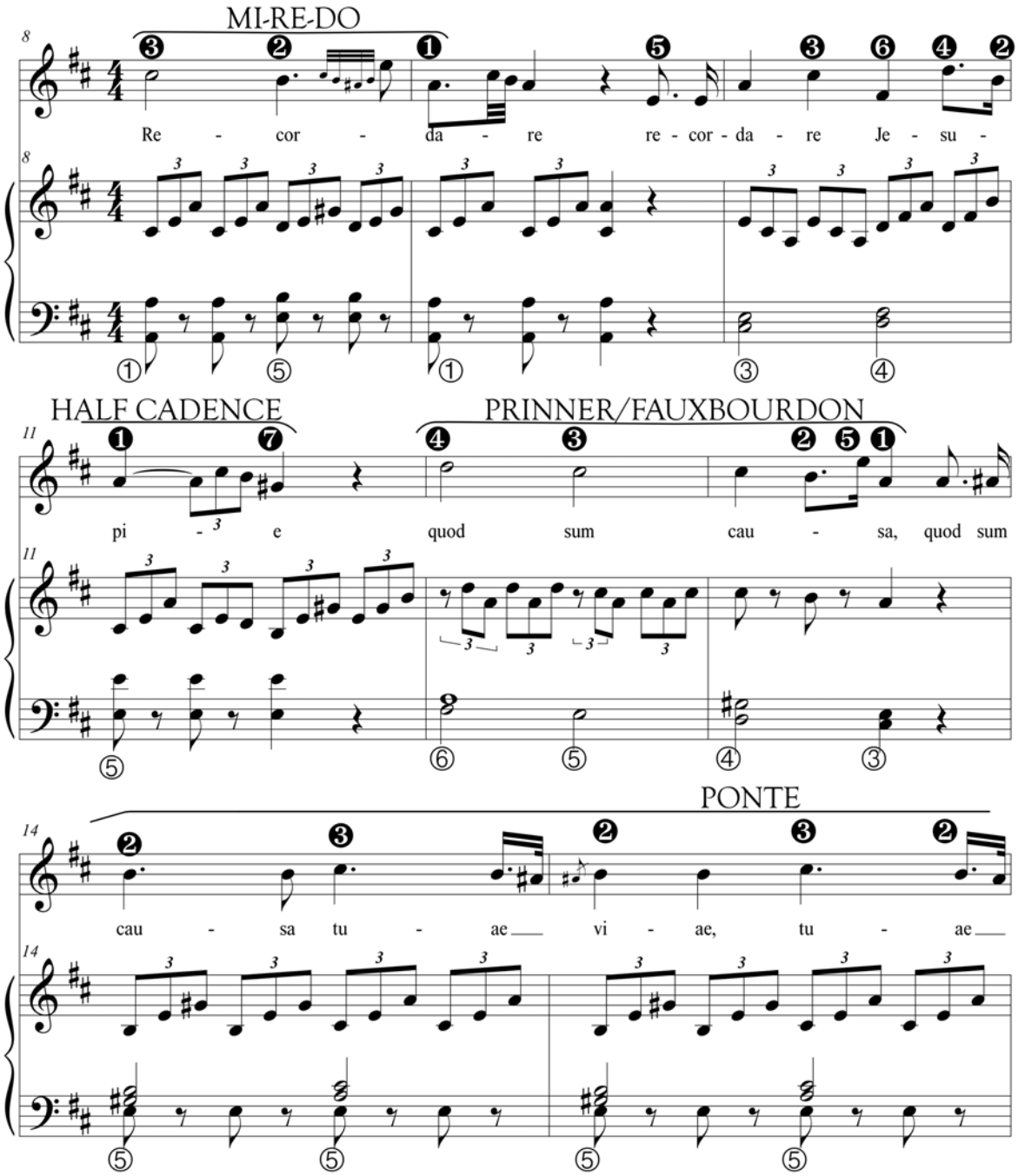
A introdução do *Recordare* conta com um esquema descrito por Daniel Hertz e proposto como tal por John Rice (2014). Rice (RICE, 2014, p. 315) decide chamar de Heart o esquema por este autor ter por diversas vezes chamado atenção à "doçura" da sonoridade de subdominante sobre um pedal de tônica (ou seja, 6/4 sobre ①) comum no repertório galante. No exemplo 3.14, tal esquema é exposto em um acompanhamento à um par de clarinetas em terças, procede o esquema um solo de clarineta que apresenta uma cadência evadida e um Do-Si-Do antes da entrada do canto.



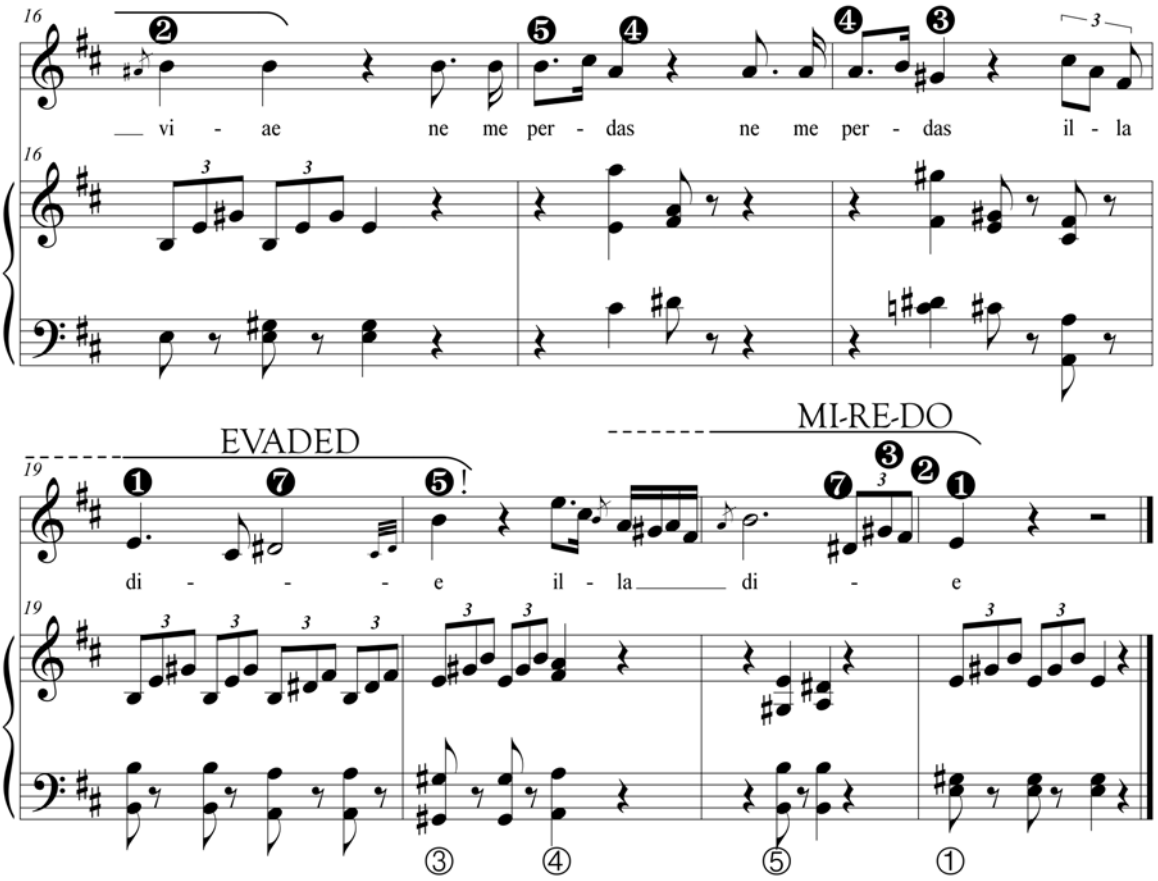
Exemplo 3.14 – Heartz, Evaded e Do-Si-Do no *Recordare* de Marcos Portugal (compassos 1-7).

A introdução instrumental dá lugar à primeira exposição do tema no compasso 8 (exemplo 3.15), que conta com algumas particularidades no trato dos esquemas. O uso do Mi-Re-Do como esquema de abertura já foi evidenciado no *Tuba Mirum* e tal aparição no *Recordare* ampara a ideia de que pelo menos Marcos Portugal considerava usual tal colocação. Outra peculiaridade exposta no excerto é a apresentação de um Prinner invertido, que chamamos aqui

de Fauxbourdon por sua semelhança com a prática (devido à sonoridade de sexta sobre cada evento do esquema), apesar de divergir desta na disposição harmônica: no caso do Prinner/ Fauxbourdon utilizado por Portugal, a sonoridade sobre cada nota do baixo seria 6/3–6/4–6/6–♯4/6–3. Por fim, os compassos 17-18 poderiam ser interpretados como uma Fonte que caminha de Fá♯m⇨MiM, por conta da melodia do canto, porém, a harmonia não corrobora para tal afirmação.

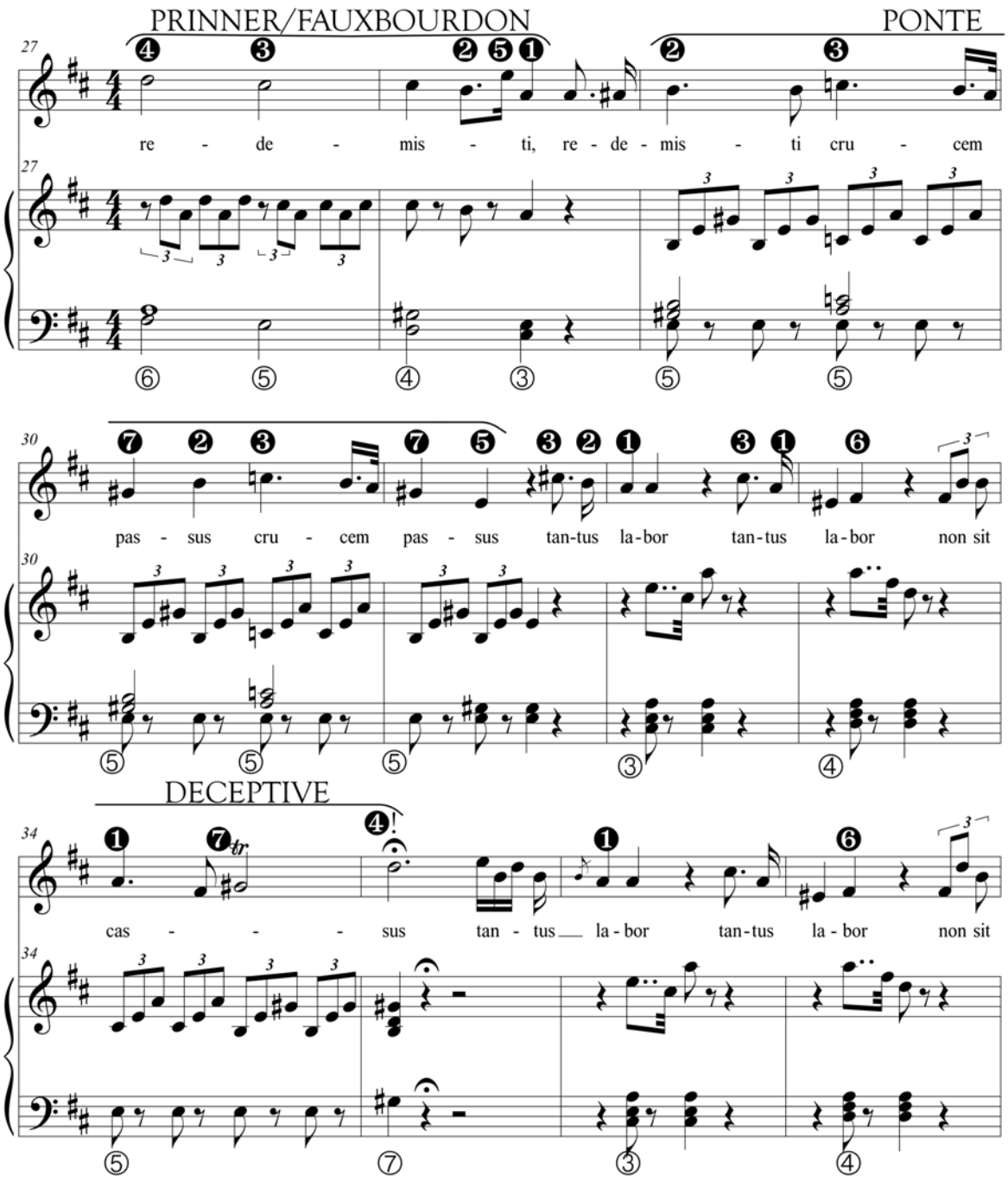


Exemplo 3.15 – Esquemas musicais no *Recordare* de Marcos Portugal (compassos 8-22).

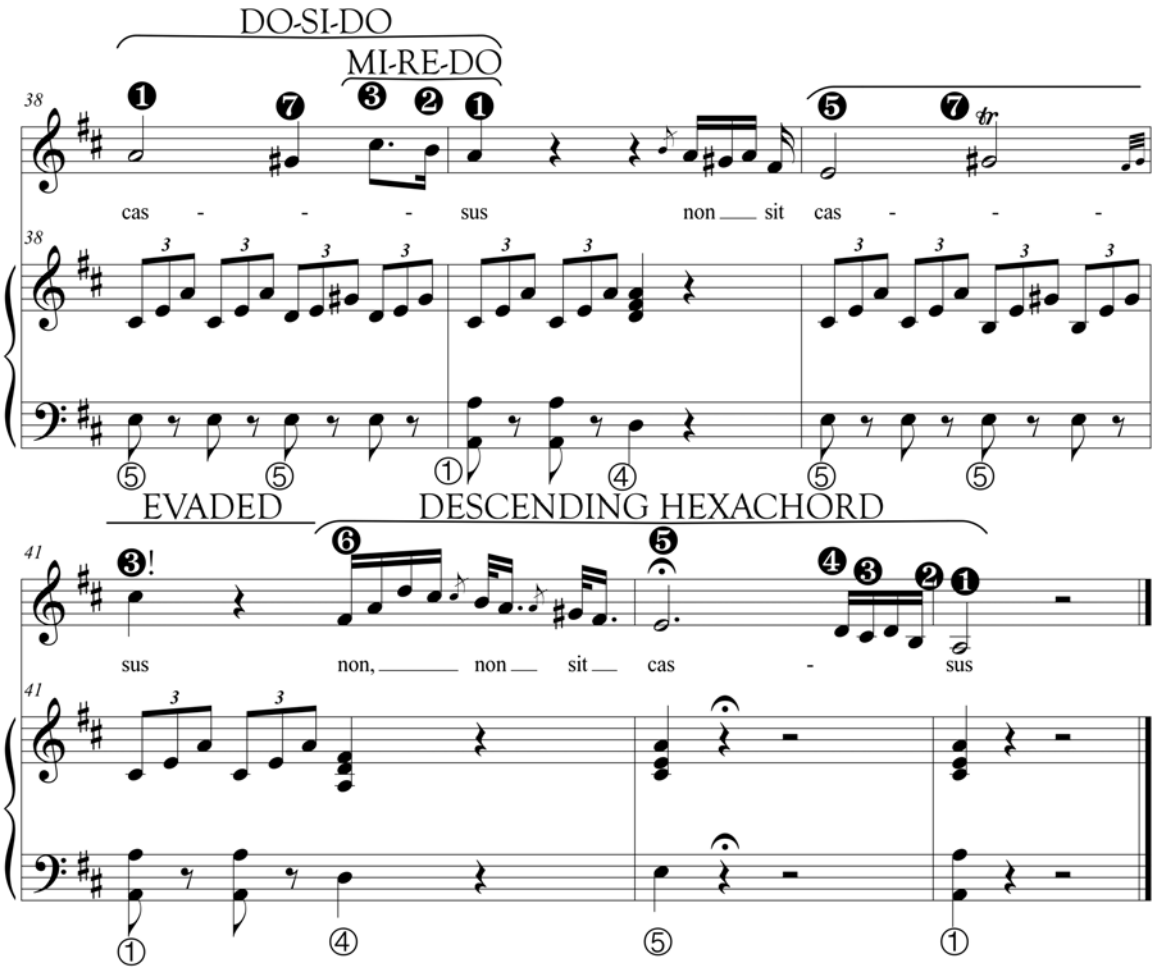


Exemplo 3.15 – Esquemas musicais no *Recordare* de Marcos Portugal (compassos 8-22) (continuação).

Na segunda exposição do tema (Exemplo 3.16), o Prinner/Fauxbourdon é seguido por uma Ponte que não modula de LáM➪MiM e a possível Fonte dos compassos 17-18 é reinterpretada nos compassos 332-33 e 36-37 como o início de duas cadências (Evaded e depois Do-Si-Do com Mi-Re-Do embutido). Para terminar a parte da voz, Portugal ainda apresenta uma outra sequência de cadências, desta vez mais afirmativa (Evaded–Descending Hexachord).



Exemplo 3.16 – Esquemas musicais no *Recordare* de Marcos Portugal (compassos 27-43).



Exemplo 3.16 – Esquemas musicais no *Recordare* de Marcos Portugal (compassos 27-43) (continuação).

3.2.2.4.Ingemisco

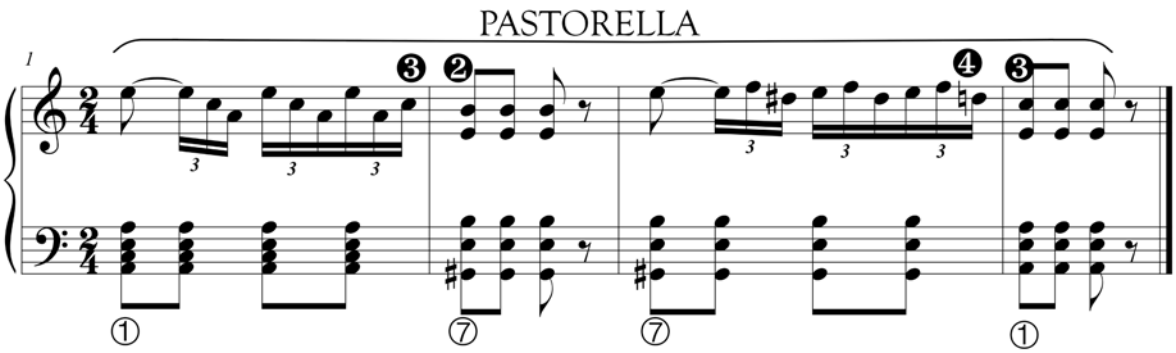
O *Ingemisco* de Marcos Portugal é escrito sobre as estrofes 13, 14 e 15 da *Sequentia* (*Ingemisco tanquam reus*. *Qui Mariam absolvisti* e *Preces meae non sunt digne*). Enquanto as primeiras duas estrofes são utilizadas em um *cantabile* com a repetição formal da sequência Patorella (tipo)–Prinner–Ponte–Grand Cadence…Evaded–Fonte (Ponte), a última estrofe é utilizada para se expor uma *cabaletta*, repetida com embelezamentos na sequência virtuosística de cadências após o recitativo. Desta forma, a estrutura formal do *Ingemisco* se assemelha do *Tuba Mirum* deste *Requiem*.

Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
Ingemisco tanquam reus			
1-4	*Instrumental*	Pastorella (tipo)	Lám
5-9		—	
9-12	Ingemisco	Pastorella (tipo)	
12-13	culpa rubet	Prinner	
14-15	vultus meus	Ponte	Lám⇨DóM
16-19	suplicanti parce deus	Grand Cadence… Evaded	DóM
19-22		Fonte	Rém⇨DóM
23-26	*Instrumental*	Pastorella (tipo)	Lám
27-31		—	
31-34	qui Mariam	Pastorella (tipo)	
34-35	et latronem	Prinner	
36-37	ex audisti	Ponte	
39-41	mihi quoque	Grand Cadence… Evaded	
42-45	spem dedisti	Ponte/Half Cadence	
Preces meae non sunt digne			
1-4	Preces meae	Mi-Re-Do	LáM
5-8	sed Tu bonus	Ponte	
9-11	non sunt digne	Mi-Re-Do	
11-13	ne perenni	—	LáM⇨MiM
14-18	cremer igne	Evaded X2	MiM
18-20		Mi-Re-Do	
21-22	*Instrumental*	—	MiM⇨LáM
Recitativo: Qui Mariam			
1-5	qui Mariam absolvisti	—	LáM
Preces meae non sunt digne			
1-3	Preces meae	Mi-Re-Do	LáM
4-7	sed Tu bonus	Ponte	
8-10	non sunt digne	Mi-Re-Do	
11-14	sed Tu bonus fac benigne	Prinner/Fauxbourdon	
16-21	perenni cremer igne	Mi-Re-Do	

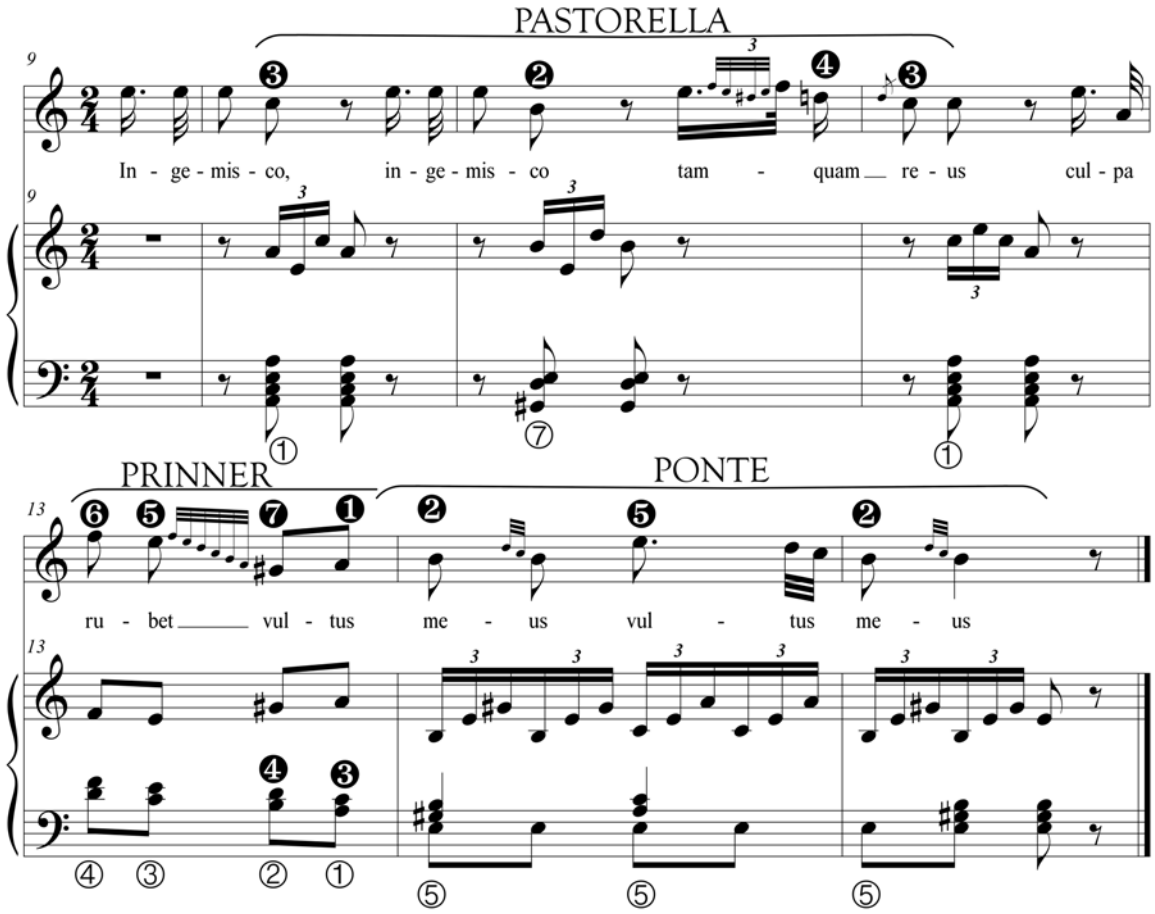
Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
21-34	non sunt digne	Cadenza Lunga X4	LáM
34-42	ne perenni cremer igne	Complete X3	
42-45	*Instrumental*	Half Cadence	
46-48		Mi-Re-Do	
48-52		Complete	

Tabela 3.8 – Esquemas musicais no Ingemisco de Marcos Portugal (1816).

A Pastorella que ocorre nos ritornellos instrumentais do *Ingemisco* (compassos 1-4 e 23-26) e no início do canto em cada uma das estrofes (compassos 9-12 e 31-34) pode ser considerado como uma variação romântica do esquema(ver exemplos 3.17 e 3.18). Apesar de possibilitar outras interpretações em sua apresentação no ritornello (a repetição e ênfase em ❶, por exemplo, poderia indicar a escuta de um Jupiter), escolhemos a Pastorella por ser este o esquema usado no início da parte de solo do soprano, que recapitula de certa forma a introdução. Como derivada do Meyer, a Pastorella pode ser apresentada com os baixos ①–②–⑦–① (mais comum) ou ①–⑤–⑤–①), o uso aqui da harmonia de dominante invertida (6/3) já representa um certo distanciamento da cultura galante, embora ainda traga elementos importantes do protótipo do esquema.

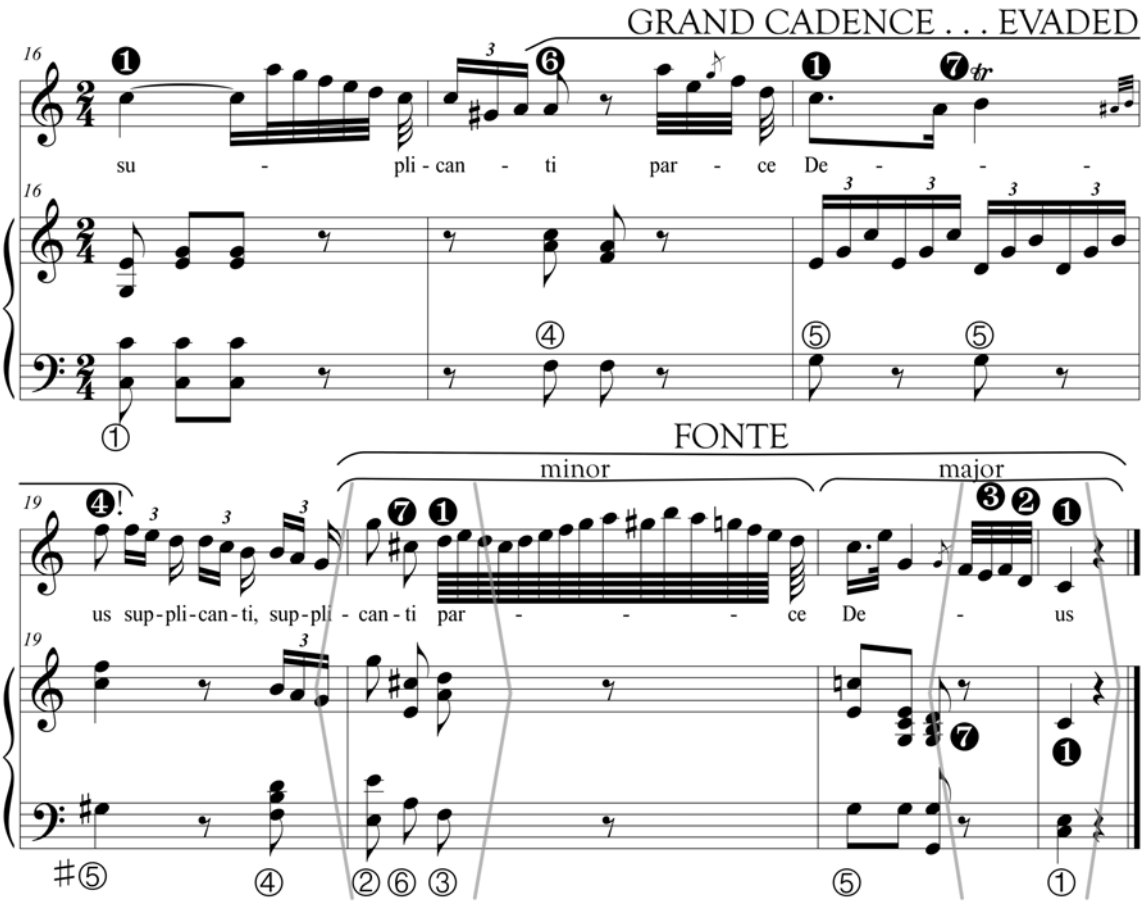


Exemplo 3.17 – Pastorella modificado na introdução do *Ingemisco* de Marcos Portugal.



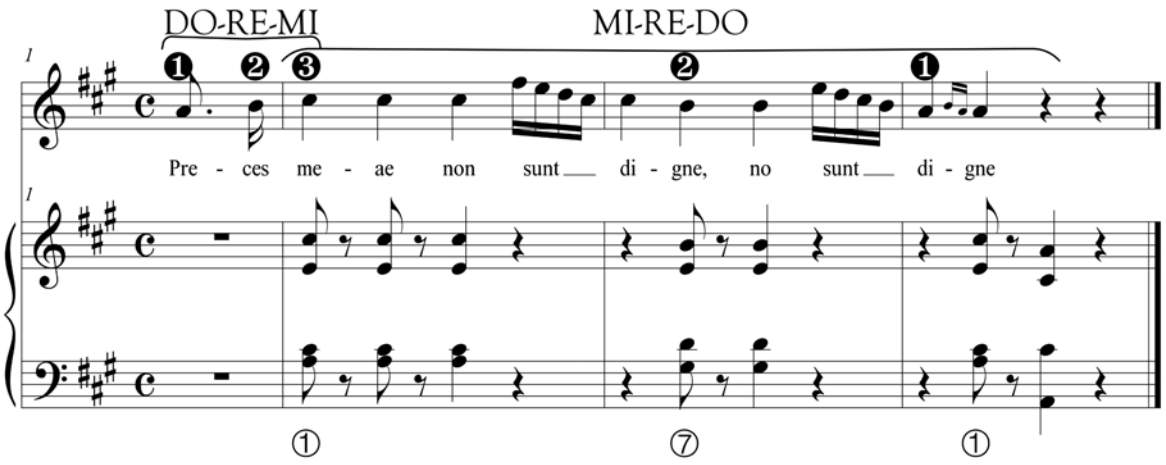
Exemplo 3.18 – Pastorella modificada, Priner e Ponte no *Ingemisco* de Marcos Portugal (compassos 9-15).

Após a sequência de um Prinner que termina em uma Ponte, Portugal inicia uma Grand Cadence na relativa maios (DóM), esta logo evadida e seguida por uma Fonte que finaliza a primeira parte do *Ingemisco* (exemplo 3.19). Após a repetição do ritornello, a estrofe *Qui Mariam absolvisti* segue a mesma ordenação de esquemas da primeira estrofe, desta vez sem modular para DóM e utilizando uma Ponte no lugar da Fonte.. Tal substituição mostra como alguns esquemas musicais têm uma relação de colocação em estratégias de desenvolvimento formal do discurso musical. Na primeira estrofe, Portugal usa uma Fonte para terminar a parte em DóM e como isso não seria possível na segunda estrofe, que deve preparar a entrada da *cabeletta* em LáM, o autor substitui o esquema por uma ponte, que acaba servindo como uma cadência suspensiva na dominante.

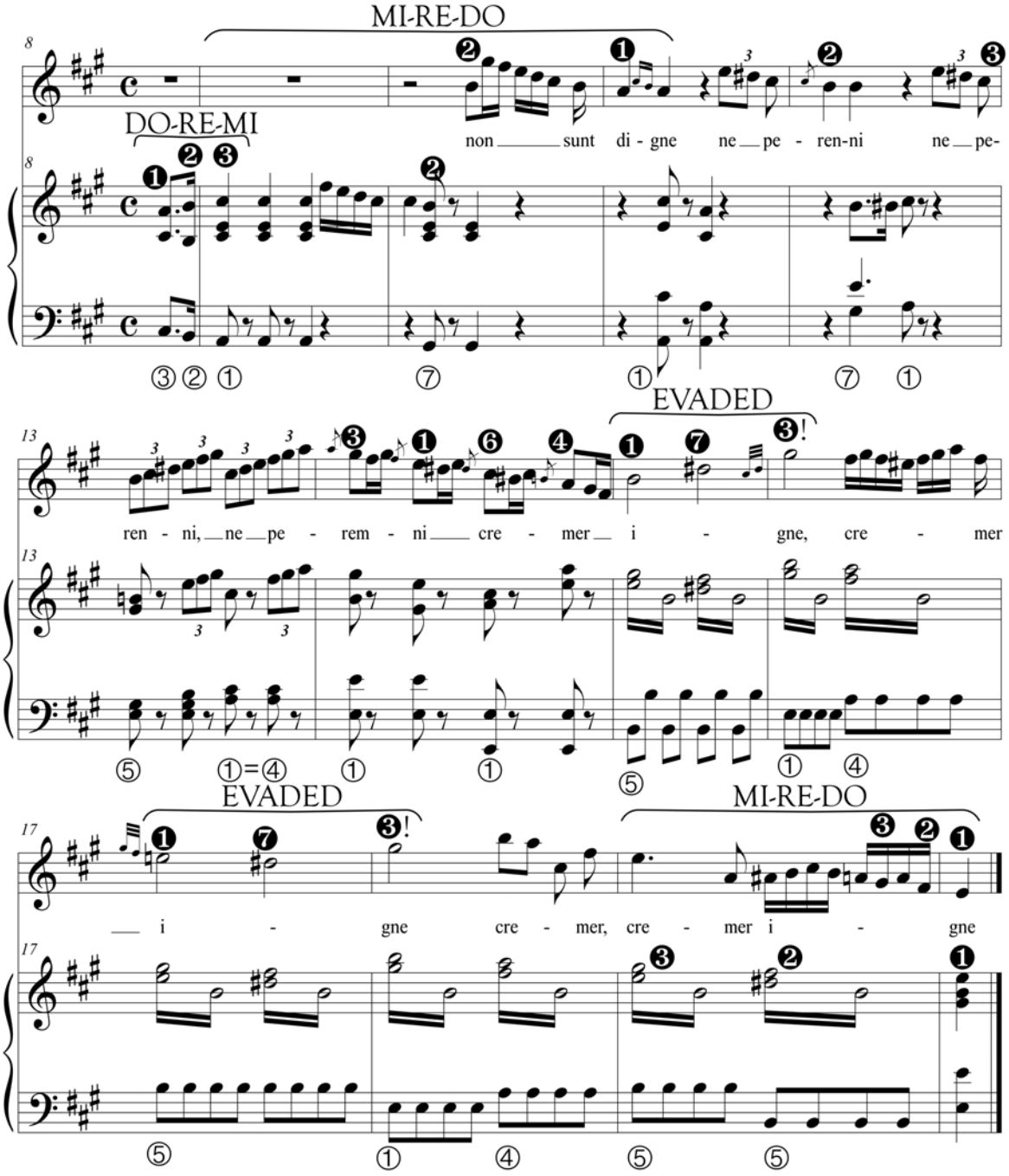


Exemplo 3.19 – Grand Cadence evadida e Fonte no *Ingemisco* de Marcos Portugal.

Novamente, Portugal apresenta o esquema Mi-Re-Do, comum para a linguagem galante em finais de frase ou peças musicais, como esquema de abertura de um solo (exemplo 3.20). Uma Ponte liga esta exposição com uma reapresentação da melodia que logo modula para a dominante (MiM), esta confirmada por uma sequência de cadências Evaded (X2)–Mi-Re-Do (exemplo 3.21).



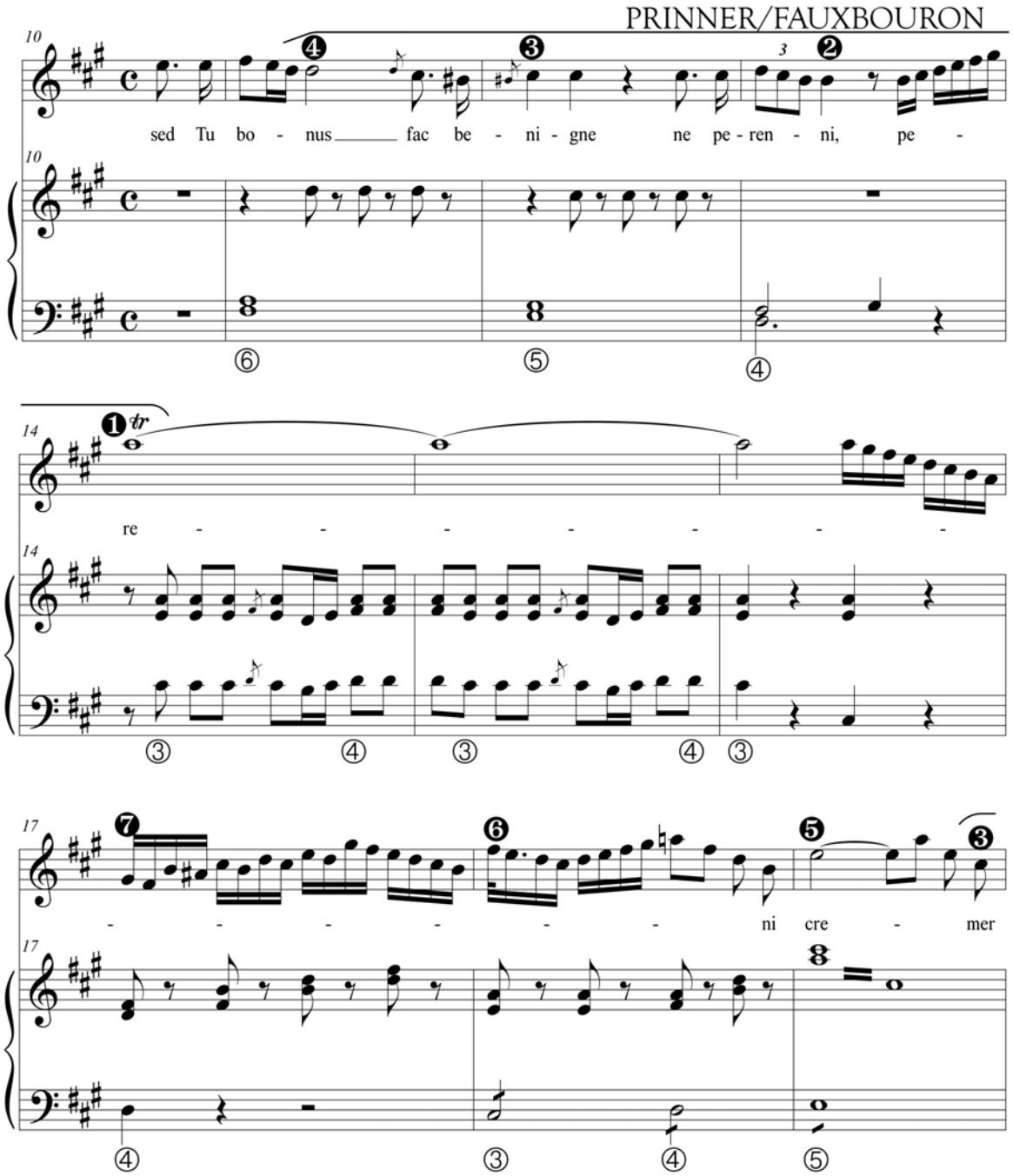
Exemplo 3.20 – Abertura em Mi-Re-Do no *Preces meae* de Marcos Portugal.



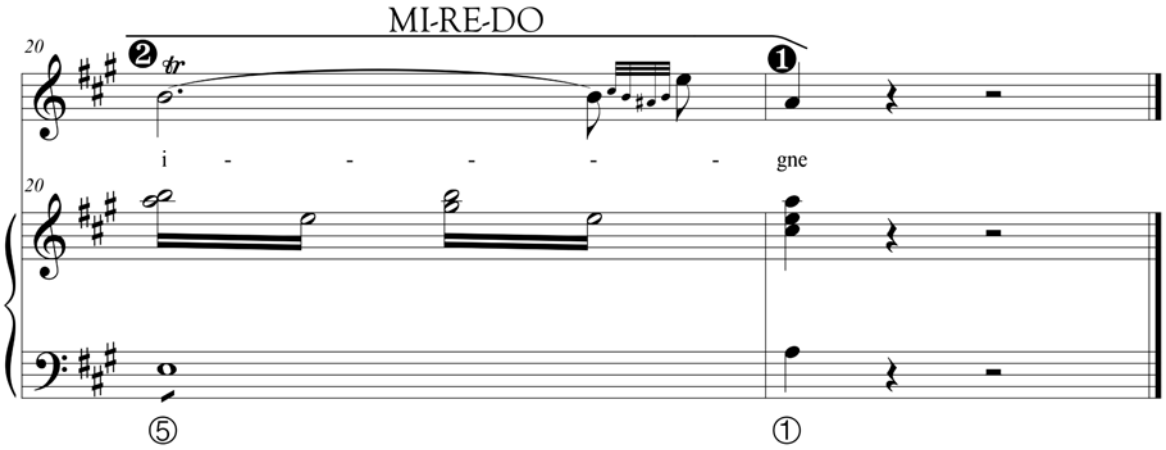
Exemplo 3.21 – Mi-Re-Do, modulação e cadência na dominante no *Preces meae* de Marcos Portugal (compassos 8-20).

Após o recitativo na segunda seção da *cabeletta*, ao invés de uma modulação para dominante o autor usa novamente o Prinner/Fauxbourdon neste caso com sonoridades 6/3 em todos os eventos (com exceção de uma pequena passagem em 6/4 no terceiro evento), seguido por um Mi-Re-Do (exemplo 3.22). Esta passagem precede a sequência virtuosística de cadências

típicas da *cabaletta*, que Portugal apresenta como uma sequência de Long Cadence (X4)–Complete (X3) seguida de um fechamento instrumental.



Exemplo 3.22 – Prinner/Fauxbourdon e Mi-Re-Do no *Preces meae* de Marcos Portugal (compassos 10-21).



Exemplo 3.22 – Prinner/Fauxbourdon e Mi-Re-Do no *Preces meae* de Marcos Portugal (compassos 10-21) (continuação).

3.2.2.5.Inter oves

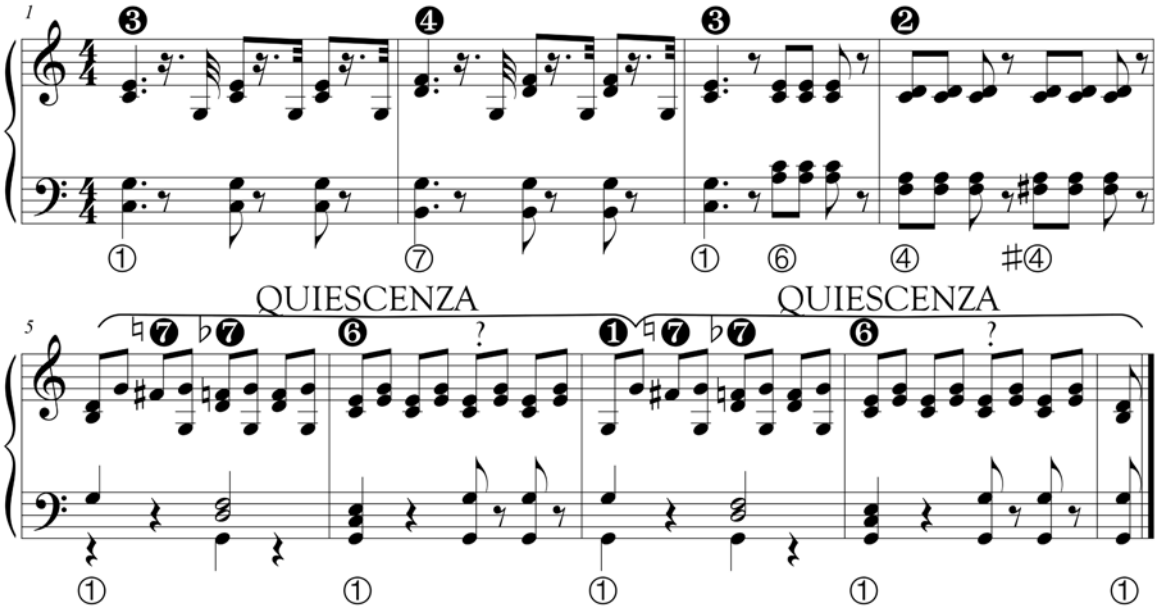
Marcos Portugal usa as estrofes 15 e 16 da *Sequentia* em seu *Inter Oves* em um duo para Tenor e Baixo (descrito pelo compositor como Solo de Tenor com acompanhamento de Baixo), em uma organização formal que muito se assemelha a um *cantabile–cabaletta* como no *Tuba Mirum* e no *Ingemisco*. A letra das duas estrofes é exposta durante toda a seção, porém, a primeira estrofe (*Inter Oves*) é disposta somente para o Tenor, enquanto o Baixo só canta a segunda estrofe (*Confutatis maledisctis*). O *cantabile* é apresentado pelo tenor na primeira estrofe como o texto do *Inter Oves*, enquanto o início da *cabaletta* é apresentada pelo Baixo no início do *Confutatis* que segue até uma seção instrumental (compassos 69-75) que leva a um recitativo no Tenor (compassos 76-85). Após o recitativo, o Baixo retoma o *Confutatis* iniciando a repetição da *cabaletta*, que termina em uma cadência Mi-Re-Do seguida por uma sequência de Long Cadence (X2)–Complete (X3) seguida de Complete–Final Fall na orquestra. A estrutura do *Inter Oves* está disposta na tabela 3.9.

Compasso	Voz	Texto	Esquema	Tonalidade
Inter oves				
1-3	*Instrumento*	—	—	DóM
4-5			Converging	
5-9			Quiescenza (incompleta) X2	(Sol M)
9-12			—	
12-16	Tenor	Inter oves	—	DóM
17-19		et hab hoedis	Mi-Re-Do	
20-24		statuens in parte dextra	Deceptive	
25-27		in parte dextra	Complete	
Confutatis maledictis				
1-9	Baixo	Confutatis maledictis	Do-Re…Re-Mi	DóM
10-14			Heartz	
15-20	Tenor Baixo	Confutatis maledictis flamis acribus adictitis	—	
20-24	Baixo	Voca me	—	DóM➪SolM
24-29	Tenor	Confutatis maledictis	Complete X2	SolM
29-32		adictis	Half Cadence	
32-40		inter oves	Fonte X2	Lám➪SolM
40-42		voca	Heartz	SolM
42-46		Confutatis maledictis	Indugio, Aug. 6th	
47	*Instrumento*	—	—	
48-52	Tenor	voca	Incomplete	
52-58		voca me cum benedictis	Grand Cadence	
59-65			Grand…Evaded	
65-69			Incomplete, Complete	
69-75	*Instrumento*	—	—	SolM (Lám)
76-85	Tenor	inter oves	—	SolM
86-94	Baixo	Confutatis maledictis	Do-Re…Re-Mi	DóM
95-99			Heartz	
100-105	Tenor Baixo	Confutatis maledictis flamis acribus adictitis	—	
105-109	Baixo	voca me	—	

Compasso	Voz	Texto	Esquema	Tonalidade
109-114	Tenor	Confutatis maledictis	Fonte	Rém⇨DóM
114-16		adictis	Half Cadence	DóM
117-125		inter oves	—	
126-129		Confutatis maledictis	Indugio	
130-136		voca	Complete	
136-138			—	
139-140		me	Indugio	
141-144		cum benedictis	Mi-Re-Do	
144-148	Baixo	confutatis maledictis	Heartz	
148-150	Tenor	voca	—	
151-152		me	Indugio	
153-156		cum benedictis	Mi-Re-Do	
156-174	Tenor Baixo	Inter oves voca me	Long Cadence (Prinner e Mi-Re-Do embutidos) X2	
174-180	Tenor Baixo	cum benedictis	Complete X3	
181-186	*Instrumento*	—	Complete, Final Fall	

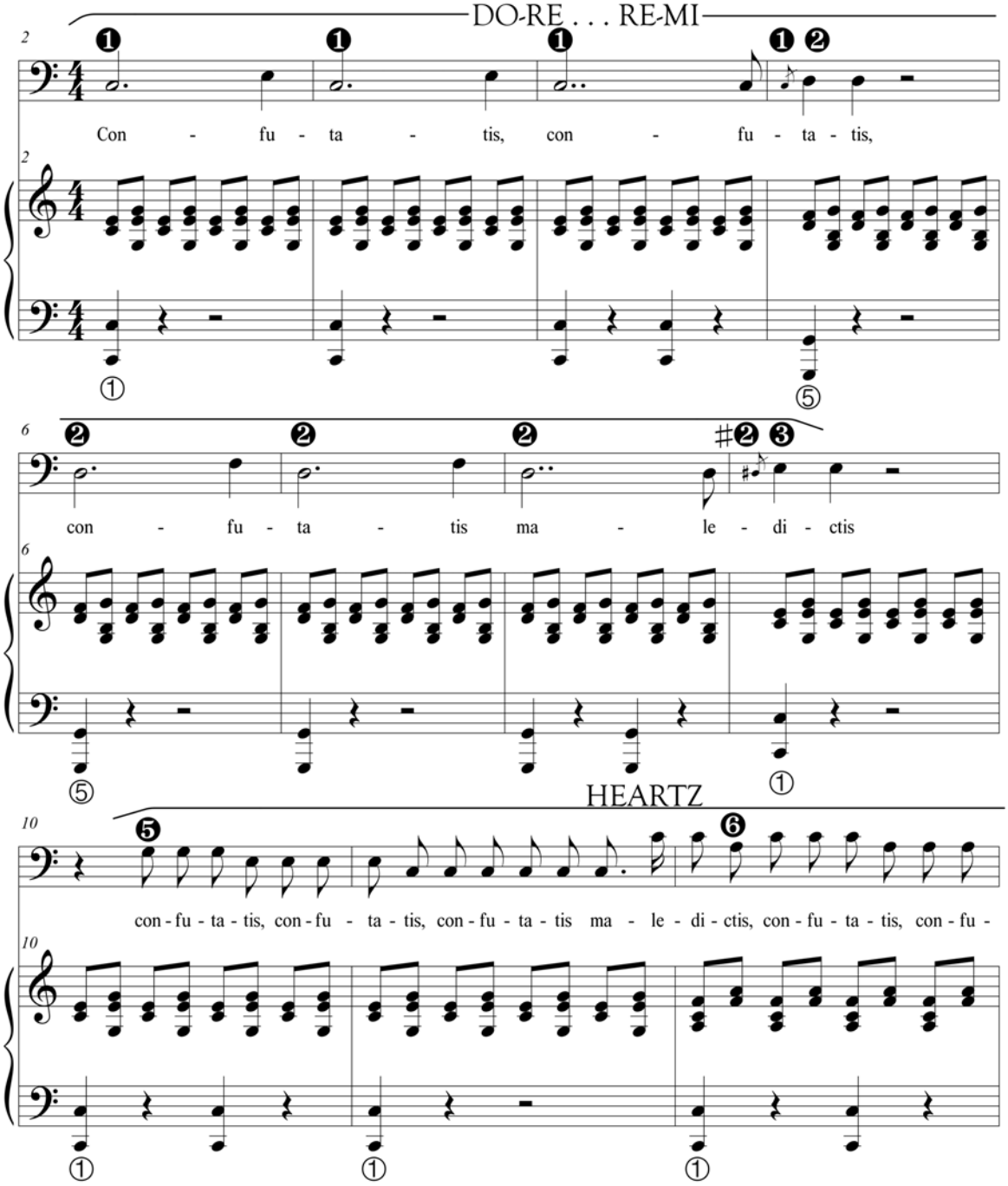
Tabela 3.9 – Esquemas musicais no Inter Oves de Marcos Portugal (1816).

Logo na abertura do *Inter Oves*, Portugal apresenta uma versão incompleta de uma Quiescenza na dominante (SolM) (exemplo 3.23) onde os primeiros dois eventos do esquema são apresentados (♭⑦–⑥), implicando a futura realização harmônica dos dois eventos finais do esquema (♮ ⑦–①), porém, esta não ocorre e ouve-se somente a sonoridade 6/4 do segundo evento sustentada até a repetição do esquema. A aplicação desta Quiescenza incompleta mostra, novamente, o domínio de Marcos Portugal desta linguagem, porém seu uso já é expandido para padrões mais românticos de apresentação destes esquemas galantes.

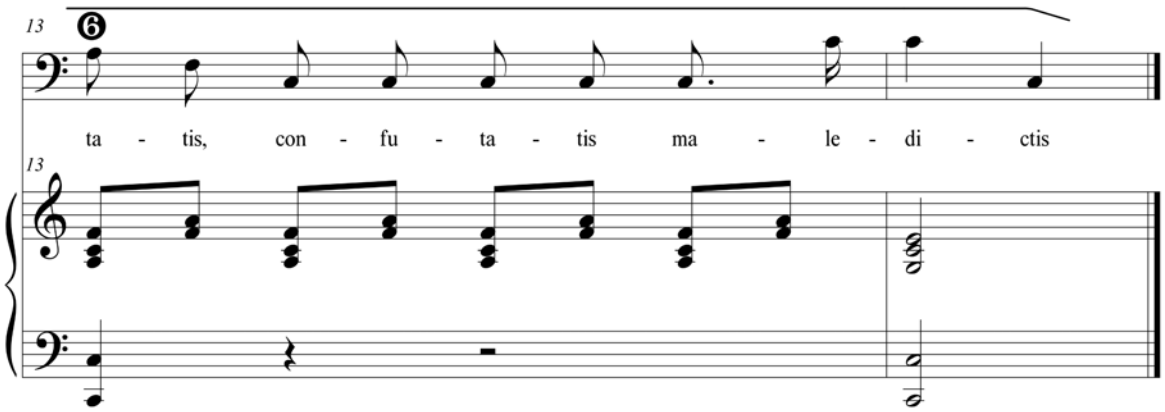


Exemplo 3.23 – Quiescenza incompleta na abertura do *Inter oves* de Marcos Portugal.

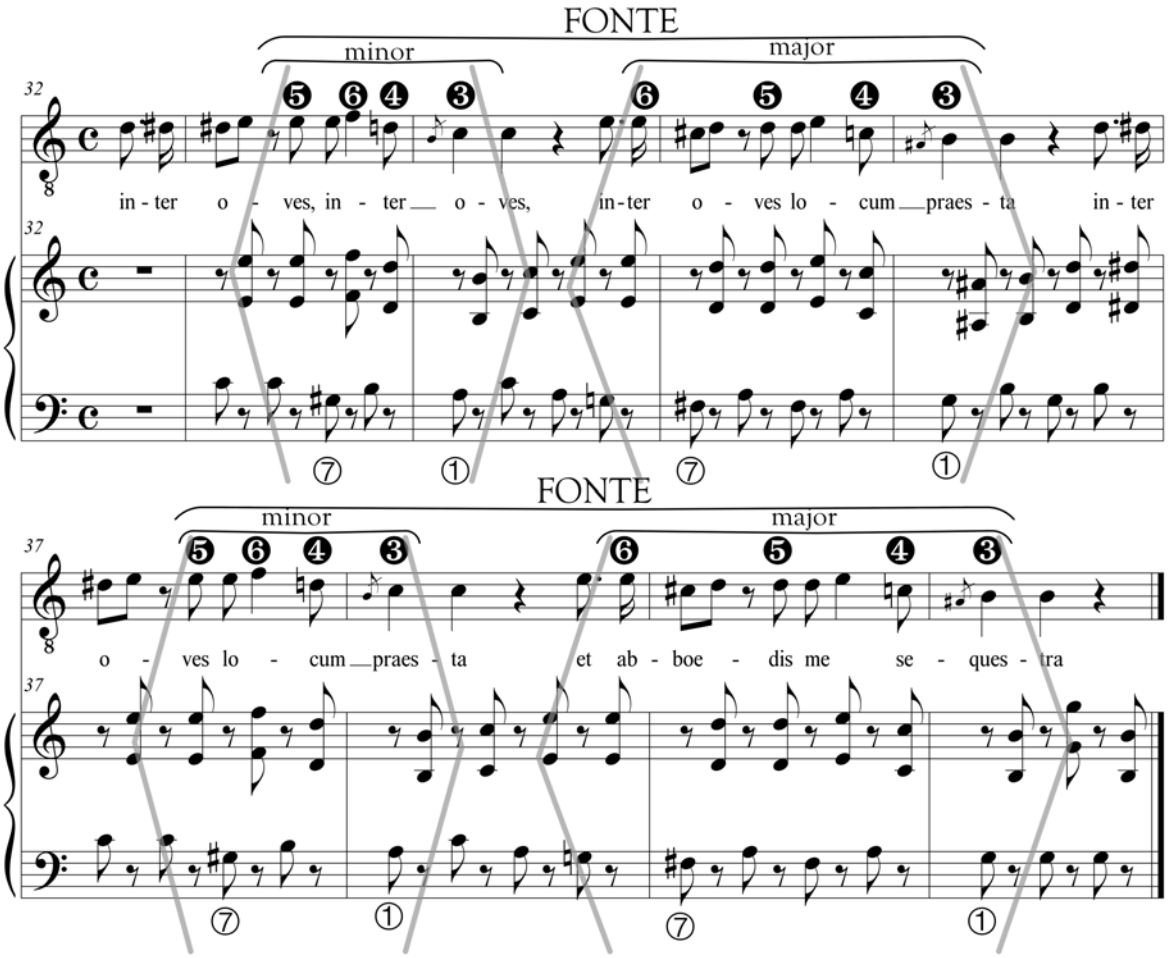
O *cantabile* do *Inter Oves* não apresenta muitos esquemas galantes além de algumas cadências, mas a entrada do Baixo no início da *cabaletta* apresenta um Do-Re…Re-Mi com a adição de cromatismo entre o terceiro e o quarto evento (para mais sobre esta variação do esquema, ver figura discussões sobre os exemplos 2.5 e 3.10), seguido por um Heartz, ambos em DóM (exemplo 3.24). Após uma modulação para a dominante (SolM), seguida de algumas cadências, Portugal utiliza uma dupla exposição de Fonte nos compassos 32-40 (exemplo 3.25) que precede um Indugio seguido de Aug. 6th (exemplo 3.26) que dá início à primeira sequência virtuosa de cadências na voz do tenor.



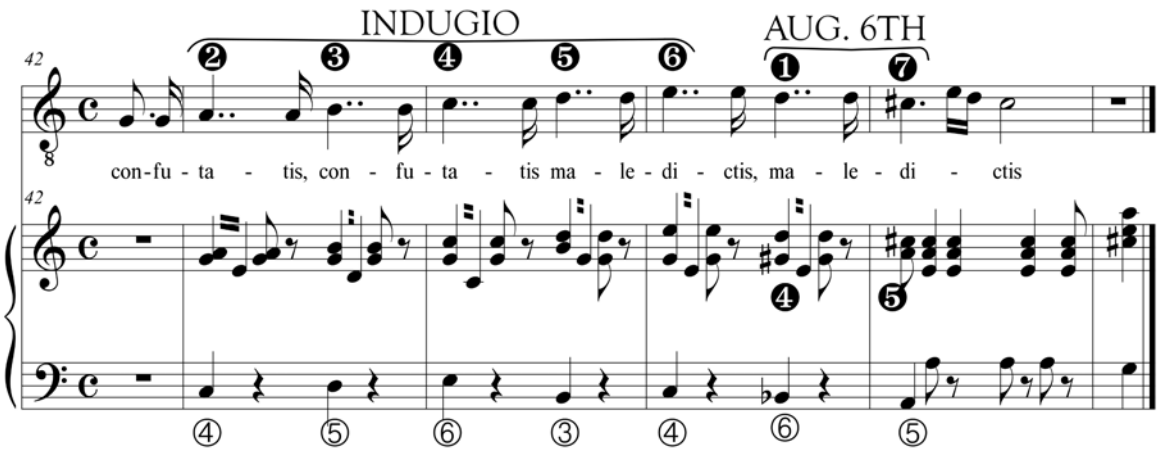
Exemplo 3.24 – Do-Re…Re-Mi e Heartz no início do *Confutatis Maledictus* de Marcos Portugal.



Exemplo 3.24 – Do-Re…Re-Mi e Heartz no início do *Confutatis Maledictus* de Marcos Portugal (continuação).

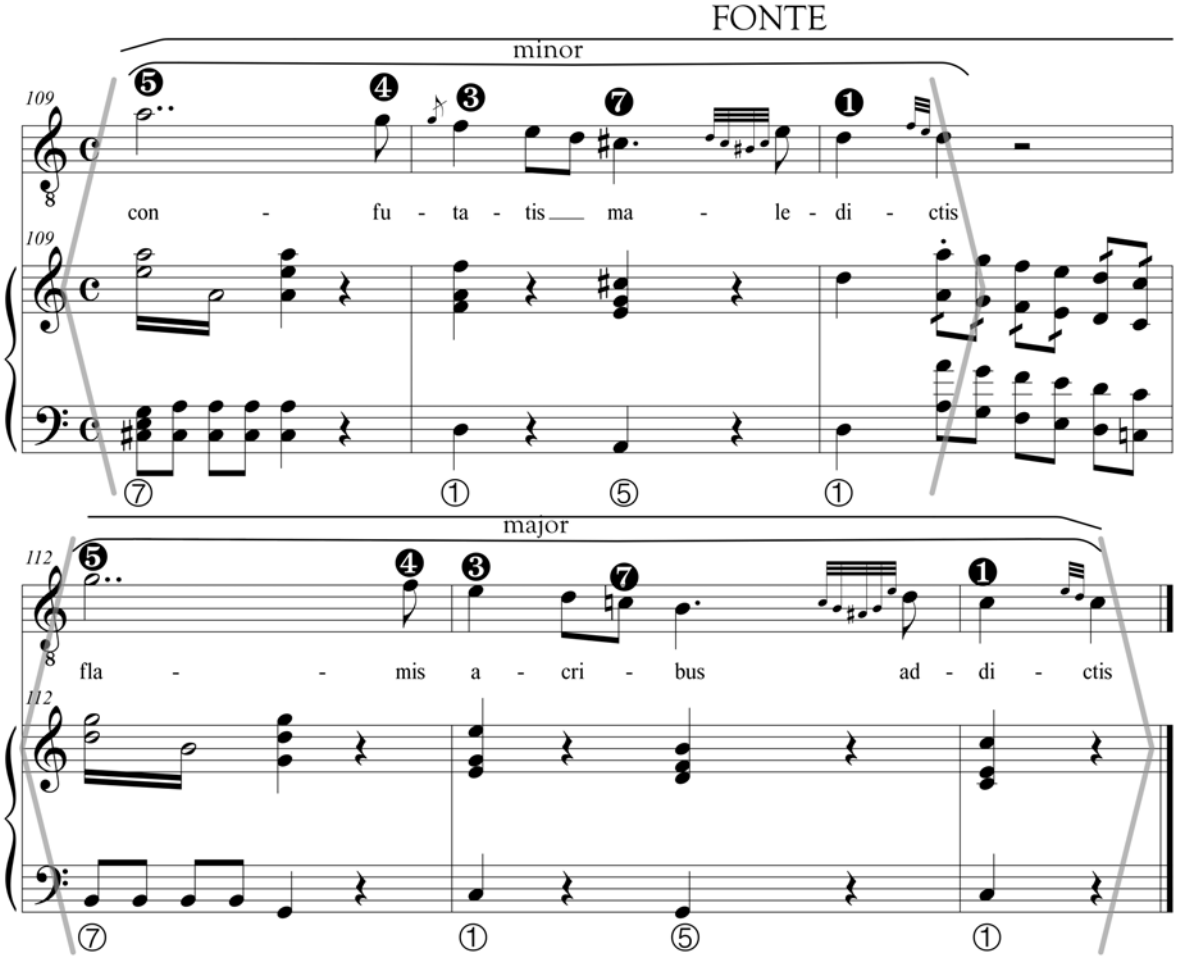


Exemplo3.25– Dupla exposição de Fonte no *Confutatis Maledictis* de Marcos Portugal (compassos 32-40)

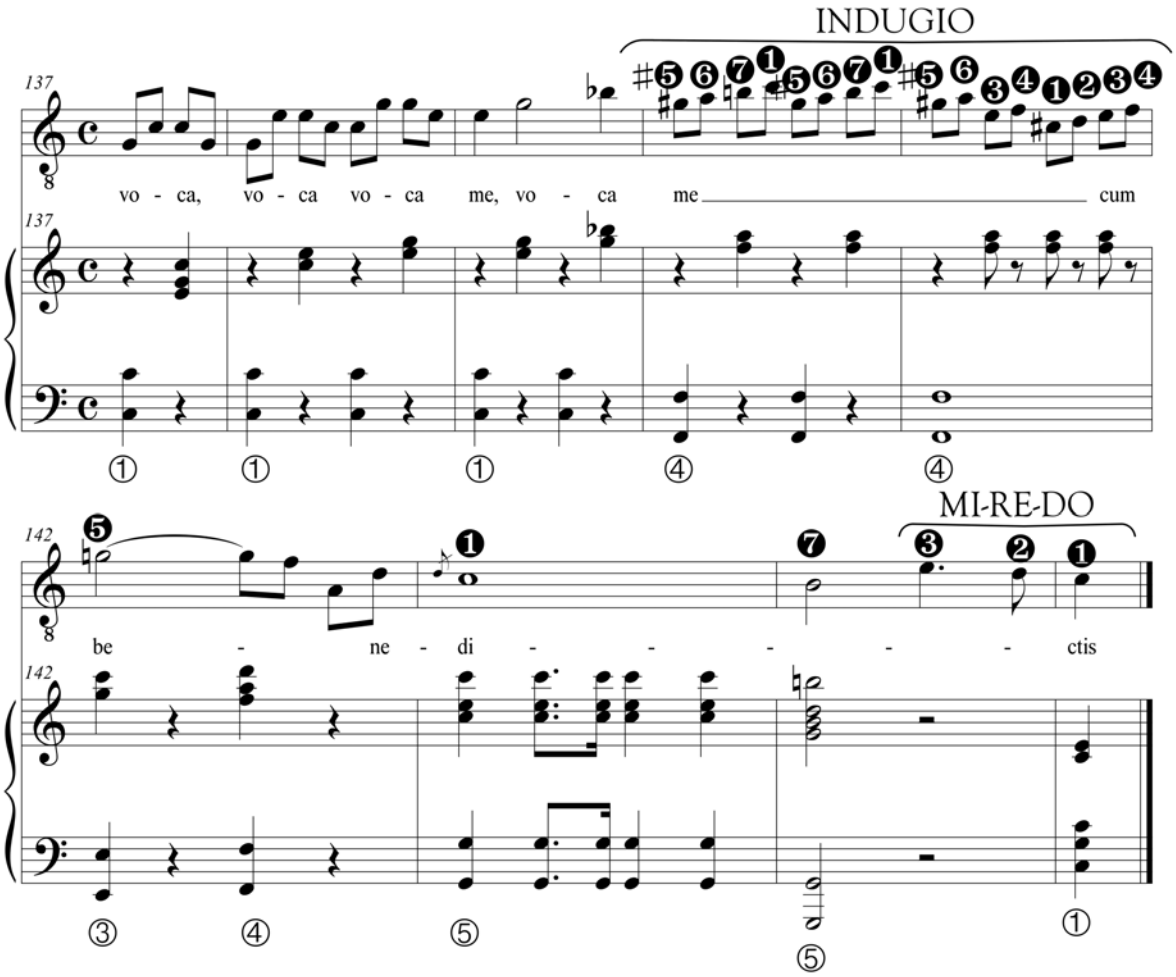


Exemplo 3.26 – Indugio e Aug. 6th no *Confutatis Maledictis* de Marcos Portugal (compassos 42-47).

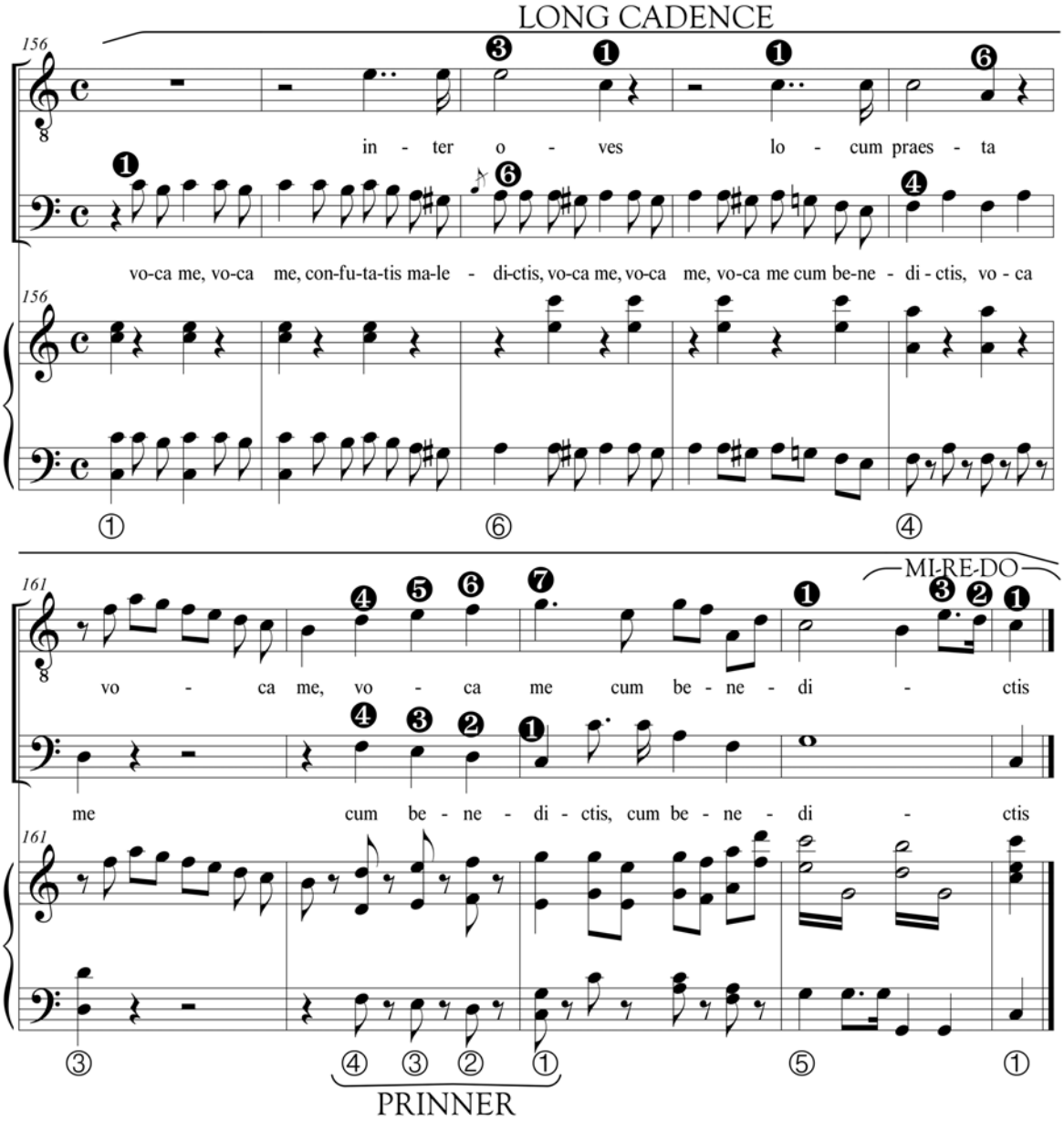
Após o início da repetição da primeira parte da *cabaletta*, ao invés de realizar uma modulação para a dominante, Portugal usa uma Fonte executada pelo tenor de forma a afirmar a permanência na tonalidade de DóM (exemplo 3.27). O mesmo Indugio dos compassos 42-47 (exemplo 3.27) é apresentado em DóM e sem a sexta aumentada nos compassos 130-136, e tal movimento da início a uma série de cadências repetida duas vezes e finalizadas com a sequência Indugio–Mi-Re-Do (compassos 139-144 e 151-156) (exemplo 3.28). Por fim, da sequência de cadências apresentada nos compassos 156-186, a Long Cadence, exposta duas vezes, exibe a habilidade do compositor de embutir outros esquemas dentro desta cadência, no caso, um Prinner e um Mi-Re-Do (exemplo 3.29).



Exemplo 3.27 – Fonte no *Confutatis Maledictis* de Marcos Portugal (compassos 109-114).



Exemplo 3.28 – Indugio e Mi-Re-Do no *Confutatis Maledictis* de Marcos Portugal (compassos 137-145).



Exemplo 3.29 – Long Cadence com Prinner e Mi-Re-Do embutidos no *Confutatis Maledictis* de Marcos Portugal (compassos 156-165).

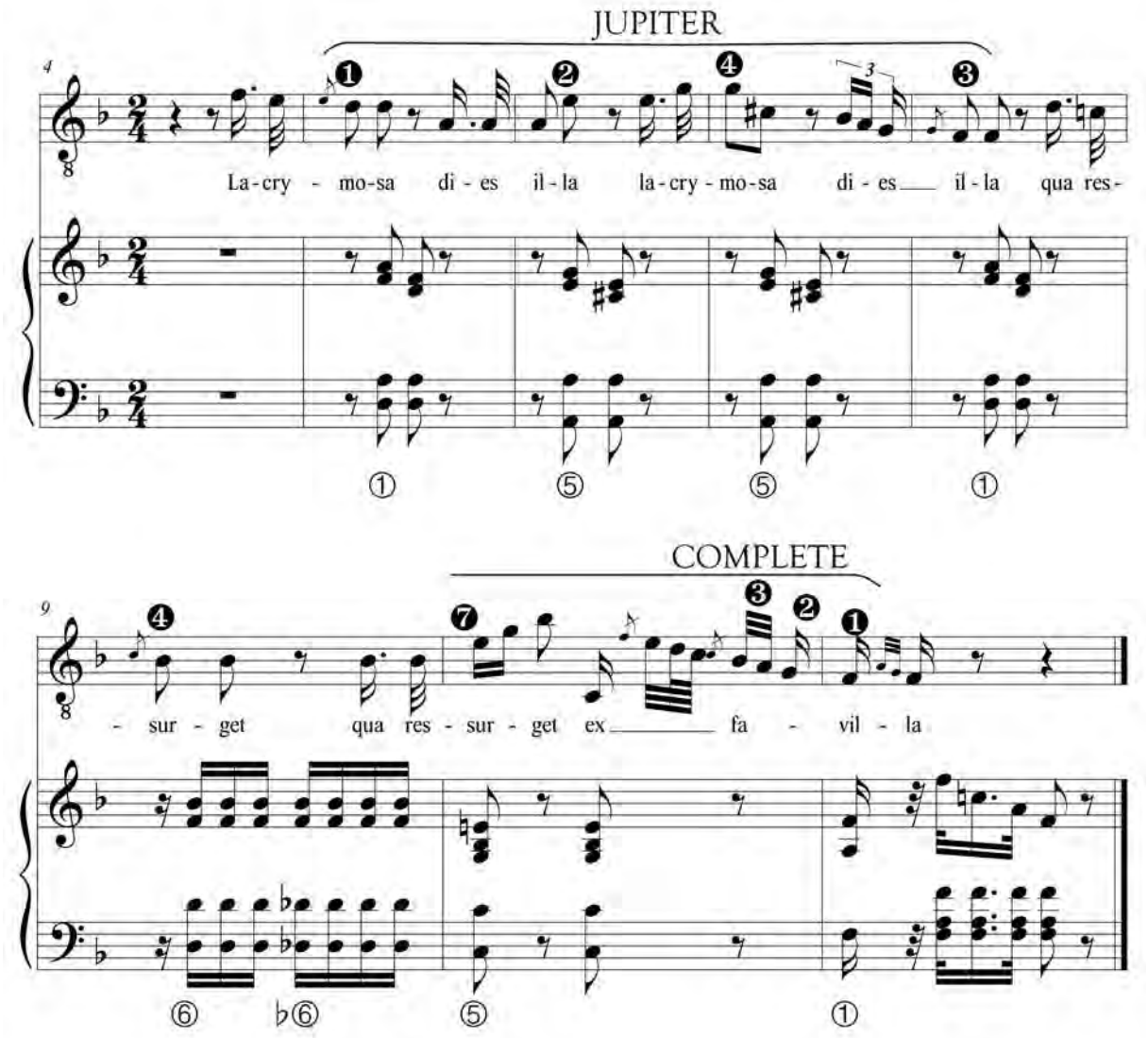
3.2.2.6.Lacrymosa

O *Lacrymosa* de Portugal não se trata de uma seção independente de solo para tenor, mas sim como primeira parte da seção, as estrofe 18 da *Sequentia* enquanto a última estrofe (*Huic Ergo*) é cantada pelo coro. Aqui também há uma organização formal da estrofe como um todo, com a sequência de esquemas que inicia com um Jupiter e termina com uma cadência completa, a primeira vez na reativa maior (FáM) e a segunda na tonalidade inicial (Rém). A estrutura pode ser observada na tabela 3.10.

Compasso	Texto	Esquema	Tonalidade
1-4	*Instrumental*	—	Rém
4-8	Lacrymosa dies illa	Jupiter	
8-10	qua resurget	—	Rém⇨FáM
10-11	resurget ex favilla	Complete	FáM
11-15	judicandus homo reus	Prinn…Fenaroli	
15-17	homo reus	Evaded	
17-19		Complete	
19-20	*Instrumental*	—	FáM⇨Rém
21-22	Lacrymosa	Clausula Vera	Rém
22-23	dies illa	Half Cadence	
24-27	Lacrymosa dies illa	Jupiter	
27-29	qua resurget	—	Rém⇨FáM
29-30	resurget ex favilla	Complete	FáM
31-32	judicandus homo reus	—	FáM⇨Rém
32-34	judicandus	Indugio	Rém
34-35		Passo Indietro	
35-37	homo reus	Complete	
37-42	lacrymosa	Half Cadence	

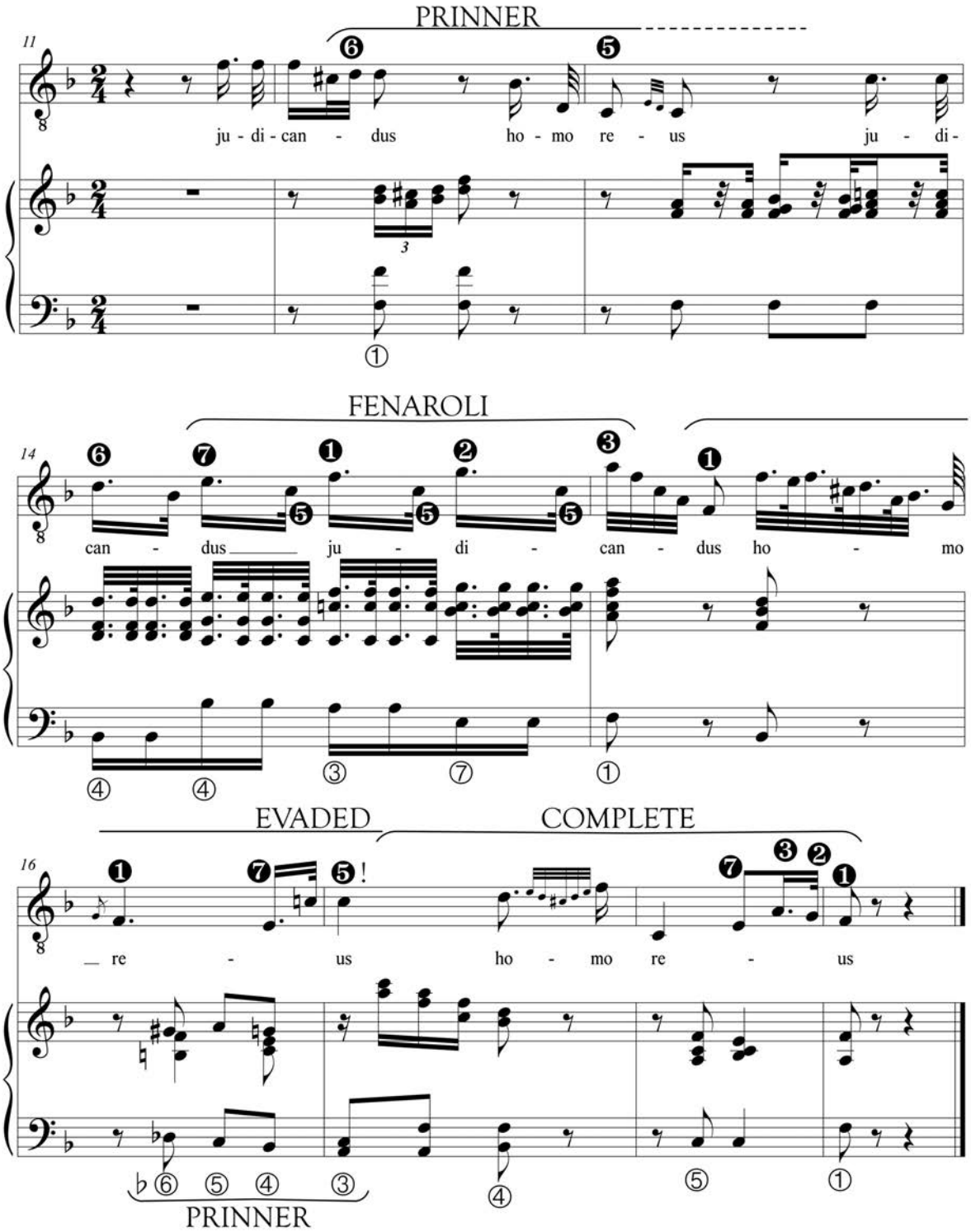
Tabela 3.10 – Esquemas musicais na Lacrymosa de Marcos Portugal (1816).

Na primeira apresentação da estrofe, o esquema de Jupiter é rapidamente ligado com uma modulação para FáM, afirmado por uma cadência completa. Pelo andamento proposto, o esquema de Jupiter escrito por Portugal é um bom exemplo de como a implicação da primeira parte do esquema (①–②) na melodia pode ter mais de uma realização: aqui, no caso, poder-se-ia resolver tal implicação com um Jupiter, esquema escolhido pelo compositor (exemplo 3.30), ou um Do-Re-Mi. Tal uso do poder de expectativa do público traz uma riqueza musical para o ouvido galante.

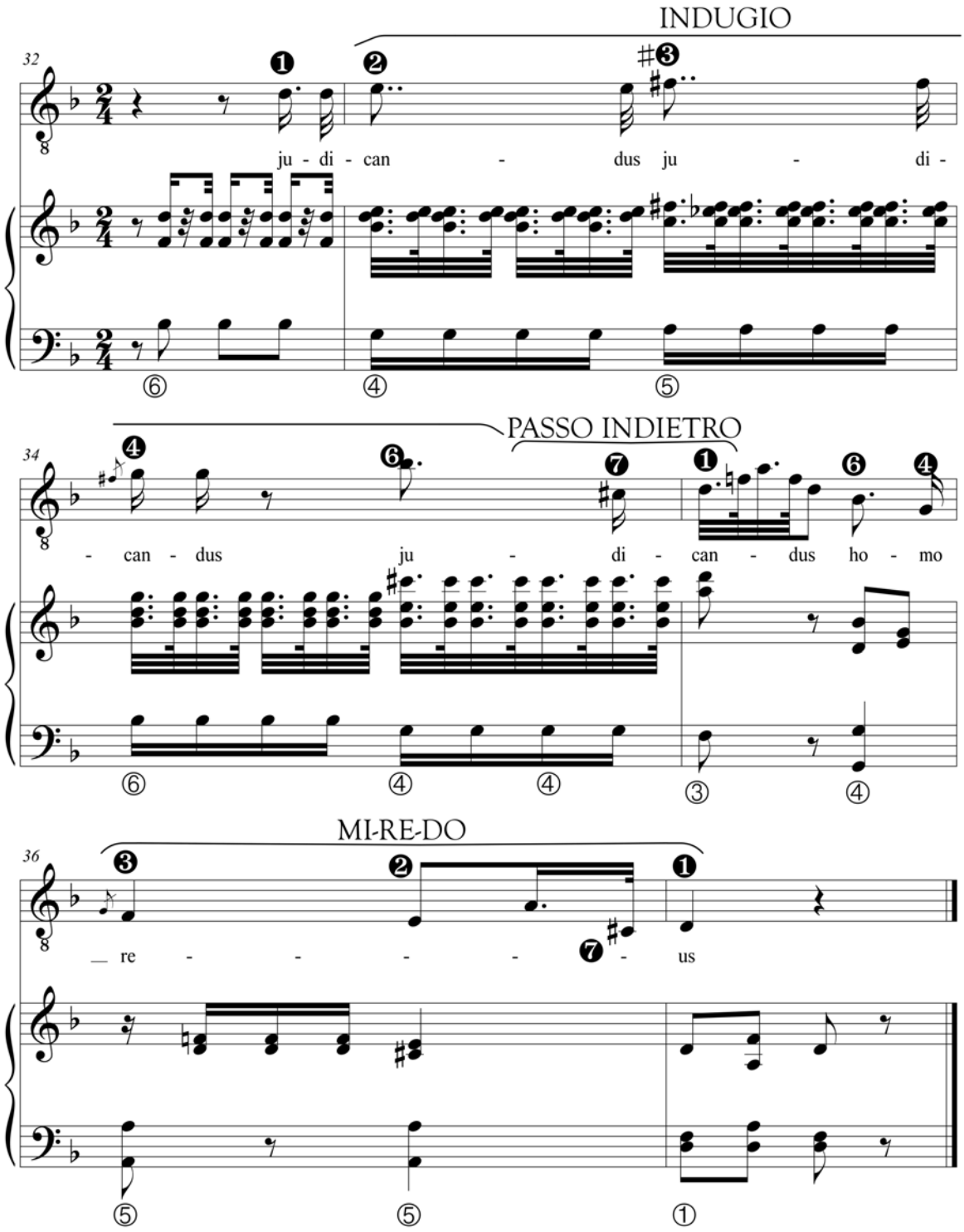


Exemplo 3.30 – Jupiter na *Lacrymosa* de Marcos Portugal (compassos 4-11).

Após a cadência emFáM, Portugal inicia um Prinner (compasso 11) que é logo conectado a um Fenaroli, seguido de uma sequência cadencial de Evaded–Complete (exemplo 3.31). Na repetição do tema, esta passagem já é escrita em Rém e no lugar do Fenaroli, Portugal usa um Indugio, que cria expectativa de um movimento cadencial,esta negada primeiramente por um Passo Indietro, mas que após protelar a cadência, é seguido de um Mi-Re-Do em Rém (exemplo 3.32).



Exemplo 3.31 – Prinner (incompleto), Fenaroli, e cadências no *Lacrymosa* de Marcos Portugal (compassos 11-19).



Exemplo 3.32 – Indugio, Passo Indietro e Mi-Re-Do no *Lacrymosa* de Marcos Portugal (compassos 32-37).

3.2.3.Análise comparativa

A primeira diferença notada entre as duas obras está em sua disposição formal. A magnitude da obra de Marcos Portugal é clara a partir do primeiro contato com a obra: estamos diante de um Requiem extenso com grandes seções de solo. No caso de José Maurício, a estrutura da obra já indica um Requiem mais introspectivo, com menos divisões no texto litúrgico e menos seções de solo. O discurso do Requiem de Marcos Portugal é construído principalmente sobre o contexto no qual foi composto:

> […] altera o sentido lato do réquiem, dando a ele características de Ação de Graça. Pelos pontos fulcrais da tópica de um réquiem, Marcos Portugal encarrega-se da cena: na *Missa pro defunctis* para uma rainha como Dona Maria I só caberia mesmo um Introitus que aos poucos se metamorfoseia em *Te* Deum" (MACHADO NETO, 2012, p. 394).

Ou seja, ao metamorfosear o Requiem em Te Deum, Marcos Portugal traz para o gênero toda a magnitude própria das missas de Te Deum, ao contrário de José Maurício, que se atém a uma apresentação de um Requiem em estilo de cantata, com a separação do texto litúrgico em partes alternadas de solo, conjuntos e coro (CARDOSO, 2008, p. 197). Talvez a escolha de José Maurício por uma apresentação do Requiem mais comedida, considerada por alguns como mais própria ao ambiente eclesiástico, se deva também pelo fato de que sua obra possa ter sido influenciada não só pela morte da Rainha, mas também pelo falecimento de sua mãe (*Ibidem*, p. 196).

Na questão dos solos musicais, o peso dado por Portugal às seções e interseções de solo na obra é muito maior que o de José Maurício, este ocupa por volta de um terço da obra com partes de solo enquanto aquele ocupa mais da metade da obra. Ademais, o uso de recitativos e formas musicais provenientes do campo operístico, como a *cabaletta* ocorre somente em Marcos Portugal. José Maurício se atém a uma escrita mais comedida das partes de solo, sem utilizar uma escrita demasiada virtuosística como no caso de Marcos Portugal, apesar do compositor já ter incluído este tipo de trato vocal em seu estilo após a chegada da corte no Brasil (PACHECO, 2012).

Na comparação das duas obras, podemos perceber como a questão do conhecimento operacional passivo e ativo de esquemas musicais atua nas escolhas dos dois compositores. Levando em conta que a educação de Marcos Portugal foi mais formal na questão do estudo de partimentos e solfejos galantes, espera-se que este apresente um uso mais tradicional dos esquemas galantes. Porém, o que ocorre é o contrário: na questão de ordenação de esquemas e sua colocação dentro da música é muito mais coerente para padrões galantes em José Maurício, que, ao contrário de Marcos Portugal, não excede os limites dos protótipos dos esquemas galantes. Tal fato não traz demérito para nenhum dos compositores, simplesmente explicita que não só o conhecimento operacional ativo, a partir do contato com os procedimentos educacionais da cultura galante, podem formar um compositor que domine seu discurso.

O gráfico 3.1 demonstra a porcentagem de uso de cada esquema por cada compositor. Embora ambos utilizem principalmente esquemas de cadências (algo por volta de 65% para José Maurício e 64% para Marcos Portugal), tal fato muito provavelmente não seria diferente no caso da mesma averiguação em obras de compositores galantes como Jommelli ou Perez. Ainda sobre a questão de conhecimento operacional e passivo, talvez por ter um contato mais formal com o primeiro tipo de conhecimento de esquemas, é justificado o uso de um maior número de esquemas galantes por Marcos Portugal. Porém, tal gráfico está baseado em um corpo pequenos de estudo, apenas as partes solo de uma obra de cada compositor, ou seja, não podemos tomar como base para todo o conhecimento do compositor, mas sim como uma ilustração dos principais esquemas utilizados em uma obra específica.

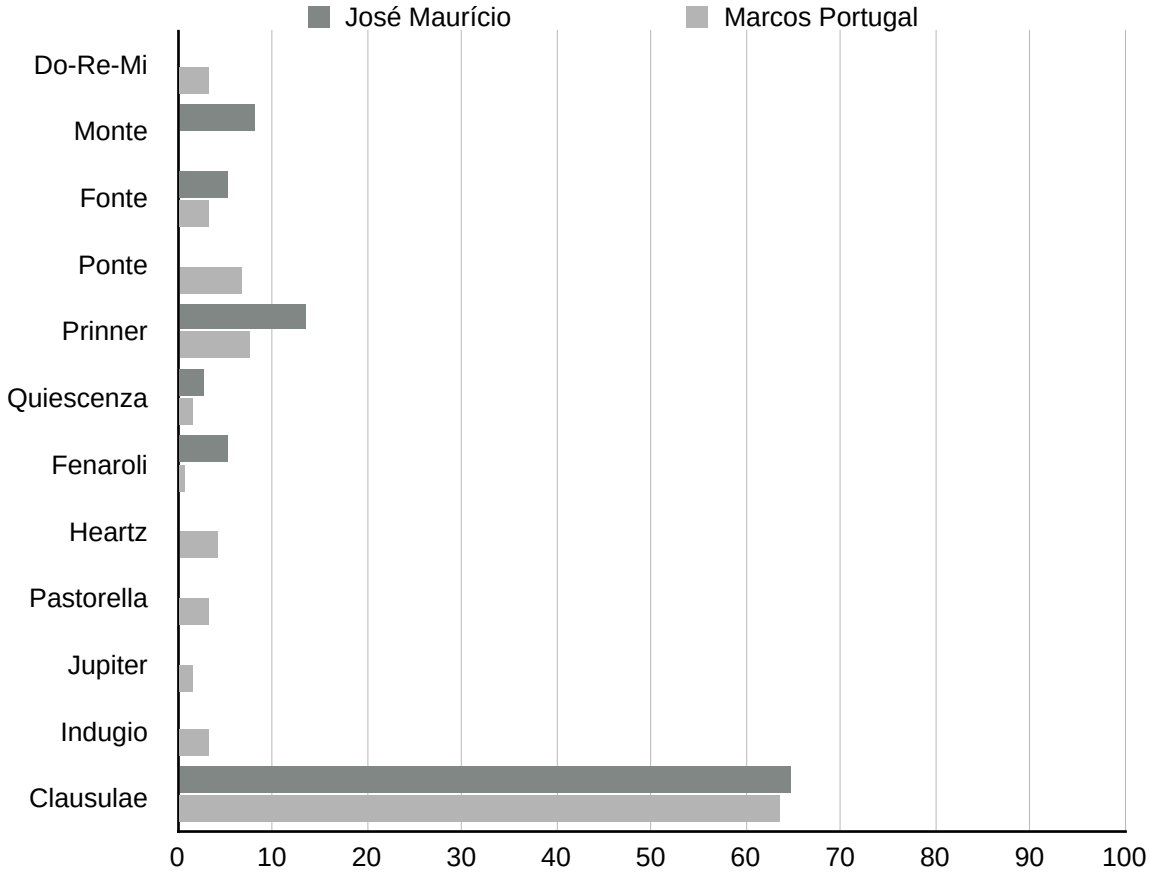


Gráfico 3.1 – Proporção de esquemas utilizados no corpo de estudo por José Maurício e Marcos Portugal.

Em síntese, as divergências no trato do solo nos exemplos do Requiem de Marcos Portugal e José Maurício não corroboram com a tese de que a música litúrgica luso-brasileira é demasiado operística. Ambos os compositores têm em sua obra litúrgica peças que tendem mais para uma disposição eclesiástica ou para uma teatral, e dentro destas obras, o discurso musical pode transitar por estes estilos, são escolhas feitas pelos autores, é a sua arte de brincar com as expectativas do gênero, ou seja, de implicar ao ouvinte sua habilidade de reconhecimento daquilo que é ou não decoroso para a situação. Desta forma, é possível a existência destas duas missas de Requiem aqui analisadas, escritas dentro de um mesmo contexto, teoricamente para o mesmo público e ambiente social, mas completamente diferentes no trato das partes de solo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O decoro musical é uma área de estudo ainda não formalizada dentro da musicologia, enquanto a palavra decoro é utilizada por diversos autores na descrição do uso correto e de bom gosto da música de acordo com o local de execução e o público desta, são poucos os trabalhos que tratam especificamente sobre quais características musicais são utilizadas para se averiguar este fato. Desta forma, o decoro musical pode ser discutido sem se falar propriamente da música em si, somente citando certos exemplos em algumas partes do texto e dedicando o resto deste em questões extramusicais, por exemplo.

Não nos cabe aqui dizer que este tipo de discussão é desnecessária—ao contrário, tais estudos são pertinentes e apontam um problema (e talvez uma lacuna) na área da musicologia luso-brasileira. Após a crítica feita por Nery (2006) contra a tese do atraso musical português, e, consequentemente, brasileiro, não podemos tomar como resolvida a questão do decoro musical nas partes de canto solo do repertório litúrgico. Embora exista um consenso geral acerca da tendência de interpenetração estilística nas obras em estilo teatral e eclesiástico no universo luso-brasileiro setecentista, um estudo mais minucioso (talvez até constante) desta afirmação possibilitaria uma maior compreensão da questão estilística do repertório luso-brasileiro desta época.

Apresentamos aqui neste trabalho uma pequena contribuição para este estudo, fundamentada em três estudos: o primeiro deles, a questão do decoro na tratadísca musical setecentista, tendo como base a divisão tripartida de estilos musicais; o segundo, a discussão sobre os esquemas musicais e sua importância como ferramenta analítica que possibilita uma maior aproximação não só com o autor como também com o ouvinte; e o terceiro, análise comparativa entre duas missas de Requiem, fundamentada nos esquemas musicais galantes para aferir o tipo de decoro usado por cada compositor (José Maurício ou Marcos Portugal), expondo assim as escolhas destes quando da composição das obras analisadas. Diante desta pequena contribuição, podemos apresentar as seguintes conclusões:

- Uma quantidade considerável de tratados de composição musical e prática musical escritos por volta do século XVIII discutem a tripartição dos estilos musicais. Tal tripartição pode estar muitas vezes vinculada somente com o local de execução da obra, e não com suas propriedades estilísticas próprias, o que já demonstra uma certa maleabilidade na interpenetração destes estilos. Apesar de cada vez mais porosa, a

distinção é propagada até meados do século XIX, o que demonstra que ainda há nesta época um certo trato específico do compositor na obra religiosa.

- Apesar de ser relativamente nova, a teoria dos esquemas ganha espaço cada vez mais significativo na musicologia. Por seu caráter interdisciplinar, a teoria se mostra como um forte ferramenta para a discussão de questões comunicativas na música, principalmente por possibilitar uma reconstrução de modos de ouvir a música setecentista. Apesar de incipiente, o presente trabalho aponta para o fato de que esta teoria é importante para a discussão da música luso-brasileira do século XVIII.
- Tanto José Maurício como Marcos Portugal eram dotados do conhecimento dos esquemas musicais galantes, seja por aquisição ativa ou passiva, e estes esquemas eram usados como ferramenta no ato de composição. No caso de Marcos Portugal, tal fato corrobora para a tese de ensino de esquemas musicais por meio de partimentos e solfejos, enquanto para José Maurício, tal fato corrobora para a possibilidade de aquisição de esquemas musicais mediante o contato com a música do estilo galante.
- O decoro musical no ambiente litúrgico setecentinsta luso-brasileiro é mais maleável do que estático: a partir do estudo de caso vemos como dois compositores podem compor obras em estilos mais teatrais ou eclesiásticos, mesmo estando sobre o mesmo contexto cultural e social. Acreditamos também (apesar da necessidade de mais estudos para comprovar tal fato) de que o decoro pode ser utilizado como uma ferramenta comunicacional pelo compositor.

Embora já apresentado como uma dissertação de mestrado, acreditamos que o presente trabalho pode (e será) expandido nos próximos anos de forma a contribuir para o desenvolvimento do assunto na musicologia luso-brasileira. Uma destas averiguações é a questão de disposição formal e estilística em outras obras, pertencentes a outros contextos culturais que não lusófonos. Tal fato corrobora para a necessidade de ampliação do *corpus* musical utilizado para averiguar a questão do decoro na cultura lusófona. A adição da recepção desta música por viajantes, por um viés que tente reconstruir na medida do possível sua escuta, pode também ajudar na expansão a discussão não só do decoro musical mas também da recepção musical da época.

Por fim, destacamos que tal trabalho só é possível dentro de um ambiente maior de pesquisa, no caso o laboratório de musicologia do Departamento de Música da FFCLRP/USP, que se dedica ao estudo do discurso musical luso-brasileiros inserido dentro de um contexto administrativo de representação do poder. Dentro deste grande "guarda-chuva" teórico, o

presente trabalho tentou desenvolver uma discussão nos padrões de comunicação musical e escuta de indivíduos integrantes deste contexto histórico-social. Desta forma, acreditamos ter alcançado o objetivo de contribuir com novas ideias (e diversas perguntas) sobre o decoro musical litúrgico no universo luso-brasileiro, assim como sobre o uso de esquemas musicais como ferramentas de composição neste mesmo universo.

BIBLIOGRAFIA

AGRICOLA, Johann F. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. New York: Cambridge University Press, 1995. Tradução: Julianne C. Baird.

ANGELO BERARDI. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15044?q=kircher&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acessado em: 10 jul. de 2014.

ARISTÉTELES. *De Sensu and De Memoria*. Texto e tradução de ROSS, G. R. T. Cambridge: Cambridge University Press, 1906.

ATHANASIUS KIRCHER. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15044?q=kircher&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acessado em: 10 jul. de 2014.

BAIRD, Julianne C. Introduction. In: *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. New York: Cambridge University Press, 1995, pp. 1-38.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*: musical-rethorical figures in German Baroque music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BARLETT, F. *Remembering*: A study in Experimental and Social Psychology. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

BEICKEN, Suzanne J. Introduction. In: HILLER, Johann A. *Treatise on vocal performance and ornamentation by Johann Adam Hiller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 1-32.

BERARDI, Angelo. *Ragionamenti Musicali*. Bologna: Giacomo Mont: 1681.

BIANCONI, Lorenzo. *El Siglo XVII*. Coleccion Turner Musica. Madrid: Ediciones Turner, 1982.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: *Anais do I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

Disponível em: «http://www.rem.ufpr.br/REMv1.2/vol1.2/teoria.html». Acessado em: 10 jan. de 2010.

BONDS, Mark Evan. *Wordless Rethoric*: Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge: Harvard University Press, 1991).

____.. Listening to Listeners. In: MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. pp. 34-52.

BROSSARD, Sebastien de. *Dictionaire de musique*. Paris: Chez Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1703.

BYROS, Vasili. *Foundations of tonality as situated cognition, 1730-1830*: An enquiry into the culture and cognition of eighteenth-century tonality, with Beethoven's "Eroica" symphony as a case study. Tese de Doutorado, 2009.

____. Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept. In: *Music Analysis*, vol. 31, No 3 2012a, pp. 273-346.

____. Unearthing The Past: Theory and Archaeology in Robert Gjerdingen's: Music in the Galant Style. In: *Music Analysis*, vol. 31 No. 1 2012b, pp. 112-124.

____. Trazom's Wit: Communicative Strategies in a 'Popular yet Difficult Sonata'. Eighteenth Century Music, vol. 10, No. 2, 2013, pp. 213-252.

____. Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Ed. Danuta Mirka, 2014, pp. 381-414

____. Hauptruhepuncte des Geistes: Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata. In: Neuwirth, M. and Bergé, P. *What Is a Cadence?* Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire, 2015, pp. 214-251.

CHOMSKY, N. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.

CHRISTENSEN, Thomas. Genres of Music Theory, 1650-1750. In: CHRISTENSEN, Thomas, GOUK; Penelope; GEAY, Gerard; MACCLARY, Susan; JANS, Markus; LESTER, Joel;

VANSCHEEWIJCK, Marc. *Towards Tonality*: Aspects of Barroque Music Theory. Leuven: Leuven University Press, 2007. pp. 9-39.

CHRISTOVAM, Ozório B. P.; MACHADO NETO, Diósnio. Nápoles, Lisboa e São Paulo: a tradição dos *Partimenti* no século XVIII. In: *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Natal, 2013.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia - Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996.

COBLEY, Paul. Communication and verisimilitude in the eighteenth century. In: MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 13-33.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* / auctor Rodrigo Ferreira da Costa.... - Lisboa: Na Typografia da Academia Real das Sciencias, 1820. 2 v.

D'ACOL & MACHADO NETO. O decoro musical no universo litúrgico luso-brasileiro: um estudo de caso das interseções de canto solo no repertório da primeira metade do séc. XVIII. In: *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*. Lisboa, 2013, Ed. Alberto Pacheco, pp. 723-740.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

DUPRAT, Régis; ARAÚJO, Vitor Gabriel; BIASON, Mary Angela; TEODORO, Geraldo; CARLINI, Álvaro. Música Sacra Paulista do Período Colonial: Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794. (1990). In: *Revista Música*, v. 1 n. 1, p. 29-34, maio 1990.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

____. O Estanco da Música no Brasil Colonial. In: MARCONDES, Neide; BELLOTO, Manoel (orgs.). *Labirintos e Nós*: imagem ibérica em terras da América. São Paulo: Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999. p. 53-74.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro. Zahar, 2001.

FERNANDES, Cristina. *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento"*: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa : Biblioteca Nacional de Portugal : INET-MD - Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova, 2013.

FREITAS, Mariana Portas de. A Escola de Canto de Órgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira. In: *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime*: Repertórios, Práticas e Representações. Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery (Org.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012).

FUX, Johann J.; WOLLENBERG, Susan. "Gradus ad Parnassum"(1725): Concluding Chapters. In: *Music Analysis*, v. 11, n. 2, p. 209-243, 1992.

GIVÓN, Talmy. *Syntax*: An Introduction. 2 vols. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2001

GJERDINGEN, Robert O. A Musical Schema: Structure and Style Change, 1720–1900.' Tese de Doutorado, University of Pennsylvania, 1984.

____. The Formation and Deformation of Classic/Romantic Phrase Schemata: A Theoretical Model and Historical Study. In: *Music Theory Spectrum*, vol. 8, 1986, pp. 25-43.

____. *A Classic Turn of Phrase*: Music and the Psychology of Convention. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1988.

____. Courtly Behaviors. In: *Music Perception*, vol. 13 No. 3, 1996, pp. 365-382.

____. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007a.

____. Images of galant music in neapolitan partimenti and solfeggi. In: RAPP, R.; DRESCHER, T. (Ed.), *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, 2007b, pp. 131-148.

____."Historically Informed" Corpus Studies.In: *Music Perception*, 2014, pp. 192–204.

____. Musical Grammar. In: *Oxford Handbooks Online*. Acesso em: 15 de Março de 2015, Disponível em: http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-123.

GJERDINGEN, Robert O.; BOURNE, Janet. Schema Theory as a Construction Grammar. In: *Music Theory Online*, 21.2, 2015. Acesso em: 15 de Junho de 2015, Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html.

GOLDBERG, Adele. Constructionist Approaches. In *Oxford Handbook of Construction Grammar*, ed. Thomas Hoffman and Graeme Trousdale, Oxford University Press, 2013, 15-31.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Sào Paulo: Contexto, 2008.

HILLER, Johann A. *Treatise on vocal performance and ornamentation by Johann Adam Hiller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Tradução de Suzanne J Beicken.

HOFFMAN, Thomas; GRAEME, Trousdale. Construction Grammar: Introduction. In: *Oxford Handbook of Construction Grammar*, ed. Thomas Hoffman and Graeme Trousdale, Oxford University Press, 2013, pp. 1–14.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1980

JAUS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de SANTOS, Manuela Pinto dos; MORUJÃO, Alexandre Fradique. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KATER, Carlos. Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: *Cadernos de Estudo*: Análise Musical, São Paulo: Atravez, n. 6/7, 1994, pp. 104-118. Disponível em: http://www.atravez.org.br/ceam_6_7/analise%20_musica_bras.htm. Acessado em: 10 mai. 2014.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. Coimbra: *V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*, 1966.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. S. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

LESTER, Joel. *Between Modes and Keys*: German Theory 1592 – 1802. Stuyvesant: Pendragon Press, 1989.

LUCAS, Mônica Isabel. Aspectos Decorosos e Cômicos em Minuetos de Haydn. In: *Música Hodie*, v. III, n. 1/2, p. 105-116, 2003.

MACHADO NETO, Diósnio. O músico sob controle: o processo de licenciamento na primeira metade do século XVIII. In: *Claves*, n. 7, p. 33-52, 2009.

____. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. In: Revista *Brasileira de Música*, v. 23, n. 2, p. 73-94, 2010.

____.*Em vão vigiam as sentinelas*: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial. Tese de Livre Docência - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, 2011.

____. O discurso musical no Requiem através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos. In: CRANMER, David. *Marcos Portugal: Uma reavaliação*. Lisboa: Colibri, 2012a. Capítulo 21.

MANDLER, George. *A history of modern experimental psychology*. From James and Wundt to cognitive science. Cambridge, M.A.: Bradford Books/The MIT Press, 2007.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommener Capellmaister*. Tradução em HARRIS, Ernst C. Johenn *Mattheson's 'Der Vollkommene Capellmeister'*: A translation and commentary. Tese de Doutorado, 1969.

MCCRELESS, Patrick. Anatomy of a Gesture: From Davidovsky to Chopin and Back. In: *Approaches to Meaning in Music*, ed. Byron Almén and Edward Pearsall, Indiana: Indiana University Press., 2006, pp 11-40.

MEYER, Leonard B. Emotion and Meaning in Music. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

____. Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change. In: *Dedalus*, Vol. 109, No. 2, 1980, pp. 177-205.

____. Style and Music: Theory, History and Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: In: MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. pp. 1-12

MONELLE, Raymond. *Linguistics and semiotics in music*. Michigan: Harwood Academic, 1992.

NARMOUR, Eugene. *Beyond Schenkerism*: The Need for Alternatives in Musical Analysis. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

____. Some Major Theoretical Problems Concerning the Concept of Hierarchy in the Analysis of Tonal Music. In: *Music Perception*: An Interdisciplinary Journal, Vol. 1, No. 2, 1983, pp. 129-199.

NERY, Rui Vieira. Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII. In: *Revista Música*, v. 11, p. 11-28, 2006.

PACHECO, Alberto. A Escrita Vocal Solista do Pe. José Maurício Sob Influência da Corte Portuguesa. In: *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime*: Repertórios, Práticas e Representações. Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery (Org.). Imprensa Nacional da Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2012

PALISCA, Claude V. The Genesis of Mattheson's style classification. In: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim (ed.). *New Mattheson studies*. New York: Cambridge University Press, 1983. p. 409 - 423.

____. Marco Scacchi's Defence of Modern Music. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. New York: Oxford University Press, 1994. p. 88–117

QUANTZ, Johann J.; *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu* spielen. Tradução em REILLY, Edward R. *On Playing the Flute*: The Classic of Baroque Music Instruction. Boston: Northeastern Univestity Press, 2001.

RAMOS, Rafael Registro. Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

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

REILLY, Edward R. Introduction. In: *On Playing the Flute*: The Classic of Baroque Music Instruction. Boston: Northeastern Univestity Press, 2001, pp. ix-xxxv.

RICE, John. *Music in the Eighteenth Century*. New York: W.W. Norton & Company, 2013.

____. The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart. In: *Music Theory Spectrum*, vol. 36, No. 2, 2014, pp. 315-332.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar. In: *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*. Alberto José Vieira Pacheco (Ed.). Lisboa: 2013, p. 67-89.

ROWEN, Ruth H. Some 18th-Century Classifications of Musical Style. In: *The Musical Quarterly*, v. 33, n. 1, p. 90-101, 1947.

RUMELHART, D. E.; SMOLENSKY, P.; MCCLELLAND, J. L.; HINTON, G. E. Schemata and Sequential Thought Processes in PDP Models. In: *Parallel Distributed Processing*: Explorations in the Microstructure of Cognition. 2 vol. Cambridge, MA, 1986.

RUMELHART, D.E. Schemata: the building blocks of cognition. In: R.J. Spiro *et al.* (eds).*Theoretical Issues in Reading Comprehension*. Lawrence Erlbaum, 1980.

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

SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2014.

SCACCHI, Marco. *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649). Tradução em PALISCA, Claude V. Marco Scacchi's Defence of Modern Music. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. New York: Oxford University Press, 1994. p. 88–117

SILVA, Luiz Alves da. Defesa do Estilo Teatral na Música Sacra. In: In: CRANMER, David. *Marcos Portugal: Uma reavaliação*. Lisboa: Colibri, 2012, pp. 367-377

SISMAN, Elaine. Observations on the first phase of Mozart's 'Haydn' quartets. In: LINK, Dorothea; NAGLEY, Judith. *Words About Mozart*: Essays in Honour of Stanley Sadie. Woodbridge: The Boydell Press, 2005. p. 33-58.

SPIESS, Meinrad. *Tractatus Musicus compositorio - practicus*. Augsburgo: Johann Jacob Lotters, 1745.

SWAIN, J. P. The Concept of Musical Syntax. In: *The Musical Quarterly*, vol. 79, No. 2, pp. 281-308.

TACUCHIAN, Ricardo. O Requiem Mozarteano de José Maurício. In: *Revista Brasileira de Música*, vol. 19, 1991.

TARLING, Judy. *The weapons of rhetoric* – a guide for musicians and audiences. St. Albans: Corda Music Publications, 2004.

TOMASELLO, Michael. *Constructing a Language*: A Usage-Based Theory of Language Acquisition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

____. *Origins of Human Communication*. Cambridge: MIT Press, 2010.

TOSI, P. F. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna, 1723.

____. *Observations on the florid song*. Tradução de Galliard (1743). Londres: J. Wilcox, 1743.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal* (1735-1820). Aveiro, 2011. 410f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, 2011.

WOLLENBERG, S. The Unknown'Gradus'. In: *Music & Letters*, v. 51, n. 4, p. 423-434, 1970.