

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO EM MÚSICA – INSTRUMENTO**

PEDRO HENRIQUE SANTOS PANILHA DE ANDRADE

**TRANSCRIÇÃO, ANÁLISE FORMAL, RETÓRICA E ESQUEMÁTICA DAS SEIS
FANTASIAS PRESENTES NO MÉTODO DE PIANOFORTE (1821) DO PADRE JOSÉ
MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)**

MANAUS

2023

PEDRO HENRIQUE SANTOS PANILHA DE ANDRADE

**TRANSCRIÇÃO, ANÁLISE FORMAL, RETÓRICA E ESQUEMÁTICA DAS SEIS
FANTASIAS PRESENTES NO MÉTODO DE PIANOFORTE (1821) DO PADRE JOSÉ
MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Bacharelado em Música – Instrumento, da Universidade Estadual do Amazonas, como exigência para aprovação em TCC II

Orientador: Prof. Mário Trilha

Discente: Pedro Henrique Panilha

MANAUS

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

PEDRO HENRIQUE SANTOS PANILHA DE ANDRADE

TRANSCRIÇÃO, ANÁLISE FORMAL, RETÓRICA E ESQUEMÁTICA DAS SEIS FANTASIAS PRESENTES NO MÉTODO DE PIANOFORTE (1821) DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)

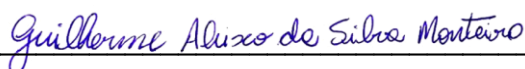
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Mario Marques Trilha Neto
Orientador (UEA)



Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Membro da banca (UEA)



Prof. Ms. Guilherme Aleixo da Silva Monteiro
Membro da banca (UEA)

Manaus, 16 de Março de 2023.

RESUMO

José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767 – Rio de Janeiro, 1830), um dos mais ilustres compositores da história da música brasileira do período colonial pré-independência, compôs o *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*, o primeiro método para teclado, de que se tem registro, composto no Brasil (TRILHA, 2019). Consiste o *Método* em 24 *Lições* e 6 *Fantasias*, peças de piano voltadas para a continuação dos estudos dos dois filhos de José Maurício. Considerando-se as evidências históricas do contato de José Maurício com a música europeia, e o registro material de seu *corpus* musical de que se tem notícia, entende-se que as 6 *Fantasias* presentes no *Método de Pianoforte* do Padre José Maurício (1821) oferecem terreno fértil para o estudo musical e pedagógico ao piano, pois contemplam numerosos aspectos que corroborarão para a formação musical do jovem instrumentista, além de serem as peças com maior liberdade formal presentes no *Método*. Nesse sentido, este trabalho buscou analisar os aspectos estruturais das 6 *Fantasias* presentes na terceira parte do *Método de Pianoforte* do Pe. José Maurício Nunes Garcia, objetivando gerar dados relevantes para posteriores estudos na área da música brasileira novecentista para teclas. Para tanto, realizou-se a transcrição das 6 *Fantasias*, contidas no manuscrito BR-Rem 2609, em um formato digital atualizado, e deu-se procedimento às análises com base os conceitos retóricos apresentados por Ruben Lopez-Cano (2011), os conceitos e aspectos formais discutidos por William E. Caplin (1998) e Clemens Kühn (1989), assim como o conceito de *schemata* galantes apresentado por Robert Gjerdingen (2007). A análise visou à identificação e classificação da fraseologia das obras, observando sua estrutura melódica e harmônica, procurando apontar elementos convencionais do estilo clássico de música para teclas, tais como: uso das tonalidades, cadências, acordes de passagem, notas estranhas e *schemata*, considerando-se, ainda, a instrução, presente no próprio *Método*, acerca dos ornamentos utilizados por José Maurício. Além disso, realizou-se uma análise desde a perspectiva retórica das 6 *Fantasias*, tendo em mente a infraestrutura das obras contida na *dispositio* musical, ensejando um contato palpável com as mesmas que possibilitará uma execução musical mais consciente e informada.

Palavras-chave: José Maurício Nunes Garcia, análise, forma, retórica, *schemata* galantes.

ABSTRACT

José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767 - Rio de Janeiro, 1830), one of the most distinguished composers in the history of Brazilian music of the pre-independence colonial period, composed the *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*, the first known keyboard method composed in Brazil (TRILHA, 2019). The method consists of 24 Lessons and 6 Fantasies, piano pieces aimed at continuing the studies of José Maurício's two sons. Considering the historical evidence of José Maurício's contact with European music, and the material record of his known musical corpus, it is understood that the 6 Fantasies present in Father José Maurício's *Método de Pianoforte* (1821) offer fertile ground for the musical and pedagogical study of the piano, as they contemplate numerous aspects that will corroborate the musical formation of the young instrumentalist, besides being the pieces with the greatest formal freedom present in the method. In this sense, this work aimed at analyzing the structural aspects of the 6 Fantasies present in the third part of the *Método de Pianoforte* by Father José Maurício Nunes Garcia, with the purpose of generating relevant data for further studies in the field of Brazilian music for keyboard instruments. To this end, the 6 Fantasias contained in the manuscript *BR-Rem 2609* were transcribed in an updated digital format, and the analysis were based on the rhetorical concepts presented by Ruben Lopez-Cano (2011), the concepts and formal aspects discussed by William E. Caplin (1998) and Clemens Kühn (1989), as well as the concept of galant schemata presented by Robert Gjerdingen (2007). The analysis aimed at identifying and classifying the phraseology of the works, observing their melodic and harmonic structure, trying to point out conventional elements of the classical style of music for keyboard instruments, such as: use of tonalities, cadences, passing chords, strange notes and schemata, considering also the instruction, present in the Method itself, about the ornaments used by José Maurício. Furthermore, an analysis from the rhetorical perspective of the 6 Fantasias was performed, keeping in mind the infrastructure of the works contained in the musical dispositio, providing a palpable contact with them that will enable a more conscious and informed musical performance.

Keywords: José Maurício Nunes Garcia, analysis, form, rhetoric, galant *schemata*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , subseções a1 e a2, cp. 1 a 21.....	23
Figura 2 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , seção a2, cp. 13 a 17.....	24
Figura 3 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , subseção b1, cp. 22 a 25.....	24
Figura 4 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , subseção b2, cp. 33 a 47.....	25
Figura 5 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , cp. 1 a 4.....	26
Figura 6 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , cp. 47 a 50.....	26
Figura 7 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , cp. 55 a 58.....	26
Figura 8 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , retorno da seção A, cp. 48 a 69.....	27
Figura 9 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , subseções a1 e a2, cp. 1 a 14.....	28
Figura 10 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , seção A, cp. 1 a 7.....	29
Figura 11 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , subseção b1, cp. 15 a 20.....	29
Figura 12 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , subseção b1, cp. 21 a 26.....	30
Figura 13 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , subseção b2, cp. 27 a 34.....	30
Figura 14 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , cp. 49 a 57.....	31
Figura 15 - José Maurício, Fantasia 3 ^a , subseções a1 e a2, cp. 1 a 13.....	32
Figura 16 - José Maurício, Fantasia 3 ^a , subseção a2, cp. 8 a 13.....	32
Figura 17 - José Maurício, Fantasia 3 ^a , subseções b1 e b2, cp. 14 a 43.....	33
Figura 18 - José Maurício, Fantasia 3 ^a , subseção b2, cp. 30 a 43.....	34
Figura 19 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , início do estribilho (A), cp. 1 a 12.....	35
Figura 20 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , 1 ^o período fraseológico da seção A, cp. 1 a 11.....	35
Figura 21 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , 2 ^o período fraseológico da seção A, cp. 12 a 27.....	36
Figura 22 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , fraseologia da copla B, cp. 28 a 46.....	38
Figura 23 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , copla C, cp. 70 a 92.....	39
Figura 24 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , transição para o estribilho, cp. 88 a 92.....	39
Figura 25 - José Maurício, Fantasia 5 ^a , seção A, cp. 1 a 18.....	41
Figura 26 - José Maurício, Fantasia 5 ^a , coordenação motívica entre a primeira passagem solo da seção A (acima, cp. 3-4), e a última passagem em fortíssimo (abaixo, cp. 15-18).....	42
Figura 27 - Da esq. para a dir.: acorde de sexta aumentada alemã e sua procedência a partir da harmonia de Mi maior com sétima e nona menor; acorde de sexta aumentada alemã e sua resolução no acorde de Lá maior.....	43
Figura 28 - José Maurício, Fantasia 5 ^a , seção B, cp. 19 a 42.....	44
Figura 29 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , estribilho, cp. 1 a 16.....	46
Figura 30 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , 1 ^a variação (Sol maior), cp. 17 a 32.....	47
Figura 31 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , 2 ^a variação (Mi menor), cp. 33 a 48.....	48
Figura 32 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , 3 ^a variação (Lá menor), cp. 65 a 80.....	49
Figura 33 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , 4 ^a variação (Fá maior), cp. 97 a 112.....	50
Figura 34 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , 5 ^a variação (Sol maior), cp. 129 a 144.....	51
Figura 35 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , Propositio na seção a1, cp. 1 a 13.....	53
Figura 36 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , Narratio na seção a2, cp. 14 a 22.....	53
Figura 37 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , Confutatio na seção B, cp. 23 a 47.....	55
Figura 38 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , passagem de transição de B para a reexposição de A, cp. 48 a 55.....	56
Figura 39 - José Maurício, Fantasia 1 ^a , Confirmatio na reexposição da seção A, cp. 56 a 70.....	57
Figura 40 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , Propositio na seção A (a1a2), cp. 1 a 14.....	59
Figura 41 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , Exordium na seção A, cp. 1 e 2.....	59
Figura 42 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , Confutatio e Transitus na seção B, cp. 15 a 34.....	60
Figura 43 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , Confirmatio na reexposição da seção A, cp. 35 a 48.....	61
Figura 44 - José Maurício, Fantasia 2 ^a , Peroratio na reexposição da seção A, cp. 49 a 57.....	62
Figura 45 - José Maurício, Fantasia 3 ^a , Exordium e Propositio na seção A, cp. 1 a 13.....	63
Figura 46 - José Maurício, Fantasia 3 ^a , Confutatio e Peroratio na seção B, cp. 14 a 43.....	64
Figura 47 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , Exordium, Partitio e Propositio no estribilho A, cp. 1 a 27.....	66
Figura 48 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , Confutatio na copla B, cp. 28 a 48.....	68
Figura 49 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , Confirmatio na reexposição do estribilho A, cp. 46 a 72.....	69
Figura 50 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , Confutatio na copla C, cp. 74 a 94.....	70
Figura 51 - José Maurício, Fantasia 4 ^a , Confirmatio na reexposição do estribilho A, cp. 95 a 120.....	71
Figura 52 - José Maurício, Fantasia 5 ^a , Exordium e Propositio na seção A, cp. 1 a 18.....	72
Figura 53 - José Maurício, Fantasia 5 ^a , Exordium, cp. 1 e 2.....	73
Figura 54 - José Maurício, Fantasia 5 ^a , Confutatio e Peroratio na seção B, cp. 19 a 42.....	74
Figura 55 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , Exordium e Propositio no estribilho A, cp. 1 a 16.....	75
Figura 56 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , Confutatio na 1 ^a variação, cp. 17 a 32.....	76
Figura 57 - José Maurício, Fantasia 6 ^a , Confutatio na 2 ^a variação, cp. 36 a 48.....	77

Figura 58 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confirmatio no retorno do estribilho, cp. 49 a 64.	78
Figura 59 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confutatio na 3ª variação, cp. 65 a 80.	79
Figura 60 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confirmatio no retorno do estribilho, cp. 81 a 96.	80
Figura 61 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confutatio na 4ª variação, cp. 97 a 112.	80
Figura 62 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confirmatio no retorno do estribilho, cp. 113 a 128.	81
Figura 63 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confutatio na 5ª variação, cp. 129 a 144.	82
Figura 64 - José Maurício, Fantasia 6ª, Confirmatio no retorno do estribilho, cp. 145 a 160.	83
Figura 65 - Riepel, uma Fonte com melodia e baixo (1765).	88
Figura 66 - Protótipo do schema Fonte.	89
Figura 67 - José Maurício, Fantasia 2ª: schema Fonte, cp. 15 a 26.	90
Figura 68 - Protótipo do schema Dó-Ré-Mi.	91
Figura 69 - José Maurício, Fantasia 1ª, schema Dó-Ré-Mi, cp. 33 a 41.	92
Figura 70 - José Maurício, Fantasia 3ª: schema Dó-Ré...Ré-Mi, cp. 3 a 13.	93
Figura 71 - Rossini, O Barbeiro de Sevilha, abertura, Allegro, compasso 68 (Roma, 1816).	94
Figura 72 - José Maurício, Fantasia 4ª: schema Dó-Ré-Mi, compassos 28 a 37.	95
Figura 73 - Protótipo do schema Monte.	96
Figura 74 - José Maurício, Fantasia 4ª: schema Monte, cp. 88 a 92.	98
Figura 75 - Tritto, partimento semplice de sua Scuola di contrapunto, com realização por Gjerdingen (1816). ...	99
Figura 76 - Protótipo do schema Meyer.	100
Figura 77 - Haydn, Sinfonia em Sib (Hob. I:35), Allegro di molto (1767).	101
Figura 78 - Aprile, solfeggio, MS fol. 40v, Larghetto (1780).	101
Figura 79 - José Maurício, Fantasia 2ª: schema Aprile, cp. 2 a 14.	102
Figura 80 - Fantasia 5ª: schema Aprile, cp. 1 a 8.	103
Figura 81 - Protótipo do schema Ponte.	105
Figura 82 - Pugnani, Opus 8, nº 3, Amoroso (ca. 1771-74).	106
Figura 83 - José Maurício, Fantasia 1ª, schema Ponte, cp. 48 a 55.	106
Figura 84 - Wodiczka, Opus 1, nº 1, 2º mov., cp. 18 (1739).	108
Figura 85 - José Maurício, Fantasia 2ª, combinação entre duas Pontes formando uma grande Fonte, cp. 15-26.	108
Figura 86 - Protótipo do schema Fenaroli.	110
Figura 87 - Durante, partimenti numerati, nº 28 (Nápoles, ca. 1730-40).	110
Figura 88 - Fantasia 1ª: schema Fenaroli, compassos 19 a 22.	111
Figura 89 - Protótipo do schema Sol-Fá-Mi.	113
Figura 90 - Boccherini, Opus 11, nº 5, Minuetto (1771).	113
Figura 91 - José Maurício, Fantasia 4ª, schema Sol-Fá-Mi, compassos 74 a 84.	114
Figura 92 - José Maurício, Fantasia 6ª: schema Sol-Fá-Mi, cp. 129 a 136.	114
Figura 93 - José Maurício, Fantasia 6ª: schema Sol-Fá-Mi, cp. 129 a 136.	115
Figura 94 - Uma versão das quatro cláusulas melódicas de Walther.	116
Figura 95 - Mozart, KV1a, cp. 5 (1761; cinco anos de idade).	120
Figura 96 - José Maurício, Fantasia 1ª, cadência Mi-Ré-Dó e cadência composta, cp. 45 e 46.	121
Figura 97 - A cláusula galante padrão em suas formas "simples" e "composta".	121
Figura 98 - José Maurício, Fantasia 2ª, cadência Mi-Ré-Dó, cp. 13 e 14.	121
Figura 99 - José Maurício, Fantasia 4ª, cadência Mi-Ré-Dó, cp. 26 e 27.	122
Figura 100 - José Maurício, Fantasia 5ª, cadência Mi-Ré-Dó, cp. 7 e 8.	122
Figura 101 - Boccherini, Quarteto para Cordas, Opus 11, no. 1, 2º mov, Adagio non tanto, cp. 22 (1771).	122
Figura 102 - José Maurício, Fantasia 1ª, cadência Dó-Si-Dó, cp. 12 e 13.	123
Figura 103 - José Maurício, Fantasia 2ª, cadência Dó-Si-Dó, cp. 55 e 56.	123
Figura 104 - José Maurício, Fantasia 4ª, cadência Dó-Si-Dó, cp. 85-87.	123
Figura 105 - Pasquali, Opus 1, no. 2, 2ª mov., Minuetto, cp. 7 (Londres, 1744).	124
Figura 106 - Nardini, Opus 5, no. 4, 3ª mov., Allegro, cp. 15 (ca. 1769).	124
Figura 107 - José Maurício, Fantasia 4ª, semicadência, cp. 5-7.	124
Figura 108 - José Maurício, Fantasia 6ª, 1ª variação, semicadência, cp. 23 e 24.	125
Figura 109 - José Maurício, Fantasia 6ª, 2ª variação, semicadência, cp. 39 e 40.	125
Figura 110 - José Maurício, Fantasia 6ª, 3ª variação, semicadência, cp. 71 e 72.	125
Figura 111 - Mozart, Sonata KV545, 1º mov, Allegro, cp. 27-28, cp. 72-73 (1788).	127
Figura 112 - José Maurício, Fantasia 6ª, estribilho, “queda final”, cp. 8.	127
Figura 113 - José Maurício, Fantasia 6ª (continuação), estribilho, “queda final”, cp. 16.	128
Figura 114 - José Maurício, Fantasia 6ª, 2ª variação, “queda final”, cp. 48.	128
Figura 115 - José Maurício, Fantasia 6ª, 3ª variação, “queda final”, cp. 80.	129
Figura 116 - José Maurício, Fantasia 6ª, 4ª variação, “queda final”, cp. 104 e 112.	129

Figura 117 - José Maurício, Fantasia 6ª, 5ª variação, Passo Indietro, cp. 139-142, “queda final”, cp. 144.....	130
Figura 118 - Quantz, Trio Sonata em Sol menor, 3º mov., Siciliana, cp. 22 (ca. 1750).....	130

Sumário

1 INTRODUÇÃO	9
2 OBJETIVOS	18
3 REVISÃO DE LITERATURA	19
4 ANÁLISE FORMAL.....	22
4.1 Fantasia 1ª.....	22
4.2 Fantasia 2ª.....	27
4.3 Fantasia 3ª.....	31
4.4 Fantasia 4ª.....	34
4.5 Fantasia 5ª.....	39
4.6 Fantasia 6ª.....	45
5 ANÁLISE RETÓRICA	52
5.1 Fantasia 1ª.....	53
5.2 Fantasia 2ª.....	58
5.3 Fantasia 3ª.....	63
5.4 Fantasia 4ª.....	66
5.5 Fantasia 5ª.....	72
5.6 Fantasia 6ª.....	75
6 ANÁLISE ESQUEMÁTICA	84
6.1 Classificação dos esquemas analisados nas 6 <i>Fantasias</i>	87
6.1.1 Fonte.....	88
6.1.2 Dó-Ré-Mi	91
6.1.3 Monte.....	95
6.1.4 Aprile.....	99
6.1.5 Ponte.....	104
6.1.6 Fenaroli.....	109
6.1.7 Sol-Fá-Mi	111
6.2 Cláusulas	116
6.2.1 Mi-Ré-Dó	120
6.2.2 Dó-Si-Dó	122
6.2.3 Semicadência.....	123
6.2.4 Queda final (“Final fall”).....	126
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
APÊNDICE	137
José Maurício Nunes Garcia: Seis <i>Fantasias</i> do <i>Método de Pianoforte</i> (1821)	137

1 INTRODUÇÃO

O Padre José Maurício Nunes Garcia nasceu em 22 de setembro de 1767, no Rio de Janeiro da virada do séc. XVIII para o XIX, filho de Apolinário Nunes Garcia e Vitória Maria da Cruz, pretos forros (FIGUEIREDO, 2012, p. 1). Pouco se sabe sobre sua educação musical, mas Carlos Alberto Figueiredo (2012) cita o nome de Salvador José (1732-1799), músico mineiro conterrâneo de dona Vitória Maria, como o professor de José Maurício. No testamento de Salvador José, constava, além de instrumentos musicais, numerosas partituras de compositores portugueses e italianos, o que dá uma ideia das obras com que José Maurício provavelmente teve contato nos seus anos de aprendizado (FIGUEIREDO, 2012, p. 3). Outro nome que aparece como provável professor é o do padre Manoel da Silva Rosa, que “poderia ter guiado nosso José Maurício em seus primeiros ensaios”, e nos estudos de harmonia e contraponto (TAUNAY, 1930). Curt Lange (1976) sugere, ainda, a possibilidade de uma amizade “entre os dois mulatos”, José Joaquim Emerico e José Maurício, do qual o Padre Mestre poderia ter recebido alguns ensinamentos. Após ser ordenado padre em 3 de março de 1792, José Maurício começou a lecionar música nas casas de famílias abastadas, mantendo esta atividade ao longo de sua existência, paralelamente às funções de mestre-da-música, compositor, regente e organista. Também lecionou em sua casa, na atual Rua das Marrecas, uma doação por parte do comerciante Thomás Gonçalves (FIGUEIREDO, 2012, p. 1). Contraiu matrimônio, apesar de padre, com Severiana Rosa de Castro (1789-1878), de quem teve seis filhos: José, nascido em 1806; Apolinário José, em 1807; José Apolinário, em 1808; Josefina, em 1810; Panfilia, em 1811 e Antônio José, em 1813. Ensinou música, portanto, também aos filhos, especialmente para José Maurício Nunes Garcia Júnior (nome trocado de José Apolinário) e Apolinário José. Dessa forma, o Padre Mestre pôde especializar-se ao cravo, espineta e piano, além de ser responsável, segundo Cleofe Person de Mattos (1970), pela formação das mais destacadas figuras da música no Rio de Janeiro da época: compositores, professores, modinheiros, cantores, copistas, além dos nomes que se perderam “no anonimato das Irmandades”. José Maurício faleceu aos 62 anos, em 18 de abril de 1830, tendo sido sepultado na igreja de São Pedro dos Clérigos, hoje não mais existente (FIGUEIREDO, 2012, p. 2).

A música no Rio de Janeiro de fins do séc. XVIII e início do séc. XIX concentrava-se principalmente em duas atividades: a igreja e o teatro. Contudo, muita música também se fazia nos círculos reais assim como nas casas de certos nobres. O primeiro caso faz referência ao Palácio Imperial de São Cristóvão na Quinta da Boa Vista, construído em 1803 (BARROS,

2013), servindo de residência escolhida pelos imperadores do Brasil Império e que hoje é museu nacional e jardim zoológico (RICHTER, 2006). Foi neste local, no ano de 1870, onde ocorreu um fato que o Visconde de Taunay, um dos biógrafos de José Maurício, relataria alguns anos depois: o Padre Mestre executou uma sonata de Joseph Haydn à primeira vista ao piano, a pedido de Marcos Portugal. Para a surpresa de todos, José Maurício teria afirmado conhecer a obra de Haydn, e em seguida interpretou toda a sonata diante do público composto por príncipes e pessoas da corte, logrando sucesso e extraindo o seguinte comentário de Marcos Portugal, descrito por Taunay (1880, p. 60; apud Trilha, 2019, p. 4):

“Marcos Portugal não teve mais mão em si, pôz-se talvez máo grado seu, de pé, e ao morrerem as ultimas e vigorosas notas da sonata, precipitou-se para aquelle que de repente se constituiria seu igual e no meio dos applausos dos principes e da côrte apertou-o nos braços com immensa effusão. –Bellissimo! bradou elle, bellissimo! E’s meu irmão na arte; com certeza serás para mim um amigo” (TAUNAY, 1880, p. 60, apud TRILHA, 2019, p. 4).

O segundo caso inclui a casa do Marquês de Santo Amaro e o salão do Barão Georg Heinrich Langsdorff. Nestes dois espaços reuniam-se habitualmente vários músicos e amadores da música, mas especificamente na casa do Marquês, o Padre José Maurício acompanhou em uma *barcarola* o *castrato* napolitano Giovanni Francesco Fasciotti, que veio ao Brasil em 1817 a convite de D. João VI (BARROSO, 2006, p. 66), e em seguida demonstrou suas habilidades de improvisação ao piano, variando sobre o motivo da referida peça. Assim como na Quinta da Boa Vista, os aplausos não foram suficientes, e o músico Sigismund Neukomm, aluno de Haydn, referiu-se a José Maurício como o “maior improvisador do mundo”, em relato a Manuel de Araújo Porto-Alegre (1856, p. 361; apud Trilha, 2019, p. 4):

“O celebre Neukomm, discipulo de Haydn, que veio para esta côrte como lente de musica quando veio a colonia artistica dirigida por Lebreton para funda a Academia das Bellas Artes, e que foi victima da parcialidade que invectivava José Maurício, me disse, em Paris, a proposito do mestre brasileiro, que elle era o primeiro improvisador do mundo” (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 361, apud TRILHA, 2019, p. 4).

Segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo (1930), a fama do Padre José Maurício no Rio de Janeiro já era reconhecida desde 1792, e com a chegada da corte portuguesa em 1808, José Maurício foi transferido da Sé Catedral (Igreja do Rosário), onde havia sido nomeado mestre-de-capela e compositor em 1798, para a Capela Real (antiga Igreja dos Carmelitas), juntamente com os músicos e cantores da comitiva portuguesa. A Capela Real foi, portanto, agregada à Sé Catedral e o contingente de músicos aumentou razoavelmente, tendo concentrado cerca de 38 a 41 músicos entre os anos de 1816 e 1817, respectivamente. Esses números são comparáveis,

segundo Joseph Scherpereel (1985), à orquestra da Real Câmara de Lisboa, que de 1770 a 1800 compreendia cerca de 40 músicos ali empregados. A presença de D. João VI e a criação da Capela Real, portanto, impulsionaram as atividades musicais no Rio de Janeiro, incentivando, cultivando e valorizando-as, propiciando, ainda, o crescimento do teatro de ópera e a feitura de música na já mencionada Quinta da Boa Vista.

Em relação ao teatro de ópera, pode-se afirmar que havia uma estreita ligação cultural com a metrópole, pois, segundo Scherpereel (1985, apud FAGERLANDE, 1996, p. 14), encenaram-se duas óperas italianas na Corte de Portugal: *Pietà d'Amore*, de Giuseppe Milico (1783), e *L'italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa (1788), que foram traduzidas para o português e então encenadas no teatro *Opera Nova* (surgido a partir do *Opera Velha*, que sofreu um incêndio em 1776, segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo), no Rio de Janeiro. Com a chegada da corte portuguesa em 1808, o *Opera Nova* passou a se chamar Teatro Régio.

Outro fato que conecta a vida cultural do Rio de Janeiro à de Portugal é a criação do Teatro Real de São Carlos em Lisboa, em 1793, e a conseqüente construção do Real Teatro de São João no Rio de Janeiro, em 1810, por Fernando José de Almeida, vindo de Lisboa como cabeleireiro de D. Fernando José de Portugal e Castro. Este último teatro também sofreu um incêndio em 1824, mas ressurgiu depois com o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Segundo Scherpereel, o repertório consistia em óperas de autores italianos ou de compositores que escreviam no estilo italiano, como Marcos Portugal, Antonio Salieri, Mozart (especificamente, a ópera *Don Giovanni*) e Gioachino Rossini (a abertura da ópera *Aureliano in Palmira*, que consiste na mesma música d'*O Barbeiro de Sevilha*, veio a ser relevante para José Maurício), e a conexão com Portugal é novamente enfatizada pelo autor, que diz:

“Uma característica particularmente notória deste repertório é a ausência total de obras pertencendo à escola alemã. Quer se trate do palco principal, quer do salão de oratórios do Teatro de S. Carlos, nada de Mozart, nada de Haendel, nada de Haydn, nada de Beethoven...” (SCHERPEREEL, 1985, p. 87)

Scherpereel refere-se principalmente às obras em estilo italiano, ainda que tenham sido compostas por autores alemães. Isso não exclui as obras alemães compostas por autores alemães, e prova disso é a correspondência entre Sigismund Neukomm e o jornal alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que é considerada uma das mais importantes contribuições ao cenário cultural carioca, pois permitiu que as atividades musicais da cidade ficassem conhecidas. Além disso, o nome de Neukomm foi associado à publicação do primeiro livro sobre música no Brasil, editado pela Imprensa Régia em 1820, *Notícia Histórica da Vida e das Obras de José Haydn*,

de autoria de Joachim Le Breton (CORREA DE AZEVEDO, 1956)¹. Convém lembrar, ainda, que José Maurício afirmou conhecer a obra de Joseph Haydn ao executar uma de suas sonatas à primeira vista para um público da corte, além do quê, o repertório utilizado pelo Padre Mestre em suas aulas em sua casa na Rua das Marrecas consistia, segundo o Dr. Nunes Garcia Júnior, em trechos de Haydn – as *Estações* e *Stabat Mater*. Mais ainda, o tema principal do segundo movimento da Sinfonia nº 94, “*Surpresa*”, de autoria de Haydn, é citado no início da *Lição* nº 7 da 2ª parte do *Método de Piano-forte* de José Maurício, apresentando, inclusive, uma ressignificação tópica: o tema original consiste em *opera buffa*, enquanto no *Método* ele aparece como uma *aria da capo* em estilo *cantabile*.

Pode-se citar a *Criação* de Haydn (*Die Schopfung*, 1798) como outra possível fonte de inspiração para José Maurício. O autor Márcio Páscoa (2019) identificou a apropriação, por parte de José Maurício, de aspectos musicais de seções corais e instrumentais da *Criação* de Haydn, na composição de seu par de salmos intitulados *Laudate Dominum Omnes Gentes* (CPM78) e *Laudate Pueri Dominum* (CPM79), ambos de 1821. Segundo Páscoa, ambos os *Laudate* foram compostos destinados “às exéquias de infantes inocentes e possuíam um fundamento temático que os unia” (PÁSCOA, 2019, p. 11). O autor afirma que o primeiro movimento do *Laudate Dominum Omnes Gentes* (CPM78) está inequivocamente vazado sobre a seção coral do fim da primeira parte da obra de Haydn, o coro *Die himmel erzahlen die Ehre Gottes* (idem, p. 12). José Maurício manteve a tonalidade original, Dó maior, mas realizou algumas alterações em função da troca textual e do encaixe prosódico. Conforme discute Páscoa (idem, p. 13), “os tópicos da obra de Haydn de que se apropriou o brasileiro parecem ter sido mantidas até o movimento central”. O outro salmo, *Laudate Pueri Dominum* (CPM79), também apresenta apropriações do original de Haydn; incluem-se aí a tonalidade, Mi bemol Maior, e duas passagens das primeiras intervenções corais, sendo elas a entrada inicial do coro após a abertura e durante o recitativo de Uriel (idem, p. 14). José Maurício expressou sua admiração pelo compositor austríaco ao basear livremente seu par de *Laudate* (CPM78 e CPM79) em trechos de diversos solos da *Criação*, aproveitando, ainda, os prelúdios e interlúdios da obra original em suas introduções instrumentais (idem, p. 20). Páscoa conclui que a admiração de José Maurício por Haydn, evidenciada por obras ou registros históricos, ecoa a tradição de escrita coral dramática, adquirindo um sentido existencialista através da palavra *Laudate* (tradução latina do

¹ De fato, tratou-se de um discurso lido por Le Breton no Instituto da França em 1810, do qual o próprio Sigismund Neukomm participou como coadjuvante e dedicatário, tendo colaborado com 23 notas, inseridas pelo tradutor, que apenas se identificou como “Hum Amador” (TRILHA, 2021, pg. 33).

hebraico *Alleluia*), resultando naquilo que Webster (1998, p. 67, apud PÁSCOA, 2019, p. 19), chamou de estética da salvação.

Nota-se que as referências que José Maurício possuía acerca da obra de Haydn – assim como da de Mozart –, segundo diversas fontes (FAGERLANDE, 1996, p. 88), eram as obras sacras, e não as de teclado. Esta hipótese poderia explicar a ausência da forma sonata no *Método de Pianoforte*. Contudo, há de se considerar que havia, de fato, a circulação de obras instrumentais europeias no Brasil, apesar de não se ter conhecimento da total extensão desse material. Jorge Vergara (2013), ao falar das obras de João Domingos Bomtempo em sua tese de mestrado, menciona o artigo do pesquisador e fortepianista Pedro Persone, *O fortepiano na Coleção de Theresa Christina Maria: propostas para uma performance historicamente informada* (2008), e constata que essa Coleção merece ser objeto de estudo de pesquisadores na área da música, pois seu vasto material, ainda inexplorado, inclui obras para diversos instrumentos, formações e compositores (VERGARA, 2013, p. 4).

As citações das obras de Haydn atestam o uso, por parte de José Maurício, da linguagem comum da música Clássica tocada em diferentes formações instrumentais e vocais na época em que ele compôs seu *Método*. As semelhanças elementares são possíveis de se notar, como a forma A B A (ária da capo), a fraseologia ora regular, ora irregular, mas sempre direcionada tonalmente, as cadências completas, meias-cadências, cadências de engano, acordes de passagem, ornamentos, notas repetidas, melodias baseadas nos acordes principais da tonalidade, acompanhamentos de baixo *Alberti*, largas codas desenvolvidas com função de confirmar a chegada ao acorde da tônica etc. Uma característica marcante das *Lições* e *Fantasia*s é sua flexibilidade melódica, isto é, melodias cujo início é longo, porém em seguida se tornam mais rápidas, ou seja, passam por uma diminuição rítmica, e isso cria um efeito de maior direcionamento e fluxo musical para concluir a frase. Segundo Charles Rosen (1972), esta característica está presente nos compositores de final do séc. XVIII, como Mozart e Haydn, que utilizaram este recurso para introduzir um ritmo novo e mais rápido, tão natural no fim de um parágrafo musical em seu caminho em direção à cadência e à resolução. Com este recurso, configura-se a mudança da estrutura rítmica barroca (do *moto perpetuo* em semicolcheias) para um ritmo muito mais maleável, originando uma frase extremamente flexível (ROSEN, 1972).

Nota-se a profunda influência de Haydn não apenas em José Maurício, mas principalmente na esfera musical do Rio de Janeiro e no restante do mundo ocidental. É válido mencionar, portanto, que a difusão da música de Haydn fez-se ainda mais pungente após a morte do príncipe Paul Anton Esterházy, o segundo empregador de Haydn depois do conde Karl von Morzin, em 1759 (BURROWS, 2005). Àquela altura, sua música já estava à venda por toda a Europa;

Haydn teve a sorte de sua carreira coincidir com uma enorme expansão da impressão e publicação de música. Embora a impressão já fosse possível desde o final do séc. XV, só em meados do séc. XVIII começou a se desenvolver algo parecido com um mercado de massa. Surgia, portanto, um novo espaço cultural que os empresários culturais trataram de explorar. Através de editoras como a de Johann Gottlieb Emmanuel Breitkopf (1754), além da transmissão oral dos melômanos, Haydn começou a firmar uma reputação internacional. Desde 1763 suas obras constavam em diversos catálogos, incluindo divertimentos para cravo, quartetos de corda, sinfonias, sonatas para teclado, missas, óperas etc., e em cerca de duas décadas um fluxo crescente de composições de Haydn foi parar no mercado internacional, às vezes em manuscrito, mas cada vez mais em edições impressas. Em pouco tempo, fez fama e fortuna em Londres, mas preferiu encerrar seus dias como leal servidor dos Esterházy. Ele morreu em 31 de maio de 1809, quando Viena estava sob ocupação francesa (BLANNING, 2011).

Seu legado estendeu-se grandemente, representando um cânone ocidental no período. Os autores Floyd e Margaret Grave (2006) assertam a estatura proeminente dos quartetos de Haydn no cânone da música de câmara oitocentista tardia. Largamente disseminados através de manuscritos e edições impressas, os quartetos ajudaram a definir os termos do gênero, além de representarem um processo histórico maior. Steve Collisson (2019) diz que o uso inspirado de quatro instrumentos de cordas por Haydn modernizou uma tradição que Henry Purcell tinha desenvolvido um século antes com as fantasias de cordas para até seis vozes, executadas por violas da gamba. Cerca de vinte anos depois da morte de Haydn ainda se tocavam suas obras, e seu legado estendeu-se desde Beethoven e Schumann até todos os futuros compositores de quartetos que nele se inspiraram (COLLISSON, 2019).

A forte presença da linguagem tradicional europeia no cenário artístico do Rio de Janeiro, somada aos trabalhos como professor, compositor, regente e organista, incutiram no Padre José Maurício um alto grau de experiência em teoria e prática musical, cujo modelo foi herdado aos dois filhos, José Maurício Nunes Garcia Júnior e Apolinário José, através do *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*. Segundo Mário Marques Trilha (2019, p. 2),

“o *corpus* de música para tecla do Padre Nunes Garcia, que chegou até nós, embora de dimensão relativamente reduzida, é bastante significativo como representante da produção destinada à tecla nos seus primórdios no Brasil. Constitue-se do método de pianoforte, sete solfejos e três modinhas para canto e acompanhamento de pianoforte, e uma peça para piano. Infelizmente nenhuma das obras supracitadas chegaram até nós em manuscritos autógrafos, sendo cópias e edições posteriores ao falecimento do compositor” (TRILHA, 2019, p. 2).

Segundo Cleofe Person de Mattos (1970, pp. 333-335, apud FAGERLANDE, 1996, p. 20), o *Compêndio de Música* é “espelho do ensino da música no Brasil da época”, e representa a síntese da orientação didática no ensino na Rua das Marrecas. Seu conteúdo compreende noções de teoria musical – notas, figuras, escalas, intervalos e tons – e até mesmo ornamentos simples, como *Apojo*, *Portamento* e *Acentos*. Inclui ainda as *entoações*, sete exercícios vocais sobre diferentes intervalos preparatórios ao estudo do solfejo. Em seguida vêm os *Solfejos*, em clave de soprano com acompanhamento de teclado, onde são abordadas diversas dificuldades, como graus conjuntos e disjuntos, claves, notas pontuadas, pausas, acentos expressivos, quiálteras, síncope e cromatismo. Antes do *Método de Pianoforte* há ainda as *Regras para a formação dos tons*, com “exemplos que servem para a formação de outros tons”, onde é feita a exposição da cadência tonal I-IV-V-I. Segue, então, o *Método de Pianoforte*, composto de duas séries de doze *Lições* e seis *Fantasia*s.

Para José Maurício, a utilização do termo *fantasia* está em sintonia com os seus significados dentro da tradição musical europeia, ou seja, desde sua origem renascentista, em Luis de Milan², o termo *fantasia* é adotado em composições instrumentais cuja forma e invenção surge da fantasia e habilidade do autor. Segundo Barroso (2006, p. 50), o termo é encontrado em diversas línguas e a versão adotada por José Maurício provém do espanhol ou italiano *Fantasia*. Segundo o Dicionário Grove de Música (2001), a partir do séc. XVI até o séc. XIX, a *fantasia* manteve sua licença subjetiva, e suas características formais e estilísticas variavam entre tipos livres e improvistatórios a tipos estritamente contrapontísticos e formas mais ou menos seccionadas. *Fantasia* aparece como título em manuscritos de peças de tecla alemães antes de 1520, e em tablaturas impressas em 1536 em Valência, Milão, Nuremberg e Lyons; contudo, estas *fantasias* de origem alemã não contemplaram a herança musical de José Maurício tanto quanto as *fantasias* da tradição ibérica. Não obstante, as *fantasias* provenientes do círculo musical de Haydn, Mozart e outros compositores germânicos recentes a José Maurício têm sua parcela de contribuição para a formação musical do Padre Mestre. O termo *fantasia* também foi utilizado de maneira intercambiável com outros termos tais como: *ricercar* ou *recercar* e *preambulo* ou *preambel*; em diferentes épocas, o termo foi inclusive igualado a *tentos* (Milán), *voluntary* (Byrd, Mace), *automaton* (Phalèse), *capriccio* (Lindner, Praetorius, Froberger), *canzon* (Terzi, Banchieri) ou *fuga* (Banchieri, Hagius, Scheidt, Froberger). Na Espanha, o benefício técnico das fantasias para “exercitar as mãos” era frequentemente enfatizado. Para C. Ph. E. Bach, “uma

² Luis de Milan (c. 1500 – c. 1561), compositor renascentista valenciano (Coroa de Aragão) e vihuelista (tocador de vihuela). A referência é extraída de seu *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro* (1535-36).

fantasia é livre quando não tem divisões de compasso e abrange mais tonalidades do que costuma ocorrer em outras peças” (BARROSO, 2006, p. 40). Este segundo ponto se conforma à escrita das *Fantasias* de José Maurício, como se verá nos capítulos sobre a análise das peças. No *Método* de José Maurício, portanto, as *Fantasias* são as peças de maior grau de liberdade, escritas ou sem forma definida, ou na forma ternária ou na forma de *Rondó*, também coincidindo quase na sua totalidade com as características do gênero no contexto da música europeia (apenas uma das *Fantasias*, escrita na forma binária, foge dos modelos).

A concepção do *Método de Pianoforte* não difere das características de outros métodos de teclado europeus do séc. XVIII, onde estava presente a tentativa de resolver questões técnicas através de peças musicais. Dentro desta tradição, pode-se mencionar, por exemplo, *L'art de toucher le clavecin*, de François Couperin (1716), e o *Ensaio sobre a verdadeira maneira de se tocar o teclado*³, de Carl Philipp Emanuel Bach (1753), que são dois métodos de instrumentos de tecla bastante minuciosos e detalhados que visam ao preparo do instrumentista, seja através de “princípios absolutamente necessários para se executar a contento suas próprias peças” (Couperin), ou através de “passos necessários para se aprender a fantasiar”, pois do executante “espera-se fantasias de todo o tipo” (C. Ph. E. Bach). Esses dois métodos demonstram o processo de ensino tecladístico na Europa que é veiculado através de tratados e métodos impressos, publicados e vendidos.

Contudo, Marcelo Fagerlande (1996) atenta à necessária observação de que, quando impressos, os métodos desses dois autores vêm com muita informação a respeito da posição de mãos, da interpretação, da posição do corpo, portanto informações que normalmente seriam transmitidas oralmente pelo professor. No caso dos métodos que não foram impressos, como os de Johann Sebastian Bach (*Clavierbuechlein* para Wilhelm Friedemann Bach, *Notenbüchlein* para Anna Magdalena Bach, *Invenções e Sinfonias*, *Cravo Bem Temperado*) não se encontra nenhuma informação além das próprias partituras e poucas indicações quanto à realização do baixo contínuo e quanto à execução de ornamentos. Isso naturalmente se deve ao contato direto entre mestre e alunos. Uma constante entre tais métodos é a utilização do baixo cifrado, seja para exemplos, seja para a própria realização musical. Fagerlande observa, ainda, que o conteúdo musical dos métodos se alterou radicalmente com o passar do séc. XVIII, culminando em uma mudança de abordagem no início do séc. XIX. Enquanto no séc. XVIII os métodos procuravam interligar de maneira natural todos os problemas relativos ao aprendizado, ou seja, unir os aspectos técnicos aos musicais, resultando em verdadeiras obras da literatura musical (a

³ *Versuch ueber die Wahre Art, das Clavier zu spielen*. Carl Philipp Emanuel Bach, 1753.

exemplo de Bach, Scarlatti e Couperin), no séc. XIX, ao contrário, a tendência é de uma maior divisão, de uma compartimentalização entre técnica e música, razão pela qual os métodos deste período se dedicam exclusivamente aos aspectos puramente técnicos. Tais características têm relação com a visão de mundo mais universalista do séc. XVIII, e com a tendência à especialização do séc. XIX. O autor lembra, ainda, que a maior parte dos métodos brasileiros (ou editados no Brasil) estão ainda muito defasados em relação a seus contemporâneos europeus. Em geral, os brasileiros já no séc. XIX estão ainda muito voltados para algumas características encontradas no séc. XVIII. O próprio *Método de Pianoforte* de José Maurício exemplifica esta situação.

Machado Neto *et al* (2021) apontam para um sincronismo importante no que tange às “atualizações” harmônicas de José Maurício para o tempo de vigência de conceitos musicais durante o último quartel do século XVIII. Considerando a formação de José Maurício em meados da década de 1770, a base epistemológica do seu saber musical estava aderida, portanto, a um modelo retórico localizado no tempo (NETO *et al*, 2021, p. 135). Nesse sentido, questões como o domínio dos *partimenti*, os *solfeggi* e as ferramentas retóricas, assim como a concepção de música como discurso, usando sempre as regras da oratória musical de seu tempo, revelam que José Maurício possuía plena ciência acerca de uma tradição secular de uso de um capital simbólico (NETO *et al*, 2021, p. 134). Para mais, tais questões paradigmáticas eram próprias do tempo de José Maurício, e não recaíam somente em sua perícia como compositor. Os autores concluem, pois, que a presença desses elementos no *corpus* musical do Pe. José Maurício demonstra a projeção da mentalidade galante através de um “acervo retórico na exposição de valores e crenças” (*ibidem*), e que esse conjunto articulado de conhecimentos basais em sua formação e atuação como músico, regente, professor e compositor (dentre outras atividades) foi “trabalhado numa concepção retórica absolutamente sincronizada em seus conteúdos com os mestres europeus”, definindo, portanto, questões locais (*ibidem*).

Traçando um paralelo com as publicações coevas, Marcelo Fagerlande (1996) cita, portanto, tratados de música brasileiros manuscritos dos séculos XVIII e XIX: *Escola de Canto de órgão* de Caetano de Mello de Jesus, de 1759, *A Arte de Solfejar* de Luiz Álvares Pinto, de 1761, *Arte da Muzica para uzo da mocidade brasileira por hum de seu patricio* (ou seja, de autor anônimo, impresso em 1823), *Elementos de Música*, por Bonifácio Asioli, traduzido para o português e editado em 1824, e a *Artinha* de Francisco Manuel da Silva, impresso em 1838. Todos esses métodos incluem apenas os elementos básicos da teoria musical, com exceção da parte final da *Arte da Muzica* de 1823, que trata “do acompanhamento”, ou seja, dos rudimentos de realização do baixo contínuo, que atestam, no Brasil de início do séc. XIX, a importância e

utilização do baixo contínuo e de instrumentos como a guitarra e o cravo para realizá-lo (FAGERLANDE, 1996). Cita-se, ainda, *Elementos de musica e methodo de t[ocar] piano forte e Elementos de musica e methodo de tocar piano forte: com exercícius em todos os generos, seis liçoens progressivas, trinta preludios em todos os tons, e doze estudos*, dois métodos compostos por João Domingos Bomtempo (entre 1816-1842), presentes no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal.

Nesse sentido, o *Compêndio* e o *Método* de José Maurício parecem seguir os modelos dos tratados do mesmo gênero, englobando noções de teoria musical, regras para o acompanhamento e peças a serem executadas no instrumento, com seu dedilhado. O *Método* de José Maurício está mais voltado para o séc. XVIII do que para sua própria época, quando na Europa os métodos de teclado enfatizavam os aspectos mais técnicos que artísticos (FAGERLANDE, 1996). A ausência de comentários específicos sobre questões de execução pode ser explicada pela destinação do *Método*, inserido em um contexto em que a transmissão oral dominava. O *Método de Pianoforte* de José Maurício foi escrito para a formação musical de seus filhos quando, já mais desocupado das obrigações da Capela Real com a partida de D. João VI, pôs no papel tantas ideias acumuladas em vários anos de experiência como professor e intérprete – ao cravo e ao pianoforte. É um *Método* escrito para a continuação e aprofundamento dos estudos, não para a iniciação ao teclado. O conteúdo do *Método* pode ser considerado como apropriado e útil para a formação do jovem músico da época quer por sua estrutura pedagógica, quer por sua estrutura composicional. José Maurício compôs um *Método* de teclado não só com peças tipicamente tecladísticas, à maneira das sonatas de Scarlatti, Seixas ou mesmo Mozart e Haydn. Tentou ampliar este campo, incluindo também transcrições orquestrais, presentes em algumas peças seja no tratamento da escrita, seja na citação integral (dois movimentos do *Requiem* de sua autoria) ou apenas na citação do início dos temas (como acontece com a abertura de *Aureliano in Palmira/Barbeiro de Sevilha*⁴ e com o segundo movimento da *Sinfonia Surpresa* de Haydn). Assim, o aluno estaria não só se preparando tecnicamente no teclado, mas estaria conhecendo, além de peças de teclado, também gêneros orquestrais, para a ópera e para a Igreja.

2 OBJETIVOS

As 6 *Fantasia*s presentes no *Método de Pianoforte* do Padre José Maurício (1821) oferecem terreno fértil para o estudo musical e pedagógico ao piano, contemplando numerosos

⁴ Conforme discutido, a abertura orquestral é a mesma para as duas óperas.

aspectos que corroborarão para a formação musical do jovem instrumentista, pois, conforme a proposta pedagógica de José Maurício, sua intenção era não somente preparar tecnicamente o aluno ao instrumento, mas também introduzi-lo aos gêneros orquestrais, de ópera e de igreja. Nesse contexto, ao longo das obras o estudante reconhecerá tanto elementos pertinentes ao vocabulário idiomático do piano, como também passagens cuja escrita assemelha-se a uma textura orquestral.

Como já discutido, a influência europeia na obra didática de José Maurício é evidente em sua escrita, o que sugere um grau de conhecimento e domínio, por parte do Padre Mestre, das técnicas composicionais vigentes na época, que indubitavelmente foram legadas do período Clássico da música. Essa sintonia com a música europeia através da utilização do idioma clássico nas *Fantasia*s apresenta-se como o objeto de interesse da presente pesquisa, considerando-se que o conteúdo das 6 *Fantasia*s compreende um maior grau de liberdade formal e uma maior variedade de elementos musicais se comparadas às *Lições* distribuídas ao longo do *Método*.

Nesse sentido, este trabalho intenciona analisar os aspectos estruturais das 6 *Fantasia*s presentes na terceira parte do *Método de Pianoforte* do Pe. José Maurício Nunes Garcia, objetivando gerar dados relevantes para posteriores estudos na área da música brasileira novecentista para teclas. Para tanto, realizou-se a transcrição das 6 *Fantasia*s, contidas no manuscrito *BR-Rem 2609*, em um formato digital atualizado, e deu-se procedimento à análise de cada *Fantasia*, com atenção à fraseologia das obras, observando sua estrutura melódica e harmônica, procurando apontar elementos convencionais do estilo clássico de música para teclas, tais como: uso das tonalidades, cadências, acordes de passagem, notas estranhas e *schemata*, considerando-se, ainda, a instrução, presente no próprio *Método*, acerca dos ornamentos utilizados por José Maurício. Além disso, realizou-se uma análise desde a perspectiva retórica das 6 *Fantasia*s, tendo em mente a infraestrutura das obras contida na *dispositio* musical, ensejando um contato palpável com as mesmas que possibilitará uma execução musical mais consciente e informada.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Tendo em mente as fundações clássicas na composição do *Método de Pianoforte* do Padre José Maurício, convém estabelecer as bases do presente trabalho analítico. Primeiramente, o livro de William E. Caplin, intitulado *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (1998). Neste, o autor

apresenta uma teoria da forma elaborada sobre princípios coerentes e propõe uma terminologia clara que sirva como ferramenta teórica para a análise formal (CAPLIN, 1998, p. 3). William Caplin baseia-se nos princípios formais introduzidos por Arnold Schoenberg (*Fundamentos da Composição Musical*, 1937-48), cujas ideias foram desenvolvidas por seu aluno Erwin Ratz (*Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1951). Nesse sentido, Caplin busca trazer à tona ideais implícitos nos escritos de Schoenberg e Ratz ao formular uma teoria compreensiva de funções formais, intencionando, portanto, posicionar a *Formenlehre* tradicional sobre fundações mais seguras e sofisticadas ao analisar a forma em todos os níveis hierárquicos contidos em um único movimento.

Segundamente, o livro de Clemens Kühn, intitulado *Tratado de la Forma Musical* (1989), no qual o autor integra, a um plano geral de descrição, as ideias e os princípios de construção formais, mesmo em seus parentescos ou transformações históricas, e em suas diversas figurações formais concretas. Através deste princípio, Kühn busca aprofundar a essência e o gênero da construção formal e o pensamento musical contido na mesma. Nesse sentido, o autor apresenta conexões objetivas e históricas compreensíveis e trabalha com elementos idealmente mais essenciais, utilizando-se de uma linguagem sempre aproximativa e não definitiva, na intenção de representar com palavras aquilo que, dito em sons, não é possível de ser abstraído completamente na palavra (KÜHN, 1989, p. 13).

Na sequência, Ruben Lopez-Cano, em seu livro intitulado *Música y Retórica en el Barroco* (2011, p. 76), apresenta os conceitos de retórica musical preconizados por Johann Mattheson, compositor e teórico musical alemão (1681-1764). Para o presente trabalho, a definição da *dispositio* retórica servirá como base para a análise do discurso musical das 6 *Fantasias*. A *dispositio* é a seção do sistema retórico no qual ideias e argumentos são ordenados e distribuídos nos momentos do discurso sonoro onde, segundo suas características, resultem mais oportunos e eficazes. Essas ideias e argumentos são provenientes da *inventio*, um outro momento retórico anterior à *dispositio* que faz uso de perguntas específicas (*locus*, plural *loci*) para se descobrir tais pretextos. A *dispositio* é talvez a primeira das seções da retórica a serem incorporadas na teoria musical (as outras seriam a já mencionada *inventio*, a *elocutio*, a *memoria* e a *pronuntiatio*). Tratados medievais como *De Musica* de Johannes Affligemensis (séc. XII) evidenciam a presença da *dispositio* na música composta, mas tratadistas barrocos como Burmeister (1599, 1601) Lippius (1612), Kaldenbach e Mattheson (1739) puseram em evidência a presença da *dispositio* retórica na organização das diversas classes de discurso musical como as fugas, árias etc. (LOPEZ-CANO, 2011, p. 80). Porém, a *dispositio* retórica em música não é um esquema formal preestabelecido; ela se manifesta em distintos momentos caracterizados pela função que

desempenham no discurso musical, aos quais o músico-orador recorre no momento da execução: o discurso em ação. A *dispositio* musical é uma infraestrutura, um ordenamento subjacente que permite entender cada momento sonoro como discurso musical em ação, ou seja, no mesmo instante em que se percebe como sons distribuídos no tempo, dirigidos num espaço e a um público específico.

Por fim, a formulação da teoria dos esquemas (*schemata*, sing. *schema*) deve-se ao musicólogo e professor de teoria musical norte-americano Robert O. Gjerdingen, que codificou esse sistema ao constatar a existência de padrões contrapontísticos recorrentes na música galante e coligiu tais padrões ou *standards* galantes em seu livro *Music in the Galant Style* (2007). Alguns desses padrões têm nomes históricos; outros, porém, foram nomeados pelo próprio Gjerdingen, seja com um nome italiano ou com o nome de algum teórico norte-americano importante. O sistema é grafado com círculos e números, onde a melodia é representada por círculos pretos com números brancos, a linha do baixo consiste em círculos brancos com números pretos, e a harmonia, por sua vez, está indicada apenas pelos números do baixo cifrado, numa posição intermediária entre o baixo e a melodia. Essa conjugação entre baixo e a melodia, portanto, faz o contraponto característico de cada *schema* descrito pelo autor. São padrões muito recorrentes, apesar de que, no séc. XVIII, nenhum dos indivíduos submetidos a essa instrução pensasse nisso como um esquema; é provável que, nos conservatórios napolitanos da época, o estudo dos *partimenti* e dos *solfeggi* com baixo contínuo tivessem uma metodologia implícita, por isso, a denominação verbal desses padrões poderia ter sido *movimento*, *movimenti*, *motto del basso*, *motti del basso*, ou seja, movimentos característicos nesses *partimenti* e *solfeggi* (TRILHA, 2020). Através de diversos exemplos musicais, Gjerdingen apresenta esquemas como a *Romanesca*, *Prinner*, *Do-re-mi*, *Monte*, *Fonte*, *Ponte*, *Quiescenza*, *Indugio* etc., e aproxima os conceitos teórico, perceptual e cognitivo ao sugerir um sistema formulaico que, desde o início, não se propõe a explicar e enquadrar toda a música do período galante apenas nesses protótipos, mas sim, fornecer um tipo de análise da feitura musical daquela época, objetivando trazer à tona a linguagem da sociedade galante.

Com base nos conceitos formais, retóricos e esquemáticos supracitados, realizar-se-á, portanto, a identificação do modelo formal de cada uma das 6 *Fantasias*, o respectivo percurso harmônico dentro da forma, o uso dos esquemas de contraponto galante recorrentes serão identificados e analisados, e a infraestrutura retórica contida na *dispositio* das *Fantasias* será descrita e estudada. Far-se-á também a análise fraseológica das *Fantasias*, observando a estrutura melódica e harmônica, apontando elementos convencionais do estilo clássico de música para tecla presentes nessas peças, tais como: uso das tonalidades, cadências, acordes de passagem e

notas estranhas, levando em consideração a instrução, presente no próprio *Método*, acerca dos ornamentos utilizados por José Maurício.

4 ANÁLISE FORMAL

As *Lições* e *Fantasia*s são divididas em três partes, como citado: duas partes com doze *Lições* cada, e uma terceira parte com seis *Fantasia*s. Essa grande quantidade de informações é apresentada em ordem crescente de dificuldade, dividida e bem delimitada nas três partes, evidenciando uma coerência pedagógica no decorrer de sua variedade de formas (binária, ternária, *rondó*, forma livre), de construção de frases (regulares e irregulares), possibilidades de modulação, temas (Haydn, Rossini e temas de autoria própria de José Maurício), categorias de tratamento instrumental (presentes os estilos instrumental, orquestral e vocal), tonalidades (todas as 24 tonalidades são utilizadas) e ornamentos (*apojo*, *portamento*, *acentos* etc.). Há uma presença maciça da forma da *aria da capo* que permeia todo o *Método*; isso pode ser compreendido de duas formas: José Maurício era grande improvisador ao teclado, e “fantasiar” (improvisar) era o que se esperava na época de um habilidoso cravista ou pianista. A *aria da capo* (A B A), com a repetição integral da primeira parte (A), era a forma ideal para que o músico realizasse nesta reprise uma ornamentação. Fantasiar, improvisar, nada mais é que ornamentar com criatividade e conhecimentos harmônicos, uma estrutura musical (FAGERLANDE, 1996). Assim, a segunda parte do *Método*, toda escrita na forma da *aria da capo*, pode ser considerada uma preparação para a ornamentação esperada nas *Fantasia*s, e possivelmente num estágio mais avançado, para a livre improvisação. A grande penetração da ópera italiana em Portugal, e conseqüentemente no Brasil, poderia também explicar a frequência tão acentuada da *aria da capo* no *Método*, já que esta forma é característica deste estilo operístico.

4.1 Fantasia 1^a

A primeira *Fantasia* do conjunto está na forma *aria da capo*, consistindo em uma estrutura A B A, sendo que o A está em Dó maior, o B transita pela região da Subdominante (Fá maior e Ré menor), e o retorno de A em Dó maior. Há momentos de transição entre uma seção formal e outra, como o trecho dos compassos 14 a 21 que cadencia em Lá menor, e mais à frente nos compassos 47 a 54 em que ocorre uma preparação na região da Dominante para o retorno de A. De acordo com Clemens Kühn (1989, p. 183), a configuração da forma *aria da capo* se

articula em cinco seções, sendo que o A se divide em duas seções, segue-se o B como parte central, e por fim o *da capo*, o retorno ao A. Esse modelo formal concorda com a estrutura da *Fantasia 1ª* de José Maurício, pois a primeira ocorrência de A nesta peça consiste em ala2, sendo o a1 em Dó maior, o a2 prolonga o Dó maior, porém, cadencia na Submediante, Lá menor, o B pode ser dividido em b1b2 devido a utilizar as tonalidades de Fá maior e Ré menor, e, finalmente, o retorno de A apenas com a seção a1, terminando em Dó maior.

Figura 1 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, subseções a1 e a2, cp. 1 a 21.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A seção formal B da *Fantasia 1ª* de José Maurício inicia-se na região da Subdominante de Dó, Fá maior, aqui entendida como b1 (cp. 23-32). O uso da Subdominante para iniciar a seção B difere da descrição sobre a forma *aria da capo* apresentada por Clemens Kühn (1989, p. 184), que diz que B “[...] se distingue sobretudo por sua tonalidade – entra, por norma, na tonalidade relativa”⁵; contudo, o mesmo autor observa que, “[...] Contudo, na maioria dos casos é coordenada motivicamente com A”⁶. A partir disso, é possível argumentar que esta seção b1

⁵ “[...] se distingue sobre todo por su tonalidad – entra, por norma, en la tonalidad relativa” (KÜHN, 1989, p. 184).

⁶ “[...] Sin embargo, en la mayoría de los casos se halla coordinada motivicamente con A” (ibidem).

da *Fantasia 1ª* apresenta uma certa semelhança com o início da seção a2, tornando possível o parentesco rítmico-melódico entre A e B e, conseqüentemente, também sua relação estrutural. Comparem-se as duas passagens:

Figura 2 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, seção a2, cp. 13 a 17.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 3 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, subseção b1, cp. 22 a 25.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Ambas as passagens consistem em duas semifrases de dois compassos cada, sendo que na seção a2 a primeira semifrase é antecipada por uma anacruse no compasso 13, enquanto que na seção b1 não há anacruse para a primeira semifrase do compasso 22. No primeiro membro de cada semifrase encontra-se um desenho melódico em colcheias, sendo que o a2 apresenta duas semínimas após as colcheias, e o b1 apresenta uma mínima antes das colcheias. Observa-se, no segundo membro de cada semifrase, a presença de mínimas após as figuras mais curtas (Fig. 2, cp. 15 e 17; Fig. 3, cp. 23 e 25), que se assemelham tanto na duração e posição dentro das respectivas semifrases, assim como na relação intervalar de terça entre si (Fig. 2, Dó-Lá; Fig. 3, Lá-Dó, Sib-Sol). Além disso, a harmonia que acompanha a linha melódica superior em ambas as passagens consiste em uma alternância das harmonias de Tônica e Dominante, não obstante o ritmo harmônico ser mais lento em b1 do que em a2. Com isso, evidencia-se uma certa semelhança entre as seções a2 e b1 da *Fantasia 1ª* de José Maurício, ressaltando sua relação estrutural e concordando com a descrição da forma proposta por Clemens Kühn.

Figura 4 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, subseção b2, cp. 33 a 47

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 33-40) features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The second system (measures 37-40) continues the melodic line with triplets and the bass line with chords. The third system (measures 41-47) shows a descending diatonic sequence in the bass line and a melodic line with triplets and a final triplet.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

A seção b2 da *Fantasia 1ª* inicia na tonalidade de Ré menor, relativa menor de Fá maior. Aqui pode-se observar a recorrência das semifrases de 2 em 2 compassos, contudo, o segundo membro de cada semifrase sofreu uma diminuição rítmica se comparado a b1, apresentando semínimas antes da mínima (cp. 34, 36, 38, 40). O acompanhamento também sofreu uma alteração rítmica, tornando-se mais lento devido à presença das semínimas que marcam cada tempo do compasso. A partir do compasso 41, tem-se uma sequência diatônica descendente, percorrendo um trajeto harmônico I – IV – I6/4 - V7 – I, duas vezes seguidas, sendo que a segunda vez aparece diminuída ritmicamente e prescinde do desenho melódico em colcheias, substituindo-as, na linha superior, por terças paralelas.

O trecho dos compassos 48-55 também poderia ser considerado como o *ritornello* da forma *aria da capo*, como explica Clemens Kühn (1989, p. 184): “A forma se vê subdividida por um *ritornello* orquestral recorrente, que se executa bem completo, bem reduzido”⁷. Este suposto “*ritornello*” poderia ter características orquestrais, mas certamente não é recorrente na *Fantasia 1ª*; o elemento que conecta sua possível “recorrência” na estrutura da peça seria apenas sua semelhança com o tema apresentado em A, isto é, as semínimas oitavadas:

⁷ “La forma se ve subdividida por un *ritornello* orquestral recurrente (p. 53), que se ejecuta bien completo, bien reducido”. Clemens Kühn (1989, p. 184).

Figura 5 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, cp. 1 a 4.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 6 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, cp. 47 a 50.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 7 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, cp. 55 a 58.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Evidencia-se, portanto, certa semelhança, nos compassos acima expostos, em relação à figuração de caráter incisivo na linha da clave de Sol (as semínimas oitavadas), tanto no início do tema em A (Fig. 5), na passagem de transição (Fig. 6) e na reexposição de A (Fig. 7). Segue-se, portanto, o retorno a A:

Figura 8 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, retorno da seção A, cp. 48 a 69.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A seção A é reexposta somente com a primeira parte, a1, seguida de uma coda. Segundo Marcelo Fagerlande (1996, p. 38), no contexto do *Método*, esta *Fantasia* se sobressai em termos de liberdade da forma, já que até o momento não houve nenhuma transição entre A e B que compreende, respectivamente, uma passagem da Submediante para a Subdominante da tonalidade principal, assim como em nenhuma parte B houve duas tonalidades diferentes. Para mais, José Maurício suprimiu o a2 e encadeou a cadência final com uma coda sobre o acorde de Dó maior.

4.2 Fantasia 2ª

A 2ª *Fantasia* do conjunto também está na forma *aria da capo* e divide-se em três seções bem delimitadas, A B A, sendo o A em Fá maior e o B em Dó maior. A seção A pode ser dividida em a1 e a2, de acordo com a divisão formal da *aria da capo* em cinco partes descrita por Clemens Kühn (1989, p. 183). O a1 está na Tônica, Fá maior, compreendendo os compassos 1 a 7,

enquanto o a2 está na Dominante, Dó maior, compreendendo os compassos 8 a 14. O a2 complementa o a1 transitando desde a harmonia de Dominante para voltar à Tônica, repetindo as mesmas figuras e desenho melódico, inclusive os três acordes marcados:

Figura 9 - José Maurício, *Fantasia 2^a*, subseções a1 e a2, cp. 1 a 14.

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled 'a1', covers measures 1 to 5. The second system, labeled 'a2', covers measures 6 to 11. The third system covers measures 12 to 14. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (F major), and a time signature of 3/4. Dynamics include 'Moderato' and 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The score concludes with a key signature change to two sharps (D major) in the final measures.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A partir do compasso 15, inicia-se a seção B, dividida em b1 e b2. O b1 (cp. 15-26) está coordenado com a seção A (cp. 1-14), devido ao ritmo harmônico e a figuração assemelharem-se em grande parte. Comparem-se os primeiros compassos de cada seção:

Figura 10 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, seção A, cp. 1 a 7.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 11 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, subseção b1, cp. 15 a 20.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Verifica-se a influência da seção A no início da seção B no que diz respeito a elementos semelhantes como: os três acordes iniciais, a figuração rítmica da melodia distribuída em pequenos motivos por compasso, o acompanhamento da linha inferior em acordes espaçados, seguidos de um acorde em semibreve e um acorde final em semínima. É evidente que o tamanho da frase dos primeiros compassos de B é menor que A, porém, a diferença crucial entre as duas seções é a harmonia, visto que a seção A estabelece a tonalidade principal, Fá maior, enquanto a seção B introduz sua relativa, Ré menor, através da dominante secundária Lá maior com sétima. Segue-se, nos compassos 21 a 26, uma passagem gradual até culminar na Dominante principal de Fá, Dó maior. Para isso, José Maurício utiliza uma breve sequência de acordes de passagem, começando com Ré maior com sétima no compasso 21, seguido de três compassos da harmonia de sétima da dominante em Sol maior, e por fim, Dó maior no compasso 26. A coordenação motívica apresentada nas seções anteriores mantém-se estruturalmente igual, possibilitando a ideia de que toda a subseção b1 (cp. 15-26) está relacionada com a seção A.

Figura 12 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, subseção b1, cp. 21 a 26.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Em seguida, a subseção b2 (cp. 27-34) introduz um caráter mais *cantabile* em relação ao ritmo marcial presente nas seções anteriores:

Figura 13 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, subseção b2, cp. 27 a 34.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A presença das ligaduras em conjuntura ao fraseado mais ritmicamente regular em colcheias e uma melodia de menor tessitura, que faz uso de bordaduras superiores e inferiores, já indica uma diferença de caráter da subseção b2 (cp. 27-30) em relação às seções anteriores. Observa-se o uso de mais dominantes secundárias, como o Mi maior com sétima cadenciando em Lá menor (cp. 27-28), e o Lá maior com sétima cadenciando em Ré menor (cp. 29-30).

Segue-se um trecho cadencial (cp. 31-33) em figuração de semínimas com uma extensa ligadura que repousa em Dó, e após uma pequena pausa, ocorre a preparação do retorno à Tônica principal, Fá maior, classificada como uma figura de *transitus*, que será analisada no capítulo sobre retórica. Harmonicamente falando, as duas linhas presentes no compasso 34 caminham, cada uma, em direção a um grau específico da harmonia de Tônica: a linha superior ascende em direção ao grau 1, Fá, enquanto a linha inferior descende cromaticamente em direção ao grau 3, Lá, configurando a harmonia de sétima de dominante, ainda que através de díades, e não tríades.

Figura 14 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, cp. 49 a 57.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Nos compassos 49-57 (Fig. 14) ocorrem duas frases semelhantes em tamanho e forma, onde, em ambas, a Tônica (Fá maior) atua como dominante secundária de sua Subdominante, Si bemol maior, protelando o verdadeiro final da peça, que se estabelece apenas no último compasso (cp. 57). A primeira frase (cp. 49-52) finaliza em uma cadência semiaberta, ou seja, a nota final da melodia é a terça do acorde, e não a Tônica (cp. 52). A nota terça não apresenta tanto peso resolutório quanto a nota fundamental do acorde, consequentemente, a segunda frase precisa repousar sobre a fundamental para haver conclusão. O percurso harmônico é o mesmo, V7/IV-IV-II-I6/4-V-I, sendo que na segunda vez, a Tônica é prolongada nos acordes finais.

4.3 Fantasia 3ª

A *Fantasia 3ª*, como comenta Trilha (2019, p. 12), “é uma breve peça com melodia repleta de embelezamentos cromáticos, remetendo ao gosto Rossiniano”. Sabe-se que havia certa influência europeia na escrita do Padre José Maurício, devido tanto à sua formação musical com Salvador José de Almeida e Faria (Minas Gerais, 1732-1799), a partir do qual o Padre Mestre teve acesso a uma rica biblioteca que incluía compositores lusos como Marcos Portugal e João Domingos Bomtempo, quanto pela grande ligação da colônia brasileira com Portugal, onde o predomínio do repertório italianizante, no Teatro Real de São Carlos, consequentemente promovia a circulação das obras de compositores europeus no Rio de Janeiro, como os já mencionados Haydn, Mozart, Rossini, Jommelli, Pergolesi, dentre outros.

Em relação à forma, a *Fantasia 3ª* apresenta uma maior liberdade na escrita se comparada às outras cinco, sendo, portanto, a menos rígida, no aspecto formal, de todo o *Método*. Sobre isso, Marcelo Fagerlande (1996, p. 39) comenta:

“A *Fantasia 3* é sem dúvida o exemplo de forma mais livre em todo o *Método*, fazendo realmente jus ao nome. Não há nenhuma estrutura formal clássica. É composta de uma sucessão de períodos em diversos tons, sempre usando o mesmo tema, com a chegada muito clara e preparada ao tom final.” (FAGERLANDE, 1996, p. 39)

Figura 15 - José Maurício, *Fantasia 3ª*, subseções a1 e a2, cp. 1 a 13.

The image shows a musical score for a piece in Moderato. It is in G major and common time. The score is divided into two sections, a1 and a2, indicated by red brackets. Section a1 covers measures 1 to 7, and section a2 covers measures 8 to 13. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The melody begins with an anacrusis and a strong accent on the first note of the phrase, followed by a resolution. The accompaniment consists of chords in the left hand.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Na Figura 15, acima, observa-se o início da peça, aqui entendido como a seção formal A, com subdivisões em a1 (cp. 1 a 7) e a2 (cp. 8 a 13), onde se pode observar o principal elemento motivico da *Fantasia 3ª*. Esse elemento é recorrente em toda a peça, e consiste em uma frase de quatro compassos, precedida por anacrusis, compreendendo acentos (>) em um tipo de inflexão musical denominada apojatura ou *apoggiatura* (do italiano *appoggiare* que significa apoiar), isto é, uma nota estranha e ritmicamente forte, que dá a impressão de se inclinar sobre a nota apoiada sobre a qual resolve com movimento de tom ou de semitom. O ritmo da apojatura, seguido pela sua resolução, é sempre forte-fraco, mas resolvendo em um fator consonante do acorde (MEDINA, 2018). Esta *Fantasia* está em Sol maior, e sua subseção a1 faz o percurso harmônico Tônica-Dominante; a subseção a2, a seguir, faz o percurso Dominante-Tônica:

Figura 16 - José Maurício, *Fantasia 3ª*, subseção a2, cp. 8 a 13.

The image shows a musical score for a piece in Moderato. It is in G major and common time. The score is divided into two sections, a1 and a2, indicated by red brackets. Section a1 covers measures 1 to 7, and section a2 covers measures 8 to 13. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The melody begins with an anacrusis and a strong accent on the first note of the phrase, followed by a resolution. The accompaniment consists of chords in the left hand.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Esta subseção realiza o mesmo desenho melódico apresentado anteriormente, porém, um grau acima, e com a primeira semifrase (cp. 8-10) substituindo a nota Mi natural por Mi bemol, sugerindo uma sonoridade de dominante diminuta (acorde de Ré maior com sétima e nona bemol, cp. 10). A segunda semifrase (cp. 10-12) também apresenta outro cromatismo: Lá suspenso repousando sobre Si (cp. 12).

Em seguida, a seção B (cp. 14 a 43) reutiliza o material musical apresentado em A, variando harmonicamente sobre ele e apresentando uma abreviação em sua estrutura fraseológica antes do final:

Figura 17 - José Maurício, *Fantasia 3ª*, subseções b1 e b2, cp. 14 a 43.

b1

b2

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Na subseção b1 (cp. 14-29), observa-se o uso de dominantes secundárias no percurso harmônico como forma de explorar outras regiões harmônicas. Em termos analíticos, os compassos 14 a 22 compreendem a região da Submediante de Sol, Mi menor (VI), preparada por sua respectiva dominante, Si maior com sétima (V7/VI); em seguida, nos compassos 23 a 29, o acorde de Sol maior com sétima (V7/IV) cadencia na região da subdominante, Dó maior (IV). Na melodia, a presença de um grande número de notas cromaticamente alteradas evidencia seu caráter ornamental; esses embelezamentos cromáticos realçam o desenho melódico ao incluir meandros em sua estrutura, ainda mais expressivos devido aos acentos nas apojeturas e repouso nas notas consideradas como fatores harmônicos, ou seja, os graus diatônicos principais. Na

seção b2 (cp. 30-43), ocorre uma espécie de abreviação na estrutura da melodia, isto é, as frases de 4 compassos são substituídas por frases de 2 compassos, seguidos de uma cadência:

Figura 18 - José Maurício, *Fantasia 3ª*, subseção b2, cp. 30 a 43.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

José Maurício fez três repetições da primeira semifrase (cp. 30-36), mantendo os acentos nas notas de maior interesse melódico devido ao seu caráter de inflexão musical, ou seja, as apojaturas, atenuando o peso das notas adjacentes, que seriam os fatores consonantes dos acordes de cada compasso. Após isso, os compassos 37 a 43 configuram um movimento cadencial, devido principalmente ao acorde de Tônica em posição I6/4 seguido da Dominante V7, quanto ao desenho melódico, agora despojado de notas longas (mínimas) e apresentando floreios. Por fim, afirma-se a harmonia de Tônica ao se repetir o acorde na linha superior enquanto o baixo perpassa os fatores harmônicos do acorde.

4.4 Fantasia 4ª

A *Fantasia 4ª* é um rondó A B A C A, conforme Trilha (2019, p. 12). Por se tratar de um Rondó, sua estrutura básica de organização formal é descrita por William E. Caplin (1998, p. 231) como constituindo, primeiramente, uma ideia temática principal – o “tema”, “refrão” ou “estribilho” – que alterna regularmente com duas ou mais passagens contrastantes, denominadas “couplets”, “coplas”, “episódios” ou “digressões”; segundo o autor, esta terminologia pode ser utilizada para revelar os atributos formais e funcionais das partes do Rondó, pois tais termos se relacionam mais especificamente com essa forma (ibidem). Pode-se descrever uma variedade de formas rondó como ABACA, ABACADA ou ABACABA, onde “A” representa o refrão ou

estribilho, e as outras letras “B”, “C” etc., representam as coplas ou materiais musicais diferentes do refrão. No Rondó da *Fantasia* em questão, o A (refrão/estribilho) está em Dó maior, e as coplas B e C estão, respectivamente, em Sol maior e em Lá menor.

Figura 19 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, início do estribilho (A), cp. 1 a 12.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

O desenho melódico da linha superior pode atuar como o principal elemento motivico, devido às suas reiterações ao longo da seção A (cp. 1 a 27). Observa-se, ainda, que os membros de frase de cada período apresentam irregularidade ou assimetria em relação à sua proporção. Na Figura 20, abaixo, observa-se a ocorrência, dentro do primeiro período (cp. 1-11), de frases de 6+4 compassos:

Figura 20 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, 1º período fraseológico da seção A, cp. 1 a 11.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Por sua vez, o segundo período (cp. 12 a 27) comporta frases de 6+9 compassos:

Figura 21 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, 2º período fraseológico da seção A, cp. 12 a 27.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. Red brackets are drawn above the treble staff to indicate phrase lengths in measures. The first system (measures 12-17) features brackets of lengths 2, 6, 2, and 2. The second system (measures 18-22) features brackets of lengths 9 and 4. The third system (measures 23-27) features brackets of lengths 5 and 4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes in the treble staff.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

O motivo por trás dessa liberdade na proporção fraseológica da *Fantasia 4ª* encontra uma explicação em Marcelo Fagerlande (1996, p. 44), que assera:

“De uma maneira geral, a irregularidade presente no Método, tanto nas formas quanto nas frases, não deve ser motivo de surpresa. Se lembrarmos da quantidade de obras para teclado escritas nos séculos anteriores que davam lugar às liberdades formais, podemos compreender a falta de rigidez formal presente nas peças denominadas *Lições* e *Fantasias* por José Maurício, ainda que baseadas nas formas binárias e ternárias tradicionais. Se pensarmos nas primeiras obras livres para teclado, como as *toccatas* de Frescobaldi, por exemplo, que revolucionaram a música para teclado, antes dividida em música polifônica ou música de dança, ou nos prelúdios *non-mesurés* dos clavicentistas franceses, ainda mesmo em obras mais tardias de Domenico Scarlatti, cujas *sonatas* nem sempre respeitavam uma simetria e regularidade, podemos concluir que *grosso modo* a liberdade formal sempre esteve presente. A composição, antes de ser um processo acadêmico, onde as regras e esquemas formais prevaleciam, eram muito mais um reflexo da criatividade de seus realizadores. Também nos autores portugueses de século XVIII, mais especificamente em Carlos Seixas, constata-se nas *Sonatas para teclado* uma ausência de rigidez formal, o que nem sempre é compreendido por muitos de seus intérpretes contemporâneos. Como sublinha [Charles] Rosen, a arte pode fazer o que bem entende, e a sociedade e os artistas se utilizam dos estilos que necessitam para expressar o que querem, ou ainda, para preencher as necessidades estéticas que eles próprios criaram.” (FAGERLANDE, 1996, p. 44).

O segundo período fraseológico (Fig. 21) do estribilho reitera os primeiros 6 compassos do primeiro período em iguais proporção e conteúdo, porém, a partir do compasso 19, a harmonia realiza outro percurso, perpassando a região da Subdominante (Fá maior) através de uma dominante secundária (Dó maior com sétima) até enfim cadenciar na Tônica principal, Dó maior. A melodia realiza frases mais extensas, fazendo pleno uso da diminuição rítmica para proporcionar elasticidade ao movimento das semicolcheias, apenas refreando o *momentum* musical ao chegar nos últimos compassos deste período (cp. 25-27), quando surge uma sequência de intervalos em colcheias, finalmente repousando na nota Dó no compasso 27.

Na copla B (Fig. 22), observa-se primeiramente a presença de um tema proporcionalmente semelhante ao tema principal do *rondó* presente no estribilho, porém, distinto em respeito à figuração e harmonia. A tonalidade aqui é Sol maior, o acompanhamento mantém os pontuais acordes em compassos acéfalos (cp. 30, 32, 34) e téticos (cp. 36-46), muito semelhantes ao material do estribilho. A melodia, por sua vez, faz maior uso de saltos distribuídos em colcheias (cp. 29, 31, 33, 35, 42, 43), com eventuais figurações em semicolcheias (cp. 36-41) e fusas (cp. 44, 45). Inicialmente, a proporção dos membros de frase da copla B assemelha-se à do estribilho A, distribuídos a 2 compassos por vez, mas logo esses mesmos membros digressionam da regularidade métrica e resultam em frases de 6+5+7 compassos.

Figura 22 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, fraseologia da copla B, cp. 28 a 46.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Após o retorno do estribilho (A), procede a copla C, em Lá menor (Fig. 23). Esta distingue-se tanto do estribilho quanto da copla B não somente por estar em modo menor, mas principalmente pelo material musical que a compõe, quer seja, um par de vozes em terças descendentes na linha superior, despojada de ornamentos e diminuições rítmicas, e uma melodia na linha inferior que interpola graus conjuntos, saltos de oitava e arpejo.

Figura 23 - José Maurício, *Fantasia 4^a*, copla C, cp. 70 a 92.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A harmonia alterna entre T-D, sem quaisquer digressões para outras regiões vizinhas, centralizando-se exclusivamente em Lá menor. O baixo, por predominar melodicamente neste trecho, tem um caráter mais movimentado para se contrapor às figuras brancas da linha superior; seu desenho melódico é quase inteiramente escalar, exceto nos compassos em que realiza saltos de oitava (cp. 75, 76, 79, 80), arpejo (cp. 78) e movimento cadencial I6/4 - V7 - I. (cp. 85-87).

Chama a atenção a figuração do trecho compreendido entre os compassos 88 a 93 (Fig. 24): na linha superior, dois curtos motivos que ascendem por semitom, acompanhados por terças anacrústicas na linha inferior, repousando sobre uma harmonia de sétima de dominante. Esses elementos atuam como uma espécie de digressão da ideia anterior, e uma preparação para a próxima ideia: o retorno do estribilho, como previsto na forma *rondó*.

Figura 24 - José Maurício, *Fantasia 4^a*, transição para o estribilho, cp. 88 a 92.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

4.5 Fantasia 5^a

Segundo Trilha (2019, p.12), a *Fantasia 5^a* em Ré maior “é novamente uma peça breve, alterna as dinâmicas forte e piano, evocando passagens *solí* e *tutti*; esta fantasia e a segunda são

as únicas que apresentam indicação de dinâmica”. De fato, ao se comparar as partituras das seis *Fantasias*, evidencia-se a ausência, nas outras quatro peças, das indicações de dinâmica tradicionalmente conhecidas pelos termos italianos. Marcelo Fagerlande apresenta o seguinte argumento:

“As indicações de dinâmica são muito poucas em todo o *Método*. Acontecem na *Lição 9/I* [Lição 9 da 1ª parte], em parte da *Lição 12/I* [Lição 12 da 1ª parte], e depois só nas *Fantasias*, sendo que na maior parte delas as indicações se resumem a pequenos acentos, em geral para enfatizar uma dissonância, encontrados nas *Fantasias* 1, 3 e apenas na quarta variação da *Fantasia* 6. Indicações mais completas como *Forte*, *Fortissimo*, *Piano*, *Pianissimo*, *piu crescendo*, *crescendo*, são encontradas apenas nas *Fantasias* 2 e 5. Esta constatação vem mais uma vez comprovar o tipo de escrita muito comum tanto ao cravo que já estava desaparecendo quanto ao pianoforte que surgia, onde faltavam indicações de dinâmica (até mesmo por questões mercadológicas e editoriais) [...]. Se para o cravo algumas destas indicações são raras mas existentes, como o *forte* e o *piano* para indicar o teclado inferior ou o superior, no caso do piano forte, pelo menos no início, a possibilidade mais real de dinâmica neste novo instrumento eram os acentos, muito mais que grandes *crescendi* e *diminuendi*. Assim, é perfeitamente compreensível que no *Método de Pianoforte* seu autor não tenha dado grandes indicações de dinâmica.” (FAGERLANDE, 1996, p. 83-84. Grifo nosso)

A *Fantasia* 5ª apresenta duas seções formais A e B, distintas entre si, principalmente no que tange aos elementos motivicos e temáticos, à figuração e ao caráter, porém, ambas as seções mantêm o centro tonal, Ré maior, sem maiores digressões.

Figura 25 - José Maurício, *Fantasia 5ª*, seção A, cp. 1 a 18.

The musical score for José Maurício's *Fantasia 5ª*, section A, measures 1 to 18, is presented in a grand staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Moderato*. The score is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). Measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems. The score features alternating textures of *tutti* (orchestral) and *solo* (piano) passages. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The first system (measures 1-4) shows a *f* tutti passage in the bass clef and a *p* solo passage in the treble clef. The second system (measures 4-7) shows a *f* tutti passage in the bass clef and a *p* solo passage in the treble clef. The third system (measures 7-10) shows a *p* solo passage in the treble clef and a *f* tutti passage in the bass clef. The fourth system (measures 10-13) shows a *p* solo passage in the bass clef and a *f* tutti passage in the treble clef. The fifth system (measures 13-17) shows a *f* tutti passage in the bass clef and a *ff* tutti passage in the treble clef. The sixth system (measures 17-18) shows a *p* solo passage in the bass clef and a *p* solo passage in the treble clef.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Ainda na primeira seção, elencada na Figura 25, acima, evidencia-se aquilo que Trilha (2019, p. 12) havia assertado, isto é, passagens que alternam entre uma textura *tutti* e outra *solo*; ao se observar o primeiro sistema (cp. 1-4), constata-se que as indicações de dinâmica muito influenciam o tipo de sonoridade que José Maurício intencionou para cada membro de frase, logo, as passagens em *forte* evocam o *tutti*, isto é, a parte orquestral, enquanto as passagens em *piano* evocam o *solo*, a parte solista.

O elemento motivico básico para cada passagem é, respectivamente, um arpejo triádico para o *tutti* e uma melodia em ritmo marcial para o *solo*. Estes elementos permeiam toda a

primeira seção A, sendo recorrentes em praticamente todas as frases deste período. Especialmente na última frase (cp. 13-18), José Maurício sugere uma passagem inteira em *fortissimo*, e escreve a parte do *solo*, ou o segundo membro de frase, variado ritmicamente, isto é, com figuras de maior valor, algumas células pontuadas, e uma ampliação externa de sua segunda metade até repousar numa semicadência. Entende-se que a última passagem em *fortissimo* da seção A está coordenada motivicamente com as passagens *solo* que aparecem ao longo da mesma seção; nesse sentido, propõe-se a seguinte comparação:

Figura 26 - José Maurício, *Fantasia 5ª*, coordenação motivica entre a primeira passagem solo da seção A (acima, cp. 3-4), e a última passagem em fortissimo (abaixo, cp. 15-18)

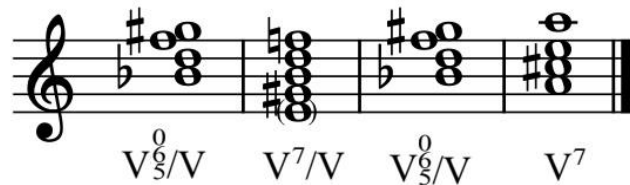
Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Faz-se uma pontual observação para a utilização do acorde de sexta aumentada nos compassos 15 e 16, cuja presença nesta *Fantasia* indica a clara referência das técnicas composicionais clássicas na escrita de José Maurício. Como define Walter Piston (1987, p. 405), “a resolução regular dos acordes de sexta aumentada é sobre o V ou, no caso do acorde de dupla quarta aumentada, sobre o I6/4 maior”⁸. No excerto da *Fantasia 5ª* acima apresentado (Fig. 26), constata-se que o acorde de sexta aumentada em questão trata-se de uma sexta alemã, ou seja, um acorde de sétima diminuta alterado, uma dominante da dominante com a quinta rebaixada (PISTON, 1987, p. 404). As notas que compõem esse acorde consistem, portanto, em fatores harmônicos alterados do acorde de sétima de dominante de Mi maior, dominante secundária de

⁸ “La resolución regular de los acordes de sexta aumentada es sobre el V o, en el caso del acorde de cuarta doble aumentada, sobre el I6/4 mayor”. Walter Piston, 1987, p. 405.

Lá, porém, com a fundamental Mi ausente. As notas Sib - Ré - Fá (na melodia) - Sol# são, respectivamente, a quinta rebaixada, a sétima menor, a nona menor e a terça maior do acorde de Mi maior com sétima. A resolução desse acorde recai sobre o acorde de Lá maior, dominante principal de Ré maior, conformando-se à descrição de Walter Piston.

Figura 27 - Da esq. para a dir.: acorde de sexta aumentada alemã e sua procedência a partir da harmonia de Mi maior com sétima e nona menor; acorde de sexta aumentada alemã e sua resolução no acorde de Lá maior.



Fonte: elaborado pelo autor a partir de PISTON, 1987, p. 404.

A partir do compasso 19 (Fig. 28), inicia-se a seção formal B, cuja estrutura compreende uma progressiva densificação textural, isto é, o elemento motivico (desenho melódico em graus conjuntos que atravessa notas cromáticas) e seu acompanhamento (notas repetidas na linha inferior) adquirem uma sonoridade cada vez mais densa devido à quantidade de notas que se inserem tanto na melodia, mas principalmente no acompanhamento acordal ao longo deste período. Do compasso 21 ao 32, observa-se que a melodia realiza ascensos para graus cada vez mais agudos, incorporando, a partir do compasso 25, uma segunda nota superior, estática. O acompanhamento, por sua vez, inicia-se leve, com apenas uma nota (cp. 19), porém, passa a adquirir mais notas até formar acordes triádicos e tetrádicos completos. Observa-se, ainda, a presença de um número maior de indicações de dinâmica, notados na partitura com os termos *cresc.*, *piú cresc.*, e o sinal “<”, além dos já presentes *p* e *f*. A cadência final é longa, iniciando no compasso 33 e indo até o 42.

Figura 28 - José Maurício, *Fantasia 5ª*, seção B, cp. 19 a 42.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Sobre a cadência final na seção B, Marcelo Fagerlande (1996, p. 44) comenta:

“Na terceira parte [do *Método*], as cadências das *Fantasias* comportam-se de modo bem diferente das *Lições*. Em geral são cadências longas, se comparadas às peças anteriores. Aqui não há relação entre o tamanho da peça e o da cadência” (FAGERLANDE, 1996, p. 44. Grifo nosso).

Dessa forma, faz sentido haver um longo trecho cadencial, indicado essencialmente pelo acorde I6/4 (cp. 35-36), seguido do acorde de sétima de dominante V7 (cp. 37-39), sobre o qual

a melodia encontrar-se-ia quase que totalmente estacionária nos fatores harmônicos do acorde do V grau, se não fosse pelos ornamentos que antecedem e sucedem cada nota, considerando-se, ainda, os trilos (*tr*).

4.6 Fantasia 6^a

Segundo Mário Trilha (2019, p. 12), “a sexta Fantasia é descrita pelo Pe. José Maurício como Thema e 5 Variações, no entanto, a forma é um Rondó A B A C A D A E A”. O autor ainda afirma que “o A está em dó maior, o B em mi menor, o C em lá menor, o D em fá maior e o E em sol maior” (ibidem). A utilização de várias tonalidades e alterações é quase um resumo das dificuldades técnicas apresentadas ao longo do *Método de Pianoforte*, o que demonstra o manejo, por parte de José Maurício, em elaborar um método para teclas em ordem progressiva de dificuldade, salientando sempre que o objetivo pedagógico do *Método* não visava à iniciação musical, mas sim, ao prosseguimento da formação musical do jovem instrumentista.

Trilha também observa o possível contato entre José Maurício e o compositor português Simão Vitorino Portugal, irmão de Marcos Portugal (2019, p. 12). Segundo o autor, Simão Portugal compôs as *Six Variations sur la Danse d’Hutin*, única obra para piano solo impressa em Portugal na primeira década do século XIX, que compartilha semelhanças com a *Fantasia 6^a* de José Maurício, no que tange à ambiguidade formal entre tema com variações e rondó. O autor observa que, após Simão Portugal ter se instalado no Brasil em 1811, sua atuação como professor de piano na corte tropical tornou possível, portanto, o acesso de José Maurício à referida obra (TRILHA, 2019, p. 12).

Figura 29 - José Maurício, *Fantasia 6^a*, estribilho, cp. 1 a 16.

Thema e variações

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Observa-se que o estribilho (Fig. 29) compreende um período musical que faz o percurso Tônica-Dominante-Tônica, ou seja, trata-se de um refrão que funciona como o tema principal do Rondó, quase sempre convencional e bem fechado, cadenciando na tônica principal com uma cadência autêntica (CAPLIN, 1998, p.231). O ritmo harmônico é predominantemente em mínimas, ou seja, uma harmonia para cada compasso, com alguns trechos em semínimas (compassos 7 e 11, duas harmonias em cada compasso), e o desenho melódico compreende saltos de colcheias compensados por notas repetidas e passagens rápidas por graus conjuntos em grupos de semicolcheias.

Figura 30 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 1ª variação (Sol maior), cp. 17 a 32.

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled '1ª Var.', covers measures 17 to 22. The second system, starting at measure 23, includes a repeat sign at the beginning and covers measures 23 to 28. The third system, starting at measure 29, covers measures 29 to 32 and concludes with the instruction 'D.C.D.S. al Fine'.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Após o estribilho, ocorre a primeira copla ou variação (Fig. 30): a Tônica aqui é Sol, e o percurso harmônico confirma o centro tonal ao transitar entre Sol e Ré, sua respectiva Dominante, finalmente cadenciando em Sol maior no compasso 32. A indicação *D.C. D.S. al Fine* (*da capo dal segno al fine*) aponta o retorno ao estribilho, sua execução do início ao fim, e em seguida a transição para a 2ª variação.

A 2ª variação (Fig. 31) está em Mi menor, e seu desenho melódico possui ascensos e descensos escalares, percorrendo os cinco primeiros graus das harmonias de Tônica e Dominante, interpolando seus respectivos arpejos. Nesta copla, a escrita é pouco ornamentada se comparada ao estribilho, mas é possível identificar, no compasso 47, uma *apoggiatura* longa (o grupo de semicolcheias), ou seja, uma *apoggiatura* que está incorporada ao texto, entrando consequentemente na contagem do compasso (FAGERLANDE, 1996, p. 72).

Figura 31 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 2ª variação (Mi menor), cp. 33 a 48.

33
2ª Var.

39

45

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Segue-se a 3ª variação da *Fantasia 6ª* nos compassos 65-80 (Fig. 32): a harmonia está em Lá menor e o percurso harmônico apenas alterna entre Tônica e Dominante. Nota-se que a 2ª variação (Mi menor) aborda a relativa menor de Sol maior (a 1ª variação), enquanto a 3ª variação, em Lá menor, aborda a relativa menor de Dó maior (o estribilho ou refrão). Na *Fantasia 6ª*, José Maurício optou por manter as harmonias nas proximidades diatônicas de Dó, fazendo uso das Dominantes respectivas de cada Tônica nas variações como meio de assegurar as tonalidades locais. Nesta copla, em Lá menor, nota-se o recorrente uso de bordaduras no desenho melódico, assim como figurações triádicas nos compassos com colcheias. O ritmo harmônico não difere do já apresentado nas variações anteriores, mantendo sua troca de harmonias em durações de mínimas.

Figura 32 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 3ª variação (Lá menor), cp. 65 a 80.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Na 4ª variação (Fig. 33), o ritmo harmônico é mais lento, permanecendo mais compassos em cada harmonia de Tônica e Dominante. É possível constatar a utilização de cromatismos configurando notas sensíveis (Si bequadro para Dó nos compassos 98 e 102; Fá# para Sol nos compassos 100, 105 e 109) e um breve, porém significativo paralelismo modal no inciso dos compassos 109-110, devido à presença do Ré bemol, o que gera diferenças melódicas entre este inciso e o anterior, nos compassos 105-106 (com o Ré natural). Além disso, há alguns *grupos* (cp. 97, 99, 101, 105, 109) incorporados à melodia, assim como o sinal de articulação de acento em algumas notas (cp. 98, 102, 106, 110).

Figura 33 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 4ª variação (Fá maior), cp. 97 a 112.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Na 5ª variação (Fig. 34), o percurso harmônico é mais incrementado que os anteriores, pois ocorre uma Dominante secundária no compasso 137, Lá maior, indo em direção a Ré maior (Dominante principal de Sol maior), ou seja, um V/V. Além disso, a estrutura fraseológica apresenta mais repetições do mesmo material, ou seja, frases em 2+2 compassos com a mesma ideia rítmica. Apenas o trecho compreendido entre os compassos 141-144 atua como uma espécie de *coda* em direção à cadência final, apresentando uma figuração distinta dos compassos anteriores.

Figura 34 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 5ª variação (Sol maior), cp. 129 a 144.

The musical score for the 5th variation of Fantasia 6ª by José Maurício is presented in five systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 129, 133, 136, 139, and 142 are marked at the beginning of their respective systems. Fingerings (1, 3, 4, 5) are indicated above notes in measures 129, 133, 136, 139, and 142. The piece concludes with a double bar line and a final treble clef sign at the end of measure 144.

5 ANÁLISE RETÓRICA

Conforme aponta Cleofe Person de Mattos (1997, apud Soares, 2019), o Pe. José Maurício exprime tanto na arte da oratória quanto em suas obras sacras a influência da retórica, disciplina estudada por ele desde a sua juventude (MATTOS, 1997, p. 33-34). E ainda Marcelo Fagerlande (1993, apud Soares, 2019) enfatiza que em seu *Método de Pianoforte* (1821), José Maurício utiliza os mesmos conceitos estéticos originários das doutrinas gregas e latinas de retórica e oratória, balizados em autores como Aristóteles, Marco Túlio Cícero, Marco Fábio Quintiliano, entre outros, os quais sugeriam que os oradores usassem os meios retóricos para controlar e direcionar as emoções dos ouvintes. Do mesmo modo, utiliza na disposição das tonalidades das *Lições* de seu *Método*, conotações semelhantes às empregadas por tratadistas retórico-musicais como Marin Mersenne, Athanasius Kircher, Wolfgang Caspar Printz e Johann Mattheson (FAGERLANDE, 1993, p. 146).

Os retóricos distinguiram pelo menos seis momentos principais dentro da *dispositio* retórica musical: *Exordium*: a introdução ao discurso, a transição do silêncio ao som; *Narratio*: apresentação objetiva, clara e breve dos fatos, sobretudo verossímil; *Propositio*: enunciação da tese fundamental sobre a qual se sustentará o discurso; *Confutatio*: defesa da tese com base em argumentos diversificados, porém logicamente construídos; *Confirmatio*: regresso à tese fundamental; *Peroratio*: epílogo do discurso, um resumo enfático das ideias essenciais ou de seus fragmentos. Todos estes momentos da *dispositio* retórica podem estar distribuídos do início ao fim do discurso musical, podem estar interpolados ou englobar uns aos outros, dependendo da perspectiva analítica que se utiliza em conjuntura ao embasamento retórico musical. Como afirma Lopez-Cano (2011), há ocasiões em que os distintos momentos do discurso musical, vistos da perspectiva da *dispositio* retórica, não se relacionam a partir de identidades temáticas; as interrelações entre cada período da *dispositio* são, com frequência, determinadas por elementos como a articulação, dinâmica, *tempi*, agógica, caráter etc., que comumente não aparecem especificados na partitura e resultam do arbítrio do intérprete.

Entende-se, à luz desses dados musicológicos, que, assim como suas obras sacras e até mesmo as 24 *Lições* presentes no *Método*, também as *Fantasia*s de José Maurício se apresentem como terreno fértil para análise retórica musical.

5.1 Fantasia 1ª

Desde o ponto de vista retórico, a seção A da *Fantasia 1ª* (Fig. 35) pode ser entendida como os momentos da *Propositio* e *Narratio*:

Figura 35 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, *Propositio* na seção a1, cp. 1 a 13.

Fantasia 1ª - Moderato

Propositio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 36 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, *Narratio* na seção a2, cp. 14 a 22.

Narratio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Como aponta Lopez-Cano (2011, p. 77), a *propositio* retórica consiste na enunciação ou apresentação da tese fundamental sobre a qual se sustentará o discurso. Portanto, o a1 da seção

A (Fig. 35) desta *Fantasia* apresenta-se como a tese fundamental do discurso musical, visto que ele inicia e cadencia na tonalidade da peça, Dó maior, e seu retorno após o B é idêntico. É possível identificar, ainda, o *exordium* retórico musical, ou seja, a introdução do discurso, a transição do silêncio ao som (LOPEZ-CANO, 2011, p. 76); ele encontra-se englobado à *propositio*, pois faz parte da apresentação inicial da peça, como descreve sua função. Neste caso, o *exordium* pode compreender os compassos 1 até a cabeça do 8, quando a melodia alcança a nota Sol, pois esse fragmento inicial é o suficiente para captar a atenção do ouvinte, preparando-o e dispondo-o para o tema que será abordado (ibidem).

O a2 (Fig. 36) pode ser interpretado como um momento de *narratio* retórica, que, segundo Lopez-Cano (2011), consiste na apresentação dos fatos, um marco preparatório para a argumentação; ela é fundamentalmente um relato, uma narração objetiva, clara e breve. Tendo isto em mente, o a2 da *Fantasia I^a* apresenta um material musical que inicia numa tônica maior e cadencia em sua relativa menor (Dó maior - Lá menor). Essa contraposição de ideias musicais maior e menor são elaboradas por José Maurício no B da *Fantasia I^a*, porém, utilizando outras tonalidades, como ver-se-á adiante.

Figura 37 - José Maurício, *Fantasia 1ª, Confutatio* na seção B, cp. 23 a 47.

2 Confutatio

The musical score for 'Confutatio' is divided into five systems. The first system (measures 23-27) begins with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass clef staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system (measures 28-32) features a treble clef staff with a quarter note, a quarter note with a slur, and a half note. The bass clef staff continues with eighth notes. The third system (measures 33-36) shows a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a half note. The bass clef staff has a simple harmonic accompaniment. The fourth system (measures 37-40) continues with a treble clef staff featuring a triplet of eighth notes and a half note. The bass clef staff has a consistent harmonic accompaniment. The fifth system (measures 41-47) concludes with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bass clef staff has a final harmonic accompaniment.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Na perspectiva retórica, a seção B pode ser interpretada como o momento de *confutatio* retórica no discurso musical (Fig. 37). Segundo Lopez-Cano (2011, p. 77), a *confutatio* consiste na defesa da tese fundamental via argumentos que confirmam o ponto de vista do orador e refutam aqueles que o contradizem. Basicamente, se caracteriza por incluir um grande número de ideias contrárias ou antíteses. No caso de José Maurício, a seção B de sua *Fantasia 1ª* concorda em parte com a descrição proposta por Lopez-Cano: a seção B gira em torno da região da Subdominante Fá maior, incluindo sua relativa menor (Ré menor), apresenta um ritmo harmônico mais lento que A, além de um acompanhamento mais variado que os arpejos de A. Não se observa um grande número de ideias contrárias ou antíteses; na verdade, é possível evidenciar semelhanças rítmico-melódico-harmônicas entre b1 e b2, levando à conclusão que essas

duas subseções formais contrapõem-se nos modos de seu material musical, sendo b1 em modo maior e b2 em modo menor. O principal motivo para a seção B, incluindo b1 e b2, ser considerada como *confutatio* retórica deve-se ao fato que, neste momento específico do discurso musical da *Fantasia 1ª*, esta seção apresente material musical consequente daquele compreendido em A que, segundo Kühn (1989, p. 184), “a parte B tão pouco compromete o afeto básico. Pode ser de uma espécie distinta nos aspectos rítmico, melódico e harmônico. Entretanto, na maioria dos casos é coordenada motivicamente com A [...]”⁹.

Figura 38 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, passagem de transição de B para a reexposição de A, cp. 48 a 55.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Segundo Clemens Kühn (1989, p. 183), “A reexposição que termina a forma não está escrita, mas vem reclamada pela indicação *da capo* (ital., desde a cabeça = desde o princípio) ou *dal segno* (desde o sinal);”¹⁰. No caso da *Fantasia 1ª* de José Maurício, não há a presença de nenhum termo ou sinal indicativo de retorno ao A, mas sim, uma passagem inteira na região da Dominante, Sol maior, que transita praticamente por todos os graus harmônicos do acorde de sétima da dominante, incluindo a extensão da 9ª menor, ou seja, a nota Lá bemol no compasso 54, o que reforça ainda mais sua função em relação à Tônica, Dó maior, preparando seu retorno. Segundo Lopez-Cano (2011, p. 177), esse trecho pode ser interpretado como uma figura retórica denominada *transitus*, e consiste em um “Fragmento de transição. Serve para unir duas seções retóricas com conteúdo distinto (Por exemplo *exordium – narratio*)”¹¹. De fato, essa passagem compreendida nos compassos 48 – 55 (Fig. 38) une dois momentos retóricos distintos, isto é, a *confutatio* e a *confirmatio*.

⁹ “La parte B tampoco pone en riesgo el afecto básico. Puede ser de una especie distinta en los aspectos rítmico, melódico y armónico. Sin embargo, en la mayoría de los casos se halla coordinada motivicamente con A [...]”. Clemens Kühn, 1989, p. 184.

¹⁰ “La reexposición que redondea la forma no está escrita, sino que viene reclamada por la indicación *da capo* (ital., desde la cabeza = desde el principio) o *dal segno* (desde el signo);”. Clemens Kühn, 1989, p. 183.

¹¹ “Fragmento de transición. Sirve para unir dos secciones retóricas con contenidos distintos (Por ejemplo *exordio – narratio*)”. Lopez-Cano, 2011, p. 177.

Figura 39 - José Maurício, *Fantasia 1ª, Confirmatio na reexposição da seção A*, cp. 56 a 70.

Confirmatio 3

The image displays a musical score for a piano piece. It is divided into three systems of staves. The first system starts at measure 56 and ends at measure 63. The second system starts at measure 60 and ends at measure 63. The third system starts at measure 64 and ends at measure 70. The section from measure 56 to 63 is labeled 'Confirmatio' and is enclosed in a red rectangular border. The section from measure 64 to 70 is labeled 'Peroratio' and is also enclosed in a red rectangular border. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Após a devida preparação cadencial compreendida na passagem de transição, o tema principal retorna na tonalidade de Dó maior (Fig. 39). Este momento no discurso sonoro pode ser denominado como *confirmatio* retórica musical, que, segundo Lopez-Cano (2011, p. 77-78), consiste no “regresso à tese fundamental”, [...] “o orador reexpõe seu ponto de vista original, porém, nesta ocasião, valendo-se de uma maior carga afetiva. Na *confirmatio* se procura mover no ouvinte o *pathos* ou afetos de maior intensidade”¹². Essas aferições encontram espaço na proposta pedagógica das *Fantasia*s do Padre José Maurício, conforme explica Marcelo Fagerlande (1996, p. 39): “A característica da liberdade formal encontrada nas *Fantasia*s certamente está ligada ao significado de improvisação dado ao termo *Fantasia* nesta época, e no caso específico de José Maurício, também à sua prática de improvisador ao teclado”. Nesse contexto, compreende-se que o Padre José Maurício compôs o *Método de Piano*forte com objetivos pedagógicos para o ensino musical dos filhos, e reservou para a última parte da obra, ou

¹² “Regreso a la tesis fundamental [...] el orador reexpone su punto de vista original pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva. En la *confirmatio* se procura mover en el oyente el *pathos* o afectos de mayor intensidad (Salinas 1980: 157)”. Lopez-Cano, 2011, p. 77.

seja, as seis *Fantasia*s, a possibilidade da improvisação sobre estas peças, conforme preconizava a tradição histórica da elaboração e execução da forma *fantasia* proveniente dos compositores ibéricos e germânicos.

Por fim, pode-se argumentar que os compassos 68-70 da *Fantasia 1ª* comportam uma característica de finalização incisiva sobre a harmonia de Tônica, a fim de frear o movimento dos compassos anteriores e estabelecer o acorde final. Segundo Lopez-Cano (2011, p. 78), esse momento do discurso sonoro pode ser interpretado como *peroratio* retórica, que

“É o epílogo. Se resume e enfatiza o já exposto (ideias essenciais ou fragmentos do discurso) ou se anuncia algum tipo de conclusão, ensinamento ou moral. Em algumas ocasiões se finaliza enunciando os mesmos elementos com os quais se começou o discurso”¹³ (LOPEZ-CANO, 2011, p. 78).

Nesse sentido, os três últimos compassos da *Fantasia 1ª* atuam não somente com o objetivo de finalizar a peça, mas principalmente em criar uma sensação de pequena apoteose ao reiterar com insistência a Tônica.

5.2 Fantasia 2ª

Interpreta-se a primeira seção A como o momento de *propositio* retórica (Fig. 40), devido a sua estrutura apresentar um material musical que fundamenta a forma da peça em geral, principalmente no que diz respeito à fraseologia de ambas as seções A e B. Nessa perspectiva, a seção A consiste na tese fundamental do discurso sonoro.

¹³ “Peroratio: es el epílogo. Se resume y enfatiza lo ya expuesto (ideas esenciales o fragmentos del discurso) o se enuncia algún tipo de conclusión, enseñanza o moraleja. En algunas ocasiones se finaliza enunciando los mismos elementos con los que se comenzó el discurso”. Lopez-Cano, 2011, p. 78.

Figura 40 - José Maurício, *Fantasia 2ª, Propositio* na seção A (a1a2), cp. 1 a 14.

Fantasia 2ª - Moderato

Propositio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Dentro da *propositio* retórica da seção A, é possível identificar também o *exordium*, ou seja, a introdução do discurso (Fig. 41); neste caso, os três primeiros acordes que iniciam a peça na harmonia de Tônica são suficientes para captar a atenção do ouvinte:

Figura 41 - José Maurício, *Fantasia 2ª, Exordium* na seção A, cp. 1 e 2.

Exordium

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Portanto, pode-se argumentar que este *exordium* compreende ainda o momento da *captatio benevolentiae*, que, segundo Lopez-Cano (2011, p.76), “é quando o orador seduz e ganha a confiança da escuta. Esta parte varia sua estratégia de acordo com a relação que existe entre o tema do discurso (a causa) e a opinião corrente (*dóxa*)”¹⁴. Portanto, a afirmação da Tônica

¹⁴ “*Captatio benevolentiae: es cuando el orador seduce y se gana la confianza del escucha. Esta parte varía su estrategia de acuerdo a la relación que existe entre el tema del discurso (la causa) y la opinión corriente (dóxa)*”. Ruben Lopez-Cano, 2011, p.76.

através de três acordes iniciais em dinâmica *forte*, seguidos de pausa como preparação para a entrada do tema principal, são consistentes como introdução do discurso e captação da atenção do ouvinte.

Figura 42 - José Maurício, *Fantasia 2ª, Confutatio e Transitus* na seção B, cp. 15 a 34.

Confutatio

Transitus

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A seção B (Fig. 42) pode ser interpretada como o momento de *confutatio* retórica, ou seja, o momento do discurso sonoro no qual diversos argumentos, ideias contrárias ou antíteses buscam afirmar ou contradizer a tese fundamental. Ocorre ainda a presença da figura retórica denominada *transitus* (cp. 33-34).

Figura 43 - José Maurício, *Fantasia 2ª, Confirmatio* na reexposição da seção A, cp. 35 a 48.

Confirmatio

The image shows a musical score for a piece titled 'Confirmatio'. The score is written for piano and is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 41, and the second system covers measures 42 to 48. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a forte (f) dynamic. The right hand part features a melodic line with various ornaments, including trills and mordents, and is marked with first, second, and third endings. The left hand part provides harmonic support with chords and single notes. The entire score is enclosed in a red rectangular border.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Com o retorno formal da seção A (Fig. 43), pode-se argumentar que este é o momento da *confirmatio* retórica, ou seja, o regresso à tese fundamental (LOPEZ-CANO, 2011, p.77). Aqui, a seção mantém todo o material musical inicialmente apresentado, sem quaisquer variações ou diferenças. A descrição de Ruben Lopez-Cano sobre a *confirmatio* retórica (2011, p. 77-78) aponta para a utilização de uma “maior carga afetiva”, por parte do orador, ao reexpor seu ponto de vista original, o que o permite comover o ouvinte através do *pathos* ou afetos de maior intensidade incorporados à sua oratória. Na perspectiva musical, interpreta-se este trecho do texto do autor como uma oportunidade para o executante (o orador) incorporar à sua performance (a oratória) elementos que otimizem o efeito do seu discurso, isto é, o músico que porventura enseje executar esta ou outra *Fantasia* do Padre José Maurício pode utilizar-se de elementos de articulação, *tempi*, agógica, caráter etc., para extrair o máximo do potencial expressivo do texto musical. Isto concorda com a proposta didática do Padre Mestre ao compor seu *Método de Pianoforte*, principalmente no que diz respeito ao conjunto das 6 *Fantasias*, como explica Marcelo Fagerlande (1996, p. 77):

“uma vez que as *Fantasias*, quer por suas estruturas já vistas quer pelo significado de seu título na época, contém um forte caráter de improvisação, pode-se seguramente imaginar que a razão da pouca frequência de sinais de ornamentos na terceira parte não significa absolutamente falta de ornamentos na execução, ao contrário, sua estrutura estava pronta para receber uma ornamentação livre, aproveitando os ensinamentos já absorvidos nas partes anteriores, principalmente na segunda”. (FAGERLANDE, 1996, p. 77).

Figura 44 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, *Peroratio* na reexposição da seção A, cp. 49 a 57.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Por fim, aparece um novo elemento estrutural após a reexposição da seção A: um trecho cadencial que atua como epílogo da *Fantasia 2ª*, podendo ser interpretado, portanto, como um momento de *peroratio* retórica (Fig. 44). Segundo Lopez-Cano (2011, p. 78), esse momento de *peroratio* retórica pode ser visto como a anúnciação de um tipo de conclusão, ensinamento ou moral. De fato, esses últimos compassos (cp. 49-57) consistem em um elemento inteiramente novo no que diz respeito ao tratamento melódico, aqui inteiramente homofônico; a presença das semínimas oitavadas na linha superior juntamente com os acordes triádicos inferiores configuram uma textura densa a esse trecho. Contudo, a utilização de dominantes secundárias e os movimentos cadenciais já estavam presentes no decorrer da *Fantasia 2ª*, como novamente explica Lopez-Cano (*idem*): “em algumas ocasiões se finaliza enunciando os mesmos elementos com os que se começou o discurso”¹⁵.

¹⁵ “En alguns ocasions se finaliza enunciando los mismos elementos con los que se comenzó el discurso”. Ruben Lopez-Cano, 2011, p. 78.

5.3 Fantasia 3^a

Figura 45 - José Maurício, *Fantasia 3^a*, *Exordium* e *Propositio* na seção A, cp. 1 a 13.

Fantasia 3^a - Moderato

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Fantasia 3ª - Moderato'. The first system is divided into two sections: 'Exordium' (measures 1-2) and 'Propositio' (measures 3-13). The 'Exordium' section is highlighted with a red box and shows a piano accompaniment of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The 'Propositio' section is also highlighted with a red box and shows a similar accompaniment, with the right hand playing a melodic line that includes a trill and a fermata. The second system of notation (measures 8-13) shows the continuation of the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a piano accompaniment of chords. The score is in G major and 3/4 time.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

É possível identificar e compreender a estrutura da peça ao se utilizar as categorias taxonômicas retóricas à disposição, em função de um seccionamento estrutural da peça que se apresente plausível e coerente no estudo e, possivelmente, também na performance da *Fantasia*. Para tanto, considerar-se-á a peça dividida em duas seções A (Fig. 45, com as subseções a1a2) e B (Fig. 46, com as subseções b1b2), analisadas a seguir.

A subseção a1 (cp. 1-7) apresenta elementos musicais acessíveis à análise retórica, identificados como *exordium* e *propositio*. Como já mencionado, Ruben Lopez-Cano (2011, p. 80) argumenta que “a *dispositio* não é um esquema formal preestabelecido. A *dispositio* são os distintos momentos, caracterizáveis pela função que desempenham no discurso musical, que são recorridos pelo músico-orador no mesmo momento da execução: o discurso em ação”¹⁶. Nesse sentido, elegeu-se os dois primeiros compassos como *exordium* devido ao fato de eles introduzirem o discurso da *Fantasia 3ª* via um elemento já apresentado na *Fantasia 2ª*, quer seja, acordes sobre a harmonia de Tônica que afirmam a tonalidade da música. Fica evidente o caráter de anúncio da peça e captura da atenção do ouvinte ao se utilizar essa textura acordal e homofônica, distribuída em figuras longas e justapostas como as mínimas seguidas de pausa, asse-

¹⁶ “Como hemos dicho, la *dispositio* no es un esquema formal preestablecido. La *dispositio* son los distintos momentos, caracterizables por la función que desempeñan en el discurso musical, que son recorridos por el músico-orador en el momento mismo de la ejecución: el discurso en acción”. Ruben Lopez-Cano, 2011, p. 80.

melhando-se a uma orquestra atacando os acordes iniciais de uma obra. Para tanto, esses primeiros acordes da *Fantasia 3ª* também podem ser interpretados como a *captatio benevolentiae* do discurso retórico, isto é, o momento em que o orador seduz e ganha a confiança da escuta (LOPEZ-CANO, 2011, p. 76).

Ainda na seção A (Fig. 45), a subseção a1 (cp. 3-7) compreende um membro de frase que pode ser interpretado como o momento da *propositio* retórica, ou seja, a enunciação da tese fundamental do discurso (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77), devido ao fato de este elemento motivico ser recorrente ao longo de toda a *Fantasia*. Isto fica claro ao se observar a seção B (Fig. 46), devido a esta utilizar o mesmo elemento motivico apresentado na seção A, porém, em outras regiões harmônicas e com certas transformações rítmicas, analisadas a seguir.

Figura 46 - José Maurício, *Fantasia 3ª*, *Confutatio* e *Peroratio* na seção B, cp. 14 a 43.

The image displays a musical score for José Maurício's *Fantasia 3ª*, specifically the section B (measures 14 to 43). The score is presented in two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system, labeled 'Confutatio' in red, covers measures 14 to 29. The second system, labeled 'Peroratio' in red, covers measures 30 to 43. The 'Peroratio' section is further highlighted with a red box. The score features complex harmonic structures with many chromatic alterations and rhythmic variations. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The 'Confutatio' section is characterized by a dense texture of chords and a melodic line with many accidentals. The 'Peroratio' section features a more open texture with fewer chords and a simpler melodic line.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Devido à riqueza harmônica e variação melódica presentes na seção B (Fig. 46), convém interpretá-la como o momento de *confutatio* retórica do discurso musical da *Fantasia 3ª*. Elementos como as dominantes secundárias, o grande número de embelezamentos cromáticos e as

transformações rítmicas em sua estrutura podem ser entendidos como as diversas antíteses da tese fundamental, apresentada originalmente na seção A (Fig. 45). Não obstante, essas mesmas antíteses funcionam como uma estratégia do músico/orador para afirmar seu ponto de vista, ao construir seus argumentos de maneira lógica (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77). Por fim, os últimos três compassos da *Fantasia 3ª* podem ser entendidos como o momento da *peroratio* retórica, ou seja, o epílogo do discurso sonoro. José Maurício reservou os compassos finais para uma única harmonia (Tônica) distribuída em notas longas (mínimas e semibreve) que, do ponto de vista retórico, podem representar o elemento conclusivo do discurso sonoro, como afirma Lopez-Cano (2011, p. 78): “Se resume e enfatiza o já exposto (ideias essenciais ou fragmentos do discurso) ou se enuncia algum tipo de conclusão, ensinamento ou moral”¹⁷.

¹⁷ “[...] *Se resume y enfatiza lo ya expuesto (ideas esenciales o fragmentos del discurso) o se enuncia algún tipo de conclusión, enseñanza o moraleja*”. Ruben Lopez-Cano, 2011, p. 78.

5.4 Fantasia 4ª

A descrição apresentada por Caplin sobre a forma rondó (1998, p. 231) dialoga com a perspectiva retórica, portanto, a análise da *Fantasia 4ª* conjugará os dois conceitos.

Figura 47 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, *Exordium*, *Partitio* e *Propositio* no estribilho A, cp. 1 a 27.

Fantasia 4ª - Moderato

Propositio
Partitio

Exordium

The musical score for *Fantasia 4ª - Moderato* is presented in a single system with a red border. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-6) is labeled 'Exordium' and is enclosed in a red box. The second system (measures 7-11) is labeled 'Partitio'. The third system (measures 12-17) is labeled 'Propositio'. The fourth system (measures 18-22) is labeled 'Propositio'. The fifth system (measures 23-27) is labeled 'Propositio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

A primeira seção A (Fig. 47), entendida como o refrão/estribilho da forma *rondó* da *Fantasia 4^a*, apresenta um material musical que será recorrente ao longo da peça, portanto, interpreta-se este trecho inteiro (cp. 1 a 27) como sendo a tese fundamental sobre a qual o discurso sonoro se sustentará (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77). Os primeiros dois compassos precedidos pela anacruse são entendidos como o *Exordium*, ou seja, a introdução do discurso, a transição do silêncio ao som (ibidem), e compreendem um membro de frase que consiste em uma linha melódica ascendente seguida por dois acordes na clave inferior.

O *Exordium* compreende ainda a *Partitio*, que, segundo Lopez-Cano (ibidem), é um momento no discurso sonoro que “anuncia o conteúdo, organização e plano conforme o qual se desenvolverá o discurso”¹⁸. Essa descrição concorda com o trecho do 1º período fraseológico elencado na seção A (Fig. 47), visto que seu material musical apresenta as três principais tonalidades do *rondó*, quer sejam, Dó maior, Sol maior e Lá menor, nesta exata sequência, articulados pelo principal elemento motivico da *Fantasia 4^a* (desenho melódico em semicolcheias); observa-se, portanto, que os primeiros 11 compassos desta peça anunciam o conteúdo (material musical), organização (distribuição das tonalidades principais em sequência) e plano (frases e períodos assimétricos ou irregularidade fraseológica) do discurso musical a ser desenvolvido.

Após a exposição do estribilho (A) do *rondó*, segue-se a primeira copla B (Fig. 48), entendida a partir da perspectiva retórica como o primeiro momento de *Confutatio* do discurso musical.

¹⁸ “*Partitio: anuncia el contenido, organización y plan conforme el cual se desarrollará el discurso (Quintiliano: ‘jamás parece largo aquello cuyo término se anuncia’)*”. Ruben Lopez-Cano, 2011, p. 77.

Figura 48 - José Maurício, *Fantasia 4ª, Confutatio* na copla B, cp. 28 a 48.

2 Confutatio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Por se tratar de uma copla de um *rondó*, verifica-se que as variações melódicas e harmônicas estão para o material musical do estribilho assim como antíteses e contra-argumentos estão para tese fundamental inicialmente apresentada. Considera-se esta seção formal do *rondó* como um momento de *Confutatio* retórica justamente por ela contrapor-se à *Propositio* tanto em questão de material musical (tema, harmonia, figuração, fraseologia) quanto em relação à sua posição dentro da forma, quer seja, entre um estribilho e outro, resultando em uma espécie de interpolação estrutural A B A. O mesmo ocorrerá com C, mais adiante (Fig. 50), ao se verificar a interpolação A C A.

Figura 49 - José Maurício, *Fantasia 4ª, Confirmatio* na reexposição do estribilho A, cp. 46 a 72.

Confirmatio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Após a copla B, ocorre a reexposição do estribilho A (Fig. 49), como previsto na forma *rondó* A B A C A. Esta seção formal apresenta material musical em igual proporção ao que foi exposto no primeiro estribilho; devido a isso, considera-se esta seção como o momento de *Confirmatio* retórica, isto é, o regresso à tese fundamental (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77). Esta reiteração temática na estrutura A B A C A do *rondó* da *Fantasia 4ª* conforma-se aos dizeres de Ruben Lopez-Cano (ibidem):

“[...] Depois do debate no qual deixou-se claro a solidez de sua argumentação e a fragilidade das teses de seus opositores, o orador reexpõe seu ponto de vista original, porém, nesta ocasião, valendo-se de uma maior carga afetiva”¹⁹. (LOPEZ-CANO, 2011, pp. 77-78)

Esta narrativa encontra espaço na proposta pedagógica das *Fantasia*s de José Maurício; ao reservar para esta última parte do *Método* as peças de maior potencial improvisatório, José Maurício perpetua a tradição da livre ornamentação sobre um texto anteriormente apresentado e sem muitos embelezamentos. Como afirma Marcelo Fagerlande (1996, p. 39):

“A característica da liberdade formal encontrada nas *Fantasia*s certamente está ligada ao significado de improvisação dado ao termo *Fantasia* nesta época, e no caso específico de José Maurício, também à sua prática de improvisador ao teclado.” (FAGERLANDE, 1996, p. 39)

Nesse sentido, cabe ao intérprete-orador fazer uso de elementos de agógica, ornamentos, dinâmica e figurações elaboradas para renovar o fôlego a cada estribilho, desenvolvendo o discurso musical e tornando-o mais interessante ao ouvinte.

Os elementos da copla C (Fig. 50) lhe atribuem caráter contrastante em relação às coplas A e B, portanto, ela pode ser interpretada como o segundo momento de *Confutatio* retórica do *rondó* desta *Fantasia*.

Figura 50 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, *Confutatio* na copla C, cp. 74 a 94.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

¹⁹ “[...] Después del debate en el que se ha dejado en claro la solidez de su argumentación y la fragilidad de las tesis de sus opositores, el orador reexpone su punto de vista original pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva.” Ruben Lopez-Cano, 2011, p. 77-78.

Os compassos 89 a 94 comportam um elemento de transição, uma preparação para o retorno do estribilho A, em Dó maior, através de sua dominante principal, Sol maior. Na perspectiva retórica, este trecho pode ser interpretado como a figura denominada *transitus*, anteriormente discutida na *Fantasia 1ª*. Sua função em ambas as *Fantasias* é a mesma, ou seja, “serve para unir duas seções retóricas com conteúdo distinto (Por exemplo *exordium – narratio*)” (LOPEZ-CANO, 2011, p. 177).

Figura 51 - José Maurício, *Fantasia 4ª, Confirmatio* na reexposição do estribilho A, cp. 95 a 120.

Confirmatio

The musical score for 'Confirmatio' is presented in five systems, each enclosed in a red border. The first system (measures 95-100) begins with a treble clef and a bass clef. The treble line starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line has a whole note chord of G2, B2, and D3. The second system (measures 101-105) continues the treble line with eighth notes and rests, while the bass line has quarter notes and chords. The third system (measures 106-110) features a treble line with eighth notes and rests, and a bass line with quarter notes and chords. The fourth system (measures 111-115) shows the treble line with eighth notes and rests, and the bass line with quarter notes and chords. The fifth system (measures 116-120) concludes the piece with a treble line of eighth notes and rests, and a bass line of quarter notes and chords, ending with a double bar line and the word 'Fine'.

Esta última seção formal da *Fantasia 4ª* (Fig. 51) apresenta o mesmo texto dos outros dois estribilhos, sendo, portanto, interpretada também como o último momento de *Confirmatio* retórica desta peça. Não se trata de *Peroratio*, pois esta seção não é um epílogo, e sim, uma reexposição dos fatos anteriormente apresentados no discurso musical. A tese fundamental contém as mesmas ideias e material musical; assim, na intenção de aprimorar a execução da peça, cabe ao intérprete realizar uma elaboração de caráter ornamental, melódico, de agógica ou dinâmica, assim como utilizar-se de elementos performáticos para fazer jus tanto à proposta pedagógica de José Maurício de improvisar sobre o texto da *Fantasia*, quanto, num olhar mais moderno, à proposta da retórica musical em trazer à tona o *pathos* ou os afetos que melhor expressarem as ideias do discurso sonoro.

5.5 Fantasia 5ª

Figura 52 - José Maurício, *Fantasia 5ª*; *Exordium* e *Propositio* na seção A, cp. 1 a 18.

Fantasia 5ª - Moderato
Propositio

The musical score for *Fantasia 5ª - Moderato*, *Propositio*, is presented in four systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system, labeled 'Exordium', contains measures 1-4. The second system contains measures 5-8. The third system contains measures 9-12. The fourth system contains measures 13-16. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The score is enclosed in a red border.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Do ponto de vista retórico musical, o arpejo triádico do primeiro membro de frase apresenta-se como *Exordium* (Fig. 53), devido ao seu caráter afirmativo e introdutório do discurso, ainda mais por se tratar de uma passagem *tutti* em dinâmica *forte* na harmonia da Tônica principal, Ré maior. As outras reiteraões desse arpejo triádico perpassam as harmonias de Dominante e Subdominante (cp. 5-6, 13-14) de Ré maior, estabelecendo consistentemente as três funções principais dessa tonalidade.

Figura 53 - José Maurício, *Fantasia 5ª, Exordium*, cp. 1 e 2.



Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

A estrutura musical deste primeiro período, que compreende a alternância entre as passagens *tutti* e *solo*, configura-se como a tese fundamental do discurso sonoro; portanto, desde a perspectiva retórica, toda a seção A é interpretada como *Propositio* (Fig. 52).

Considerando-se os pontos acima discutidos, e o fato de o período contido na seção A consistir em frases que apenas reafirmam o elemento temático inicialmente apresentado, entende-se que a seção B (Fig. 54), adiante, configura-se como o momento de *Confutatio* retórica, pois apresenta um material musical distinto do anterior em diversos aspectos, mais ainda, compreende antíteses ou contra-argumentos em relação à tese fundamental.

Figura 54 - José Maurício, *Fantasia 5ª, Confutatio e Peroratio* na seção B, cp. 19 a 42.

Confutatio

Peroratio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Todos esses elementos configuram-se como antíteses à tese fundamental apresentada na seção A, portanto, a seção B inteira (exceto os três últimos compassos) é interpretada como o momento de *Confutatio* retórica.

Por fim, os últimos três compassos da *Fantasia 5ª* comportam exclusivamente a harmonia da Tônica, com acordes repetidos na mão direita e um arpejo descendente na mão esquerda, ambos em dinâmica *forte*. Por configurar-se como uma parada final, reforçada pela notação em notas brancas, entende-se este momento do discurso sonoro como a *Peroratio* retórica, isto é, o epílogo ou conclusão da ação musical.

5.6 Fantasia 6^a

A *Fantasia 6^a*, a última das *Fantasias*, apresenta um terreno fértil para a criação musical principalmente no que tange ao estribilho, que aparece pelo menos 5 vezes ao longo da execução do *rondó*. Para tanto, a análise formal em conjuntura à perspectiva retórica desta *Fantasia* pode acessibilizar um estudo e uma abordagem melhor direcionados para a expressividade do discurso sonoro em questão, permitindo que o músico/orador varie sua estratégia de performance ao recorrer às funções de cada momento da *dispositio* retórica no momento da execução musical, inovando sobre o texto da partitura.

Figura 55 - José Maurício, *Fantasia 6^a*, *Exordium* e *Propositio* no estribilho A, cp. 1 a 16.

The image shows a musical score for the Exordium and Propositio of Fantasia 6^a. The score is in 2/4 time and consists of three systems of two staves each. The first system is labeled 'Exordium' and 'Propositio'. The second system is labeled 'Propositio'. The third system is labeled 'Propositio' and 'Fine'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Na forma *rondó* da *Fantasia 6^a*, a primeira seção formal, isto é, o estribilho ou refrão, compreende o *Exordium* e a *Propositio* (Fig. 55). Como descrito por Lopez-Cano, o *Exordium* é a introdução do discurso, o trânsito do silêncio ao som (2011, p. 76), logo, os dois primeiros compassos, por configurarem um inciso na tônica principal (Dó maior), são suficientes para introduzir o discurso musical ao manifestarem as primeiras notas da peça. A *Propositio*, ou seja, a enunciação da tese fundamental, engloba o *Exordium* e os compassos restantes (3-16) do estribilho. É conveniente notar que, por se tratar de um *Rondó*, a *Fantasia 6^a* reitera o estribilho após cada copla ou variação (como José Maurício as nomeou), por isso, a tese fundamental do discurso retórico musical pode ser representada como a parte A do *Rondó*, ou seja, o momento

da *confirmatio* retórica, enquanto as outras partes (B, C etc.) serão representadas como antíteses, ou seja, momentos de *confutatio* retórica. Convém esclarecer que a presente análise gerou seus respectivos dados a partir de uma visão global do rondó de José Maurício, o que significa dizer que nem todo rondó apresenta apenas *confirmatio* e *confutatio* retóricas, mas sim, que a peça de José Maurício em questão pode ser abordada da perspectiva de um estribilho que é sempre igual, por isso considera-se como uma confirmação da tese fundamental, enquanto que as variações são consideradas como antíteses, por apresentarem material musical diferente do estribilho.

Figura 56 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, *Confutatio* na 1ª variação, cp. 17 a 32.

Confutatio

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Na copla B, acima (Fig. 56), o ritmo harmônico e o desenho melódico sofrem alterações suficientes para configurar uma variação do tema principal apresentado no estribilho, por isso, neste raciocínio, convém tratar esta copla como o momento da *Confutatio* retórica, na qual ocorre a defesa da tese através da apresentação de argumentos (as variações no Rondó) que confirmam o ponto de vista do orador e refutam aqueles que os contradizem (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77). Na melodia (linha da clave de Sol), constata-se a presença da “escrita ornamentada” (FAGERLANDE, 1996, pp. 75-76), em que ornamentos, como o *grupeto* (cp. 18, 20, 23, 26, 28) e o *acento* (cp. 21, 22, 29, 30), não são escritos por sinais sobre notas específicas, mas sim, estão incorporados ao texto musical.

Figura 57 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confutatio* na 2ª variação, cp. 36 a 48.

2 Confutatio

33
2ª Var.

39

45

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

A 2ª variação ou copla C da *Fantasia 6ª* (Fig. 57) ocorre após a reexposição do estribilho, como prevê a forma. Não obstante, é possível argumentar que, desde a perspectiva retórica, essa 2ª variação também configura um momento de *Confutatio*, visto que apresenta um material musical distinto tanto do estribilho quanto da 1ª variação. Como atesta Lopez-Cano (2011, p. 77), a *Confutatio* retórica se caracteriza também pela inclusão de um grande número de ideias contrárias ou antíteses.

Figura 58 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confirmatio* no retorno do estribilho, cp. 49 a 64.

Confirmatio

The musical score for 'Confirmatio' (measures 49-64) is presented in a red-bordered box. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 49-54) features a melody in the treble clef with ornaments and fingerings (2, 4) and a bass line with chords. The second system (measures 55-59) includes a treble clef melody with ornaments and fingerings (2, 3, 2, 3) and a bass line with chords. The third system (measures 60-64) continues the treble clef melody with ornaments and fingerings (2, 3, 2, 3, 2) and a bass line with chords, ending with a double bar line and repeat dots.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

O estribilho retorna após a 2ª variação com seu material musical inalterado e o mesmo número de compassos (Fig. 58). Com base nisso, é possível argumentar que essa reexposição do tema principal configura o momento da *Confirmatio* retórica, ou seja, o regresso à tese fundamental (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77-78): o orador reexpõe seu ponto de vista original após o debate, o que equivale à estruturação alternada entre as partes A, B, A, C, A etc. do Rondó de José Maurício.

Figura 59 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, *Confutatio* na 3ª variação, cp. 65 a 80.

Confutatio 3

The image shows a musical score for the 3rd variation of José Maurício's *Fantasia 6ª*, titled *Confutatio*. The score is in G minor and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 65 and ends at measure 70. The second system starts at measure 70 and ends at measure 73. The third system starts at measure 73 and ends at measure 78. The fourth system starts at measure 78 and ends at measure 80. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns with frequent accidentals. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line at measure 80.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Segue-se a 3ª variação da *Fantasia 6ª* nos compassos 65-80 (Fig. 59): a harmonia está em Lá menor e o percurso harmônico apenas alterna entre Tônica e Dominante. Nota-se que a 2ª variação (Mi menor) aborda a relativa menor de Sol maior (a 1ª variação), enquanto a 3ª variação, em Lá menor, aborda a relativa menor de Dó maior (o estribilho ou refrão); na *Fantasia 6ª*, José Maurício optou por manter as harmonias nas proximidades diatônicas de Dó, fazendo uso das Dominantes respectivas de cada Tônica nas variações como meio de assegurar as tonalidades locais. Nesta copla, em Lá menor, nota-se o recorrente uso de bordaduras no desenho melódico, assim como figurações triádicas nos compassos com colcheias. O ritmo harmônico não difere do já apresentado nas variações anteriores, mantendo sua troca de harmonias em durações de mínimas. Do compasso 81 ao 96, o estribilho retorna novamente (Fig. 60):

Figura 60 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confirmatio* no retorno do estribilho, cp. 81 a 96.

Confirmatio

81

87

92

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Em seguida, a 4ª variação aparece em Fá maior (Fig. 61):

Figura 61 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confutatio* na 4ª variação, cp. 97 a 112.

Confutatio

4

97

4ª Var.

102

109

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Novamente, é possível argumentar sobre um novo momento de *Confutatio* retórica, devido às variações no desenho melódico, a presença de uma nova Tônica (Fá) e seu respectivo percurso harmônico local (Tônica-Dominante-Tônica).

Figura 62 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confirmatio* no retorno do estribilho, cp. 113 a 128.

Confirmatio

The image shows a musical score for a piece titled 'Confirmatio'. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts at measure 113 and ends at measure 118. The second system starts at measure 119 and ends at measure 123. The third system starts at measure 124 and ends at measure 128. The music is in G major and 3/4 time. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The treble line features various melodic patterns, including eighth-note runs and chords. There are several ornaments (trills) in the treble line. Fingerings (2, 3, 4) and articulation marks are present throughout the piece.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Após um novo momento de *Confirmatio* com a reexposição do estribilho (compassos 113-128), a 5ª variação aborda a harmonia de Sol maior novamente (Fig. 63):

Figura 63 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confutatio* na 5ª variação, cp. 129 a 144.

Confutatio 5

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 129 and ends at 134. The second system starts at measure 135 and ends at 140. The third system starts at measure 141 and ends at 144. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The piece is marked '5ª Var.' in the bass clef of the first system. Fingering numbers (1, 3, 4, 5) and accents are present above the notes in the treble clef.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Esta última variação pode ser observada como um novo momento de *Confutatio* retórica, conformando-se à estruturação do Rondó e ao embasamento retórico de ordenamento subjacente. Por fim, o estribilho retorna e fecha o ciclo de variações da *Fantasia 6ª*, configurando mais uma *Confirmatio* retórica (Fig. 64):

Figura 64 - José Maurício, *Fantasia 6ª, Confirmatio* no retorno do estribilho, cp. 145 a 160.

Confirmatio

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 145-150) features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 151-156) includes a repeat sign and various rhythmic figures. The third system (measures 157-160) concludes the piece with a 'Fine' marking.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

6 ANÁLISE ESQUEMÁTICA

A formulação da teoria dos esquemas (lat. *schema*, pl. *schemata*) deve-se ao musicólogo e professor de teoria musical norte-americano Robert O. Gjerdingen, que codificou esse sistema ao constatar a existência de padrões contrapontísticos recorrentes na música galante e coligiu tais padrões ou *standards* galantes em seu livro *Music in the Galant Style* (2007). No que diz respeito à nomenclatura de tais esquemas, Gjerdingen explica (2007, p. 20) que optou por seguir os mesmos passos de Joseph Riepel (1709-1782), um importante teórico austríaco: para alguns esquemas, Gjerdingen escolheu uma palavra, com frequência em italiano, que captura um aspecto da função desses determinados esquemas, ou mesmo um termo que capta sua essência, aludindo à proposta original de Riepel, como os esquemas *Monte*, *Ponte* e *Fonte*. Para outros esquemas, Gjerdingen utiliza nomes históricos que estiveram presentes na instrução tradicional histórica de *partimenti*, como *Romanesca*, *Dó-Ré-Mi* ou *Dó-Si-Dó*. O autor até mesmo propõe novos nomes ao cânone, batizando esquemas como *Meyer* e *Cudworth*, em homenagem a importantes estudiosos norte-americanos²⁰.

O sistema é grafado com círculos e números, onde os graus da melodia são representados por números brancos em círculos pretos, enquanto os graus do baixo consistem em números pretos dentro de círculos brancos. Por sua vez, a harmonia está indicada apenas pelos números do baixo cifrado, numa posição intermediária entre as vozes das extremidades. Essa conjugação entre baixo e a melodia faz, portanto, o contraponto característico de cada *schema* descrito pelo autor. Os autores Tavares, Silva e Machado Neto (2021) apontam que na teoria das *schemata*, as anotações dos graus da escala, tanto em relação à melodia, quanto em relação ao baixo, referem-se sempre à tonalidade no momento em que esta ocorre e não em referência a um único acorde, portanto, quando se indica um determinado esquema num trecho musical, deve-se entender que ele faz parte de um processo mais amplo do que um simples movimento por graus como visto em teorias posteriores. Outro fator importante se dá em relação aos nomes das *schemata*, que são vinculados à ideia da solmização, ou seja, um movimento pelos graus 1-2-3 receberá o nome Dó-Ré-Mi, independente da tonalidade em que se encontra (TAVARES, SILVA e NETO, 2021, p. 5).

²⁰ “Names of schemata. I will follow in the footsteps of Joseph Riepel, the eighteenth-century writer and chapel máster at Regensburg who gave names to several importante musical schemata. I use Riepel’s names and other names known in the eighteenth century where possible, but I do not hesitate to add new names to the cannon. For some schemata I will choose a word, often an Italian word, that captures an aspect of their function. That was Riepel’s practice in the 1750s. And for other schemata I will choose a name that honors a significant scholar or teacher.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 20.

Os esquemas galantes são padrões pré-composicionais muito recorrentes, apesar de que, no séc. XVIII, nenhum dos indivíduos submetidos a essa instrução pensasse nisso como um esquema; é provável que, nos conservatórios napolitanos da época, o estudo dos *partimenti* e dos *solfeggi* com baixo contínuo tivessem uma metodologia implícita, por isso, a denominação verbal desses padrões poderia ter sido *movimento*, *movimenti*, *motto del basso*, *motti del basso*, ou seja, movimentos característicos nesses *partimenti* e *solfeggi* (TRILHA, 2020). Estes registros musicais encontram-se nos *zibaldoni* (sing. *zibaldone*), os cadernos de música dos estudantes desses conservatórios napolitanos, que continham exercícios e regras aprendidos em aula, e que serviam como um rico acervo de lições e fragmentos musicais para sua formação. Segundo Gjerdingen (2007, p. 10):

“um *zibaldone* de baixos figurados e não figurados (*partimenti*), juntamente com exemplos de graciosas melodias pareadas com baixos não figurados (*solfeggi*), forneciam um importante repositório de trabalhos musicais padrões a partir dos quais o jovem compositor poderia utilizar-se”²¹ (GERDINGEN, 2007, p. 10).

Nesse sentido, afirma Gjerdingen (*ibidem*) que a teoria primordial de seu trabalho é a de que os esquemas formavam um dos núcleos do *zibaldone* de um músico galante, fundamentando seu léxico musical e, portanto, estabelecendo um meio aural de câmbio entre os padrões aristocráticos e seus artesãos musicais no contexto social das cortes galantes.²²

Através de diversos exemplos musicais, Gjerdingen converge os conceitos teórico, perceptual e cognitivo ao sugerir um sistema formulaico que, desde o início, não se propõe a explicar e enquadrar toda a música do período galante apenas nesses protótipos, mas sim, fornecer um tipo de análise da feitura musical daquela época, objetivando trazer à tona a linguagem da sociedade galante. O próprio autor reconhece que o conceito daquilo que é “galante” mudou muito com o passar do tempo, sendo que grande parte da cultura do séc. XVIII foi digerida pela perspectiva crítica e escolástica do romantismo do séc. XIX. Gjerdingen relata, inclusive, que “quase como um Velho Testamento fortemente reinterpretado por um Novo Testamento, a mú-

²¹ “[...], a *zibaldone* of figured and unfigured basses (*partimenti*), along with examples of graceful melodies paired with unfigured basses (*solfeggi*), provided an important repository of stock musical business from which a young composer could later draw”. Robert Gjerdingen, 2007, p. 10.

²² “The overriding theory behind my presentation of these schemata is that they formed one of the cores of a galant musician’s *zibaldone*, his well-learned repertory of musical business, and that in the social setting of a galant court, these schemata formed an aural medium of exchange between aristocratic patrons and their musical artisans.” Robert Gjerdingen, *ibidem*.

sica oitocentista veio a ser ouvida pelo filtro da música novecentista”, e as “obras galantes teriam sido julgadas pelo seu grau de passividade à recepção romântica”²³ (GJERDINGEN, 2007, pp. 17-18).

Apesar disso, Gjerdingen não pretendeu inquirir sobre toda a literatura do séc. XVIII em um único livro para confrontar o discurso romântico acerca da música galante, mesmo porque, segundo o autor, “os escritos daquele tempo [séc. XVIII] podem ser difíceis de se interpretar inequivocamente”²⁴ (GJERDINGEN, 2007, p. 20). Ainda segundo o autor, sua posição acerca da utilização do termo “galante” para descrever boa parte da música feita durante o séc. XVIII é a de que

“[...] um marco do estilo galante era um particular repertório de frases musicais padrões empregadas em sequências convencionais. Preferências locais e pessoais entre patrões e músicos resultaram em apresentações desse repertório que favoreciam diferentes posições dentre vários eixos semânticos - leve/pegado, cômico/sério, sensível/*bravura*, em diante. Mas conquanto a música se fundamente sobre esse repertório de frases musicais padrões, eu vejo todas as suas manifestações como *galante*.”²⁵ (GJERDINGEN, 2007, p. 6)

Complementa Gjerdingen (2007, p. 6) que o foco de seu trabalho é o “galante como um código de conduta, como um ideal cortesão oitocentista (adaptável à vida urbana), e como um conjunto de comportamentos cuidadosamente ensinados”²⁶, e não uma tentativa de tornar apenas um tipo de música galante como emblemático para todo o estilo. O autor reconhece que a cultura musical oitocentista (dita clássica) abarcava uma gama de estilos diferentes, dentre elas densas fugas, missas sacras com coros inteiros, obras orquestrais complexas, grandes cenas de ópera séria, obras pedagógicas, obras de *bravura* etc., tudo em função das diversas necessidades e circunstâncias das cortes e casas de patronos abastados. Nesse contexto, afirma Gjerdingen (2007, p. 7) que “o compositor galante vivia a vida de um artesão musical que produzia uma

²³ “*Almost like an Old Testament strongly reinterpreted by a New Testament, eighteenth-century music came to be heard through the filter of nineteenth-century music.*” [...] “*Galant works would become judged by the degree to which they were amenable to Romantic reception.*” Gjerdingen, 2007, p. 17-18.

²⁴ “*Of course the writings of that time can be difficult to interpret unambiguously.*” Robert Gjerdingen, 2007, p. 20. Grifo nosso.

²⁵ “*My position [...], is that a hallmark of the galant style was a particular repertory of stock musical phrases employed in conventional sequences. Local and personal preferences among patrons and musicians resulted in presentations of this repertory that favored different positions along various semantic axes - light/heavy, comic/serious, sensitive/*bravura*, and so on. But as long as the music is grounded in this repertory of stock musical phrases, I view all its manifestations as galant.*” Robert Gjerdingen, 2007, p. 6.

²⁶ “*My focus is thus on ‘galant’ as a code of conduct, as an eighteenth-century courtly ideal (adaptable to city life), and as a carefully taught set of musical behaviors.*” *ibidem*.

grande quantidade de música para o consumo imediato, administrava sua performance e seus intérpretes, e avaliava sua recepção de acordo com as tendências modernas”²⁷.

Nas 6 *Fantasias* de José Maurício, foi possível identificar e classificar alguns desses esquemas. Considera-se que, assim como os pioneiros dessa tradição, também José Maurício muito provavelmente não se referia a estas estruturas melódico-harmônicas como esquemas, e que a ocorrência desses padrões pré-composicionais galantes em sua obra se deu pela influência do classicismo europeu em sua formação musical e posteriores trabalhos como compositor. D’Acol (2015) traça um paralelo entre José Maurício e Marcos Portugal, argumentando que ambos os compositores “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 José Maurício, tal fato corrobora para a possibilidade de aquisição de esquemas musicais mediante o contato com a música do estilo galante (D’ALCOL, 2015, p. 170).

Entende-se, portanto, que os esquemas classificados e sistematizados em protótipos, juntamente com uma nomenclatura própria, pelo autor americano Robert O. Gjerdingen (2007), constituem uma perspectiva teórica moderna da linguagem e estruturação musical acerca dos gêneros musicais e técnicas composicionais em vigor durante o séc. XVIII, que sem dúvida adentraram o séc. XIX em diante, estando marcadamente presentes no inventário musical da música de concerto legado pelos compositores do passado, e, através da memória e do reconhecimento cognitivo, também no imaginário improvisativo da música popular. Seguramente, por meio do contato com a música europeia, também o Pe. José Maurício se imbuíu desse conhecimento oitocentista e dele utilizou-se ao compor as *Fantasias* presentes no *Método*.

6.1 Classificação dos esquemas analisados nas 6 *Fantasias*

Os esquemas identificados e analisados nas 6 *Fantasias* do Padre José Maurício serão apresentados de acordo com a ordem sugerida por Gjerdingen em seu livro *Music in the Galant Style* (2007), isto é, a mesma que consta no sumário da obra. Portanto, elencam-se os seguintes esquemas identificados nas *Fantasias* de José Maurício:

²⁷ “In short, 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.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 7.

6.1.2 Fonte

O esquema denominado *Fonte* é um dos três esquemas cujos nomes têm raízes históricas, os outros dois sendo o *Monte* e a *Ponte*. Segundo Gjerdingen (2007, p. 61), o teórico austríaco Joseph Riepel apresenta os nomes desses três esquemas em um de seus fictícios diálogos entre mestre e pupilo (1752-65), no qual o mestre enfatiza ao pupilo a importância de memorizar esses esquemas. Afirma Gjerdingen (ibidem) que “Para Riepel, certos esquemas galantes possuíam uma presença tão palpável a ponto de possuírem nomes próprios”²⁸. Basicamente, uma *Fonte* se caracteriza por dois pares de sonoridades, o primeiro em modo menor e o segundo em modo maior, que se conjugam através de tônicas locais, sendo que a segunda tônica está um grau diatônico abaixo da primeira. Aludindo à imagem de uma fonte de água, o objeto sonoro resultante deste esquema realiza um ascenso em modo menor, seguido por um descenso em modo maior, semelhante ao movimento da água (TRILHA, 2020). Gjerdingen (2007, p. 456) descreve a *Fonte* como

“um momento de digressão e retorno a uma tonalidade principal. Ela foi utilizada durante o séc. XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla em minuetos ou outros movimentos curtos. Em concertos, árias e outras obras longas, grandes *Fontes* frequentemente atuavam como episódios digressivos” (GJERDINGEN, 2007, p. 456)²⁹

Gjerdingen (2007, p. 62) apresenta um exemplo proposto por Riepel (1765) de uma conjugação entre baixo e melodia que caracterizaria o esquema da *Fonte* (Fig. 65):

Figura 65 - Riepel, uma Fonte com melodia e baixo (1765).

The musical score for Figure 65 illustrates the 'Fonte' schema in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The melody is divided into two sections: a minor mode section (4-6-5-4-3) and a major mode section (4-6-5-4-3), indicated by brackets and arrows. The bass line starts on G4 (7) and moves to F4 (1). The notes are connected by lines, showing the relationship between the melodic and bass lines.

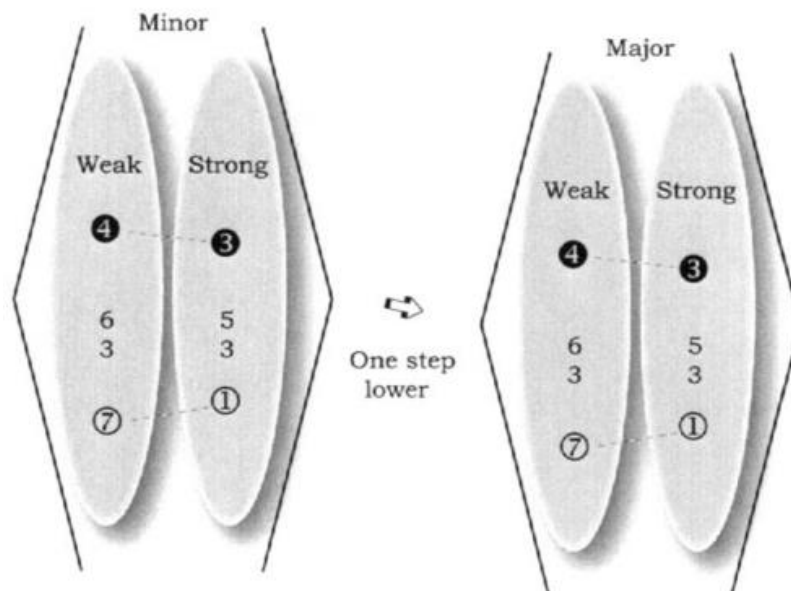
Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 62.

²⁸ “For Riepel, certain galant schemata had so palpable a presence as to have their own names.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 61.

²⁹ “The Fonte (see chap. 4) served to digress from, and the return to, a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large Fontes often function as digressive episodes”. Robert O. Gjerdingen, 2007, p. 456.

Observa-se a ocorrência de duas díades no contraponto entre melodia e baixo: na melodia, é comum encontrar exemplos de *Fontes* que descendem através dos graus 4-3, ou geralmente 6-5-4-3 (GJERDINGEN, 2007, p. 456). Segundo Gjerdingen (2007, p. 71), “[...] uma *Fonte* estatisticamente exata deveria manter uma díade 4-3, mesmo que essa díade não seja a *sine qua non* [essência] do esquema em todo contexto possível”³⁰. Por sua vez, o baixo ascende melodicamente a partir de notas sensíveis às tônicas locais, isto é, graus 7-1 locais, podendo ainda realizar movimentos cadenciais típicos como 5-1 ou 2-1. A partir dessas observações, Gjerdingen apresenta o protótipo da *Fonte* (Fig. 66):

Figura 66 - Protótipo do *schema Fonte*.



Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 456.

Considerando-se o perfil melódico da conjugação entre baixo e melodia, Gjerdingen explica que a harmonia acompanhante perpassa por uma sonoridade instável em posição 6/3, 6/5/3 ou ainda 7/5/3, e repousa numa sonoridade estável 5/3, primeiramente em modo menor (*minor*), em seguida, em modo maior (*major*). Para ambos os estágios do *schema*, pressupõe-se que os pares de díades transitarão de um tempo fraco (*weak*) para um tempo forte (*strong*), isto é, o repouso na Tônica local (harmonia 5/3 estável) ocorre na passagem de um compasso para outro, mais especificamente no primeiro tempo. Contudo, a diversidade de exemplos musicais trazidos por Gjerdingen demonstram que o elemento rítmico pode variar, isto é, a posição da harmonia estável 5/3 prescinde da necessidade de repousar no pulso tético (1º tempo do compasso), podendo repousar em outro ponto do compasso, por exemplo, como o 3º tempo.

³⁰ “So a statistically accurate *Fonte* prototype should retain a IV-III dyad, even if that dyad is not the *sine qua non* of the *schema* in every possible context.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 71. Grifo nosso.

Não obstante, a estrutura do esquema pertinente ao reconhecimento cognitivo de sua essência preconiza dois pares de sonoridades, um menor e outro maior, separados por um grau diatônico em sentido descendente, e metricamente equivalentes.

No caso de José Maurício, há a ocorrência de uma *Fonte* exemplar na *Fantasia 2ª*, no trecho compreendido entre os compassos 15 a 26 (Fig. 67). A estrutura deste trecho consiste em duas frases de 6 compassos cada, a primeira nos compassos 15 a 20, e a segunda nos compassos 21 a 26. Os pares de sonoridades maior e menor, sugeridos pelo protótipo, tratam-se especificamente das duas harmonias locais presentes em cada uma das etapas do *schema*: a primeira etapa perpassa a harmonia local de Ré menor, preparada por sua dominante respectiva, Lá maior com sétima (cp. 15-20). Em seguida, insere-se a harmonia local de Dó maior, preparada por sua dominante respectiva, Sol maior com sétima (cp. 21-26), esta antecipada por sua respectiva dominante, Ré maior com sétima (cp. 21). Além disso, as duas harmonias locais estão exatamente a 1 grau diatônico de distância uma da outra, sendo que as notas sensíveis (grau 7) de cada harmonia local, primeiramente a de Ré menor e depois a de Dó maior, estão em posições metricamente equivalentes dentro dos elementos motivicos sobre a escala base de cada harmonia.

Figura 67 - José Maurício, *Fantasia 2ª*: *schema Fonte*, cp. 15 a 26.

Fonte

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Este é o único exemplo do esquema *Fonte* presente no conjunto de 6 *Fantasias* do Padre José Maurício. Contudo, esta *Fonte* apresenta todas as características essenciais da tradição galante, que conferem um grau de reconhecimento cognitivo do esquema: dois pares de sonoridades, um em modo menor e outro em modo maior, sendo que o segundo par é a transposição descendente do material musical do primeiro par, as harmonias de dominantes e tônicas locais

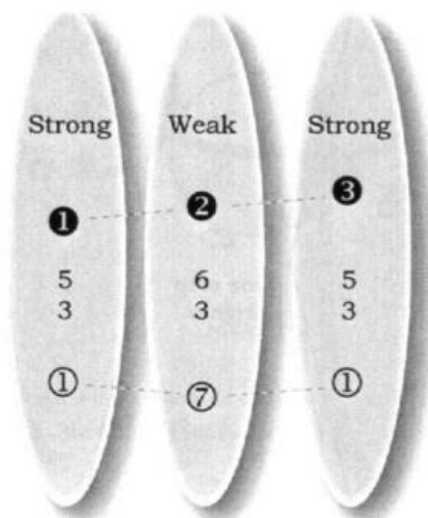
claramente afirmam suas respectivas cadências, reforçadas, ainda, pelo direcionamento melódico dos graus 7-1 na melodia e os movimentos cadenciais do baixo.

Observa-se, portanto, que a *Fonte* presente na *Fantasia 2^a* de José Maurício exemplifica seu domínio sobre a forma, considerando-se a estrutura fraseologicamente simétrica (duas frases de 6 compassos), os movimentos cadenciais típicos do baixo, primeiramente 2-1 em Ré menor, e depois 5-1 em Dó maior, enquanto a melodia alcança os fatores harmônicos do acorde de dominante como pontos de apoio e prepara a iminente chegada à tônica global, aludindo à função conotativa da *Fonte* como elemento de digressão e retorno a um determinado lugar.

6.1.2 Dó-Ré-Mi

Segundo Gjerdingen (2007, p. 457), o esquema Dó-Ré-Mi “era uma das mais frequentes jogadas de abertura na música galante”³¹, e consiste basicamente numa movimentação ascendente de uma linha melódica superior que percorre os graus 1–2–3 da escala base de uma tonalidade, cujo contraponto é, geralmente, uma linha de baixo que transita pelos graus 1–7–1. A harmonia desse *schema* geralmente transita entre um acorde estável em posição 5/3, indo para um acorde instável em posição 6/3, e finalmente repousando sobre um acorde em posição 5/3. Segue o protótipo (Fig. 68):

Figura 68 - Protótipo do *schema* Dó-Ré-Mi.



Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 457.

³¹ “The Do-Re-Mi (see chap. 6) was one of the most frequent opening gambits in galant music”. Robert O. Gjerdingen (2007, p. 457).

Este *schema* marca sua presença nas *Fantasia 1^a*, *3^a* e *4^a* de José Maurício, sendo que na *Fantasia 1^a* o *schema* aparece em modo menor, enquanto nas outras duas *Fantasia*s ele está em modo maior. Na Figura 69, abaixo, apresenta-se a ocorrência do esquema Dó-Ré-Mi na *Fantasia 1^o*:

Figura 69 - José Maurício, *Fantasia 1^a*, *schema Dó-Ré-Mi*, cp. 33 a 41.

Dó-Ré-Mi

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Neste fragmento é possível notar que a linha melódica se apoia nos graus 1–2–3 da tonalidade de Ré menor, sendo conjugada pelo contraponto do baixo nos acordes acompanhantes, isto é, os graus 1–7–1 da nota mais grave de cada acorde, e as harmonias variam entre um acorde estável 5/3, um acorde instável 6/5/3, e outro acorde estável 5/3. Evidencia-se, portanto, o *schema Dó-Ré-Mi* no trecho compreendido entre os compassos 33 a 41 da *Fantasia 1^a*, sendo que a duração das duas primeiras etapas (cp. 33-40) é maior que a terceira (cp. 41), devido à repetição de seus membros de frase. A terceira etapa do *schema*, contudo, conecta-se ao trecho seguinte (cp. 41 – 47), realizando uma seqüência cadencial até repousar em Ré menor.

Na Figura 70, abaixo, observa-se a ocorrência do *schema Dó-Ré-Mi* na *Fantasia 3^a*. Chama-se a atenção para os símbolos de estrela sobre as notas Sol# e Lá#, respectivamente nos compassos 7 e 12; esses símbolos indicam a presença de cromatismos melódicos, isto é, embelezamentos cromáticos frequentes na música clássica que denotavam delicados toques que os

compositores forneciam às suas melodias, e que estiveram presentes tanto em Mozart, Haydn e Rossini, quanto em José Maurício.

Figura 70 - José Maurício, *Fantasia 3ª*: *schema Dó-Ré...Ré-Mi*, cp. 3 a 13.

Dó-Ré...Ré-Mi

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Assim como o Dó-Ré-Mi presente na *Fantasia 1ª*, o período acima de 4+4 compassos percorre os três primeiros graus escalares de Sol maior, ou seja, 1-2-3, entendidos como o solfejo das notas Dó-Ré-Mi em tonalidade maior. Contudo, o caso específico da *Fantasia 3ª* apresenta uma variação desse *schema*, ao que Gjerdingen (2007, pp. 85-86) comenta:

“A tendência em utilizar um par de eventos [entende-se *eventos* como *etapas*] musicais que poderiam funcionar como uma chamada e resposta, ou pergunta e resposta, pode ter encorajado uma repetição do *re* no *Do-Re-Mi*. Em vez de três eventos, poder-se-ia ter quatro - *do-re...re-mi* (1-2...2-3)”³².

Segundo o autor, essa variação do esquema original em duas partes, isto é, dois pares de etapas em vez de apenas três etapas, gozava de popularidade já na época de W. A. Mozart, que a utilizou em seus dois concertos para trompa, KV386b e KV447 (GJERDINGEN, 2007, pp. 86-87).

No trecho da *Fantasia 3ª* de José Maurício (Fig. 70), é possível notar que o período de 4+4 compassos comporta o trajeto harmônico de T-D-D-T, que certamente poderia se conformar à variante *Dó-Ré...Ré-Mi* do esquema original. Como já mencionado, observa-se a presença das notas de passagem cromáticas entre os graus 1-2-3, marcados com estrelas nas figuras. Isto

³² “The trend toward using a pair of musical events that could function as a call and response, or question and answer, may have encouraged a replaying of the *re* in the *Do-Re-Mi*. Instead of three events, one could have four - *do-re...re-mi* (1-2...2-3)”. Gjerdingen, 2007, pp. 85-86. Grifo nosso.

denuncia o “gosto rossiniano” apontado por Trilha em seu artigo “A música para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)” (2019, p. 12). Sobre a presença desses embelezamentos cromáticos, Gjerdingen explica que

“Mozart e Cimarosa eram mestres em adicionar delicados toques às melodias do esquema padrão. Em suas abordagens ao Dó-Ré-Mi pareado no modo maior, parece que ambos reconheciam os dois tons inteiros melódicos ascendentes como oportunidades para inserir embelezamentos cromáticos compatíveis.”³³ (GJERDINGEN, 2007, p. 86)

O próprio Rossini inseriu esse *schema* na abertura d’*O Barbeiro de Sevilha* (1816), utilizando os mesmos cromatismos (GJERDINGEN, 2007, p. 88):

Figura 71 - Rossini, *O Barbeiro de Sevilha*, abertura, *Allegro*, compasso 68 (Roma, 1816).

The image shows two systems of musical notation for Rossini's *O Barbeiro de Sevilha*. The top system is labeled "DO-RE... RE-MI" and shows a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The vocal line has circled numbers 1, 5, 1, and 2 above it, with a starburst symbol above the second measure. The piano accompaniment has circled numbers 1, 1, and 7 below it. The bottom system continues the music, with circled numbers 2, 5, 2, and 3 above the vocal line, and circled numbers 7, 5, 7, and 1 below the piano accompaniment. A starburst symbol is also present above the second measure of the bottom system.

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p.88.

Segundo Gjerdingen (2007, p. 88), Rossini teria estudado com Stanislao Mattei (1750-1825) em Bolonha, cujos *partimenti* provavelmente incluíam esses embelezamentos cromáticos representados por notas de passagem, presentes já em Cimarosa e Mozart. Como discute Gjerdingen (2007, p. 86-87), esses compositores parecem ter reconhecido a oportunidade de ornamentação sobre esses graus diatônicos ascendentes, e, ao adicionar o mesmo cromatismo em ambas as metades do *schema*, promoviam o realce da rima musical (*ibidem*).

³³ “Mozart and Cimarosa were masters of adding delicate touches to the melodies of the standard *schema*. In their approach to the paired Do-Re-Mi in the major mode, it appears that they both recognized the two ascending melodic whole steps as opportunities for inserting matching chromatic embellishments.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 86.

Figura 72 - José Maurício, *Fantasia 4ª: schema Dó-Ré-Mi*, compassos 28 a 37.

2 Dó-Ré...Ré-Mi

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

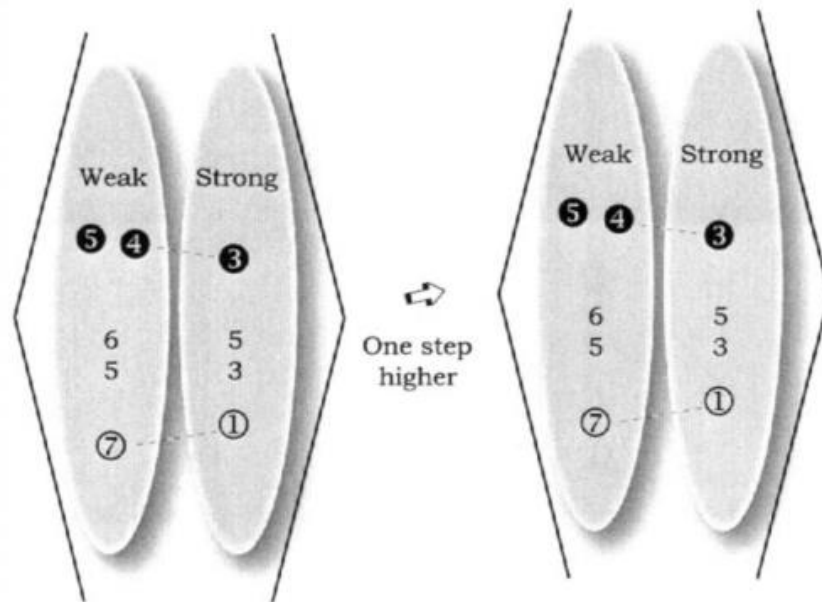
A *Fantasia 4ª* também apresenta a variante *Dó-Ré...Ré-Mi* do *schema* original, resultante da reiteração do segundo grau escalar (Lá, em Sol maior), em conjuntura à harmonia de Dominante (V6/5), antes de retornar à Tônica, Sol maior, totalizando quatro etapas do esquema (Fig. 72). O protótipo do *schema Dó-Ré-Mi*, proposto por Gjerdingen (2007, p. 78, 457), possui fortes raízes na tradição do solfejo praticado nos conservatórios napolitanos desde o séc. XVIII; portanto, ao se denominar esta sequência escalar como *Dó-Ré-Mi*, embora a tonalidade principal seja Sol maior, o que se está fazendo é, na verdade, corresponder a estrutura escalar do trecho em questão com o solfejo das notas Dó, Ré e Mi em tonalidade maior, que consiste em uma sequência ascendente de dois tons diatônicos, elemento melódico presente em todas as transposições da escala maior. Por isso, entende-se o solfejo das notas Sol-Lá-Si como Dó-Ré-Mi, conformando-se ao *schema* homônimo. O Padre José Maurício possuía conhecimento da prática de solfejo, e muito provavelmente seu manuseio das estruturas básicas (fraseológicas, melódicas e harmônicas) incluía a tradição dos *solfeggi* napolitanos.

6.1.3 Monte

O esquema denominado *Monte* é novamente um esquema cujo nome foi inicialmente proposto por Riepel (1757), e que Gjerdingen adotou em seu trabalho. O *Monte* consiste em uma estrutura sequencial que ascende por grau conjunto, realizando uma espécie de transposição de seu material musical um grau acima. Este esquema assemelha-se à *Fonte* por se tratar de uma estrutura esquemática sequencial, contudo, não somente o *Monte* realiza transposições

em sentido ascendente (a *Fonte* descende), ele pode ainda continuar a realizar mais transposições, podendo apresentar até três etapas, enquanto a *Fonte* comporta apenas duas. Eis o protótipo do *Monte* (Fig. 73):

Figura 73 - Protótipo do *schema Monte*.



Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 458.

O protótipo do *Monte*, acima demonstrado na Figura 73, propõe dois pares de etapas onde os graus 7-1 do baixo se coordenam com os graus 5-4-3 da melodia, primeiramente em uma tonalidade, e em seguida, numa outra tonalidade um grau acima. Em geral, essas díades atravessam uma fronteira métrica, normalmente uma barra de compasso. As harmonias variam entre uma sonoridade instável 6/3 ou 6/5/3 no grau 7 e uma sonoridade estável 5/3 no grau 1. Muitos exemplos de *Monte* demonstram a prescindência de uma certa rigidez em respeito a qual tonalidade a estrutura sequencial deve ser transposta, isto é, se ela deve permanecer dentro da escala base da tonalidade global, ou se ela pode ser transposta para tonalidades vizinhas ou distantes entre si. Segundo Gjerdingen (2007, p. 90),

“O protótipo do *Monte* de quatro etapas arranjadas em dois pares de etapas é, portanto, muito similar ao da *Fonte*, sendo as principais diferenças a transposição relativa da segunda díade e a pouca especificidade no modo de cada metade (a *Fonte* sempre é maior-menor).”³⁴ (GJERDINGEN, 2007, p. 90)

O autor asserta, ainda, que (2007, p. 458)

³⁴ “The *Monte* prototype of four events arranged into two pairs of events is thus very similar to that of the *Fonte*, with the main differences being the relative transposition of the second dyad and less specificity in the mode of each half (the *Fonte* is always major-then-minor).” Robert Gjerdingen, 2007, p. 90.

“No início do século dezoito, *Montes* de três ou mais seções poderiam efetivar modulações relativamente distantes. Em fins do século dezoito, *Montes* geralmente possuíam apenas duas seções que destacavam as tonalidades Subdominante e Dominante, com frequência precedendo uma importante cadência.”³⁵ (GJERDINGEN, 2007, p. 458)

Segundo Gjerdingen (2007, p. 95), até a segunda metade do século XVIII o termo “tonalidade” (“key”) não gozava de um consenso teórico acerca de seu conceito ou definição, podendo ser aplicado em diferentes contextos, adquirindo, portanto, diferentes significados. Por exemplo, nessa mesma época, “tonalidade” poderia expressar tanto a “tonalidade de Si bemol maior”, uma terminologia mais próxima daquela que se utiliza atualmente, assim como poderia dizer respeito ao tonalismo mais antigo e modal, relacionando-se aos hexacordes e seus graus constituintes - os elementos fundamentais do solfejo napolitano. Daí a utilização, por parte de Gjerdingen, do termo em inglês “key” para expressar tanto uma “tonalidade” quanto uma “nota” de uma escala que poderia receber foco temporário, como a nota “Sol - a sexta nota no hexacorde de Si bemol”³⁶, ou seja, um centro tonal.

Nesse contexto, o esquema *Monte* poderia apresentar características estruturais diatônicas ou cromáticas, possibilitando, assim, que cada uma de suas etapas articulasse dominantes e tônicas locais ou, ao contrário, se mantivessem dentro de uma tonalidade global ao fazer uso dos graus escalares de uma determinada tonalidade, evitando a necessidade de alterar cromaticamente as notas da escala em favor da inserção de dominantes secundárias. Contudo, Gjerdingen (2007, p. 95) atenta para os cuidados na hora de se analisar trechos que apresentam *Fontes* e *Montes*, dizendo que

“Assim como a *Fonte*, as diferentes seções de um *Monte* mediam significados locais e globais que parecem incompatíveis quando expressados em qualquer sistema único de símbolos. Poderia-se tentar definir o *Monte* como puro contraponto, mas isso obscureceria os graus escalares um tanto específicos e as funções tonais comumente empregadas. Há, afinal, uma diferença audível quando uma seção de um *Monte* conclui com um acorde menor, em vez de um maior, ou quando a escala subjacente transforma-se levemente para cada nova parte. Em contrapartida, expressar o *Monte* meramente como um padrão de graus escalares e centros tonais obscurece a relação próxima entre suas variantes cromática e diatônica. Esse dilema era evidente no século dezoito.”³⁷ (GJERDINGEN, 2007, p. 95)

³⁵ “In the earlier eighteenth century, *Montes* of three or more sections could effect relatively distant modulations. In the later eighteenth century, *Montes* usually had only two sections that highlighted the subdominant and dominant keys, often in advance of an importante cadence.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 458.

³⁶ “[...] G - the sixth key in the hexachord on Bb.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 95.

³⁷ “As with the *Fonte*, the different sections of a *Monte* mediate local and global meanings that seem incompatible when expressed in any single system of symbols. One could try to define the *Monte* as pure

O único exemplo de *Monte* nas *Fantasia*s de José Maurício ocorre na *Fantasia 4^a*, no trecho compreendido entre os compassos 88 e 92 (Fig. 74). Este fragmento antecede o retorno do tema principal através de uma preparação cadencial, apresentando uma estrutura sequencial cromática ascendente que perpassa as harmonias da Subdominante e Dominante de Dó maior, respectivamente, Fá e Sol maior. Essa estrutura sequencial pode ser interpretada como um *Monte* cromático de duas etapas. Eis o fragmento em questão:

Figura 74 - José Maurício, *Fantasia 4^a*: *schema Monte*, cp. 88 a 92.

The musical score shows measures 85 to 92. A red box labeled 'Monte' encompasses measures 88, 89, 90, and 91. In measure 88, the treble clef has a half note G4 with a '7' above it, and the bass clef has a half note F4 with a '6' above it. In measure 89, the treble clef has a half note A4 with a '1' above it, and the bass clef has a half note E4 with a '3' above it. In measure 90, the treble clef has a half note B4 with a '7' above it, and the bass clef has a half note D4 with a '6' above it. In measure 91, the treble clef has a half note C5 with a '1' above it, and the bass clef has a half note C4 with a '3' above it. Measure 92 shows a final cadence with a whole note chord in the treble clef and a whole note bass note.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Diferentemente do protótipo do *Monte* apresentado por Gjerdingen (Fig. 12), o *Monte* de José Maurício não apresenta a usual conjugação entre as díades dos graus 7-1 no baixo com os graus 5-4-3 na melodia; em vez disso, este *Monte* posiciona a linha do baixo no registro agudo, onde comumente se encontraria a melodia, realizando, portanto, a inversão do contraponto entre o baixo e a melodia. Não obstante, este exemplo de contraponto invertível entre duas vozes apenas demonstra a flexibilidade no uso prático, por parte do compositor, em destacar o elemento sonoro de maior interesse para a escuta. Neste caso, José Maurício procura chamar a atenção para a melodia cromática ascendente (cp. 88-91), que gera expectativa ao realizar uma parada sobre a harmonia de sétima de dominante (cp. 92) para, enfim, preparar o retorno da Tônica principal, Dó maior. Dessa forma, os graus 7-1 locais podem se articular na voz superior, dispensando a conjugação formal com os graus 5-4-3 descendentes e deixando ao encargo das vozes inferiores o estabelecimento do contexto harmônico de Fá e Sol maior através das terças paralelas (Lá-Dó, Si-Ré).

Entende-se, portanto, que os incisos melódicos superiores Mi-Fá e Fá#-Sol pertencem às harmonias de dominante e tônica locais, considerando-se a harmonia implícita em cada nota:

counterpoint, but that would obscure the quite specific scale degrees and tonal functions usually employed. There is, after all, an audible difference when one section of a Monte concludes with a minor, as opposed to a major, chord, or when the underlying scale degrees changes slightly for each new part. Conversely, expressing the Monte as merely a pattern of scale degrees and key centers obscures the close relationship between its chromatic and diatonic variants. This dilemma was evident in the eighteenth century." Robert Gjerdingen, 2007, p. 95.

Mi pode funcionar como a terça de Dó, sendo, simultaneamente, a sensível (grau 7) de Fá; por sua vez, Fá# pode funcionar como a terça de Ré, sendo, a uma só vez, também a sensível de Sol. A partir desta assertiva, pode-se concluir que o *Monte* presente na *Fantasia 4ª* de José Maurício consiste na variante cromática, pois perpassa as harmonias de Subdominante e Dominante da tonalidade global de Dó maior através dos graus 7-1 locais, apesar de não apresentar as díades propostas pelo protótipo do esquema original.

6.1.4 Aprile

Nas *Fantasias 2ª* e *5ª* é possível identificar uma estrutura fraseológica que se assemelha proximamente ao esquema denominado *Aprile*, que, por sua vez, consiste em uma variante do esquema original *Meyer*, ambos batizados por Gjerdingen (2007, p. 112, 122). O esquema original foi inicialmente identificado pelo filósofo americano Leonard B. Meyer (1918-2007), com quem Gjerdingen estudou e posteriormente lhe prestou homenagem ao batizar o esquema com seu nome, *Meyer*. O professor de Gjerdingen observou a existência de uma tradição muito característica em frases de aberturas clássicas, nas quais ele identificou uma espécie de “arquétipo” musical (GJERDINGEN, 2007, p.111) que se caracterizava por um contorno melódico semelhante ao sinal de *grupetto* (∞):

Figura 75 - Tritto, *partimento semplice de sua Scuola di contrapunto*, com realização por Gjerdingen (1816).

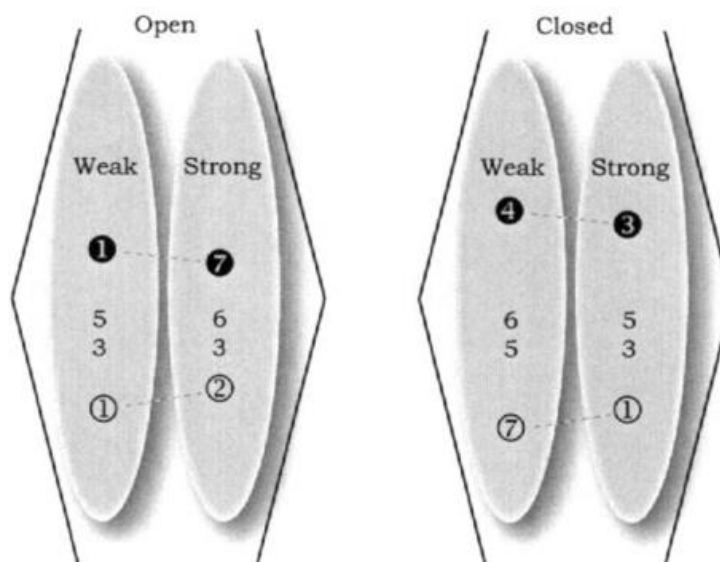


Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 111.

Leonard B. Meyer, portanto, cunhou este desenho melódico como “changing-note archetype” (GJERDINGEN, 2007, p. 111), numa tradução livre, “arquétipo de nota cambiante”. Isso inspirou Gjerdingen, inclusive, a publicar um livro intitulado “*A Classic Turn of Phrase*” (1988), um estudo no qual ele discute especificamente sobre essa característica da música oitocentista, e, ao coligir os esquemas galantes em seu *Music in the Galant Style* (2007), o autor também apresenta o esquema *Meyer* e suas variantes *Jupiter*, *Pastorella* e *Aprile*. Em prol da presente análise, far-se-á uma descrição do esquema original e, por ora, apenas de sua variante *Aprile*, que ocorre nas *Fantasias 2ª* e *5ª* do Padre José Maurício. As outras duas variantes não

ocorrem em nenhuma *Fantasia* de José Maurício, portanto, não serão descritas neste trabalho. Eis o protótipo do *Meyer* (Fig. 76):

Figura 76 - Protótipo do *schema Meyer*.



Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 459.

Observa-se, através do protótipo proposto por Gjerdingen (Fig. 76), que o *schema* essencial consiste em duas etapas, isto é, dois pares de diádes estruturadas pelo contraponto conjugado entre os graus 1-7, 4-3 na melodia e 1-2, 7-1 no baixo, com uma harmonia acompanhante que varia entre uma harmonia estável em posição fundamental (5/3), uma harmonia instável (6/3, 6/5), e, por fim, outra harmonia estável (5/3). Diferentemente da *Fonte* e do *Monte*, que são tonalmente móveis, o *Meyer* caracteriza-se por sua estabilidade tonal; é devido a isso, explica Gjerdingen (2007, p. 112), que esse esquema era “uma escolha preferida para temas importantes”³⁸. Nesse sentido, Gjerdingen propõe que o protótipo do *schema* se caracterize por uma frase “aberta” (“*open*”) seguida de outra “fechada” (“*closed*”), visto que esses termos antigos, comuns ainda no séc. XVIII, representam, respectivamente, “cadências frasais que suspendem e afirmam uma finalidade ou conclusão”³⁹ (ibidem).

³⁸ “But whereas those schemata are tonally mobile, this schema is tonally stable, which may explain why it was a preferred choice for important themes.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 112.

³⁹ “[...] the words *open* and *closed* refer to the ancient terms still common in the eighteenth century for musical phrase endings that, respectively, lack and possess a sense of finality or closure.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 112.

Figura 77 - Haydn, *Sinfonia em Sib* (Hob. I:35), *Allegro di molto* (1767).



Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 113.

Figura 78 - Aprile, *solfeggio*, MS fol. 40v, *Larghetto* (1780).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 123.

Gjerdingen batizou a variante do *schema Meyer* como *Aprile* em homenagem ao castrato italiano Giuseppe Aprile (1732-1813) (GJERDINGEN, 2007, p. 122). Treinado em Nápoles, Aprile destacou-se como um dos mais proeminentes *castrati* e, mais tarde, maestro dessa mesma cidade. Ele emplacou sua carreira com muitos papéis operísticos, tais como *Timante* na estreia da ópera *Demofonte* (1764), de Niccolò Jommelli, em Estugarda. Apesar de não ter recebido muito crédito por suas próprias composições, considera-se o legado de Aprile, assim como de muitos outros *castrati*, como crucial para as tradições galantes, devido principalmente à sua sabedoria em compor melodias fluidas, moldadas pelos anos de experiência em palco (ibidem).

Figura 79 - José Maurício, *Fantasia 2ª: schema Aprile*, cp. 2 a 14.

Aprile

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

O *schema Aprile* é proximamente relacionado ao *Meyer*: ambos compartilham o mesmo par contrapontístico inicial, porém, enquanto o *Meyer* finaliza com a diáde IV-III na melodia, o *Aprile* finaliza com II-I. Logo, segundo Gjerdingen (2007, p. 122), a segunda frase do *Aprile* “fecha uma terça abaixo”⁴⁰. Na *Fantasia 2ª* do Padre José Maurício, o *Aprile* está presente nos compassos 2 a 14, especificamente a partir da anacruse para o compasso 3 (Fig. 79). Como já discutido, não é imprescindível que os esquemas identificados nas *Fantasias* de José Maurício sejam ortodoxamente concomitantes aos protótipos apresentados por Gjerdingen. A identificação desses esquemas nas obras do Padre Mestre encontra espaço na presente pesquisa devido ao reconhecimento cognitivo dos mesmos através da escuta; o texto musical, por sua vez, acessibiliza a análise e descrição fundamentadas na teoria moderna dos esquemas apresentados por Gjerdingen. O critério analítico, por fim, está embasado na historiografia musical brasileira acerca da vida e obra de José Maurício, e como a música europeia estaria inculcada em sua criação musical.

⁴⁰ “The *Aprile* schema, which I name in his honor, is closely associated with the *Meyer*. Both share the same pair of initial events. But whereas the *Meyer* closes with a IV-III dyad, the *Aprile* closes a third lower with II-I.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 122.

Portanto, entende-se que a *Fantasia 2^a* apresenta o esquema *Aprile* e suas principais características essenciais: as duas etapas principais sugeridas pelo protótipo de Gjerdingen, isto é, uma frase “aberta” nos compassos 2 a 7, seguida de uma frase “fechada” nos compassos 8 a 14; uma melodia que percorre os graus 1-7-2-1, enquanto o baixo atravessa os graus 1-2-2-1; e uma harmonia que varia entre um acorde estável na Tônica (5/3), seguido de um acorde de sétima da dominante (6/4/2), finalizando com o acorde de Tônica (5/3). Observa-se que José Maurício optou por utilizar o movimento cadencial do baixo apenas entre os graus 2-1 (cp. 10-13), deixando o grau 5 (Dó) soar brevemente no baixo nos compassos 8 e 9, para afirmar a harmonia da dominante.

Figura 80 - *Fantasia 5^a: schema Aprile*, cp. 1 a 8.

Aprile

The image displays a musical score for the piece 'Aprile' from the *Fantasia 5^a*. The score is written in G major and common time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) is marked with a forte 'f' dynamic and a piano 'p' dynamic. The second system (measures 5-8) is also marked with 'f' and 'p'. Red boxes highlight the melodic lines in both systems. Fingerings are indicated by numbers 1-7. The bass line in the second system shows a cadence from 2 to 1.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Já na *Fantasia 5^a*, observa-se a presença de um *Aprile* nos compassos iniciais (Fig. 80, cp. 1-8). Como já discutido, enquanto o *Meyer* termina com uma díade sobre os graus 4-3, o *Aprile* o faz uma terça abaixo, sobre os graus 2-1. No trecho em questão da *Fantasia 5^a* de José Maurício, elenca-se não somente os compassos onde as principais etapas do protótipo do *schema* ocorrem, mas também o contexto estrutural a que elas pertencem. Verifica-se, portanto, que as duas etapas iniciais do protótipo ocorrem nos compassos 1 a 4, configurando-se como uma frase “aberta”, isto é, uma finalização frasal que carece de um senso de conclusão, e as duas últimas etapas do *schema* compreendem os compassos 5 a 8, onde ocorre uma frase “fechada”, isto é, uma finalização frasal que possui senso de conclusão (GJERDINGEN, 2007, p. 112).

A *Fantasia* começa com um arpejo triádico sobre a harmonia da Tônica, Ré maior, seguido de uma melodia em textura solo acompanhada por terças paralelas na linha inferior. A

melodia claramente perpassa os graus 1-7 da escala de Ré maior, acompanhada pelo trajeto T-D na harmonia. Logo após, tem-se outro arpejo triádico, desta vez sobre a harmonia da Dominante, Lá maior, seguido de uma reiteração da melodia em textura solo, que agora realiza o trajeto D-T, perpassando os graus 2-1. Esta estrutura musical de 4+4 compassos apresenta, portanto, pontos de repouso bem definidos e direcionados no sentido melódico-harmônico, configurando-se como uma unidade sonora claramente compatível com a proposta esquemática de um *Aprile*.

6.1.5 Ponte

A *Ponte* é o terceiro *schema* apresentado por Riepel em seus diálogos pedagógicos entre mestre e pupilo (1752-65), cuja descrição histórica seria “uma ponte para se atravessar”⁴¹. Juntamente com a *Fonte* e o *Monte*, a *Ponte* representa a tripartição de padrões melódicos pré-composicionais apresentados por Riepel através do fictício mestre de música, o qual “implora ao estudante que os mantenha em mente enquanto estiver vivo e saudável”⁴². Gjerdingen (2007, p. 208) discute que os numerosos exemplos de *Pontes* apresentados por Riepel parecem representar dois princípios ocasionalmente distintos um do outro. Por um lado, Riepel apresenta a ideia abstrata de que a *Ponte* conecta duas tonalidades distintas, sem necessariamente possuir uma tonalidade intrínseca ou uma estrutura própria; por outro lado, Riepel propõe alguns exemplos de *Pontes* em que há uma forte ênfase sobre a tríade da dominante ou o acorde de sétima da tonalidade principal, geralmente com movimentos ascendentes. Nesse sentido, Gjerdingen apresenta a seguinte descrição da *Ponte* (2007, p. 461):

“uma ‘ponte’ construída sobre a repetição ou extensão da tríade de dominante ou acorde de sétima. Em minuets, essa ponte era posicionada imediatamente após a barra dupla e conectava a recém cadenciada ‘segunda’ tonalidade com o retorno à tônica original. Mais geralmente, na metade final do século XVIII a *Ponte* fazia parte de várias táticas de delongamento empregadas para aumentar a expectativa perante uma importante entrada ou retorno”⁴³ (GJERDINGEN, 2007, p. 461).

⁴¹ “According to Riepel, the Italian word *monte* meant “a mountain to climb up onto”, *fonte* meant “a well to climb down into”, and *ponte* meant “a bridge to cross over.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 197.

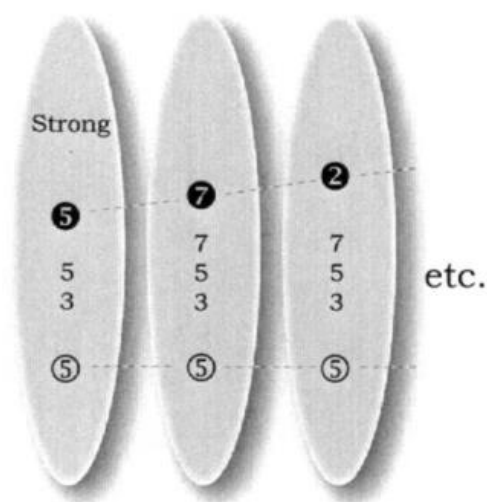
⁴² “In his fictional student-teacher dialogues (1752-65), Riepel has the teacher introduce three schemata - the *Fonte*, the *Monte*, and the *Ponte* - that are so importante he implores the student to ‘keep this threefold example in mind as long as you live and stay healthy!’”. Ibidem.

⁴³ “The *Ponte* (see chap. 14) was a ‘bridge’ built on the repetition or extension of the dominant triad or seventh chord. In minuets, this bridge was placed immediately after the double bar and connected the just-cadenced ‘second’ key with a return to the original tonic key. More generally, in the latter half of

Gjerdingen, portanto, argumenta que, em função da abordagem geral acerca dos esquemas em seu livro, ele optará por favorecer a estrutura dos mesmos, rotulando como “*Ponte*” todas aquelas frases que sublinham um pedal de dominante e as notas da tríade de dominante ou acorde de sétima (GJERDINGEN, 2007, p. 215). Dessa forma, Gjerdingen acaba por preterir a primeira descrição apresentada por Riepel acerca da “ausência” de tonalidade e estrutura própria da *Ponte*. Além disso, ao analisar a presença da tripartição *Fonte-Monte-Ponte* na obra de Wenceslaus Wodiczka (1715-1774), Gjerdingen reconhece que o uso prático desses esquemas nas composições de um autor anterior a Riepel confirma sua noção de que tais esquemas deveriam, em movimentos no modo menor, orientar-se pela tonalidade relativa maior ao modular antes da barra dupla, e, no modo maior, deveriam orientar-se pela tonalidade principal (GJERDINGEN, 2007, p. 212). Estas evidências práticas fornecem uma estimativa geral razoável acerca da relativa frequência desses três esquemas nesse contexto (ibidem).

Eis o protótipo da *Ponte* apresentado por Gjerdingen (Fig. 81):

Figura 81 - Protótipo do *schema Ponte*.



Fonte: extraído de Gjerdingen, 2007, p. 461.

Conforme o gráfico, uma *Ponte* se caracterizaria pela extensão dos fatores harmônicos do acorde de sétima da dominante, com a melodia atravessando os graus escalares 5-7-2 (possivelmente, também 4) em sentido ascendente, enquanto o baixo sustentaria um pedal de dominante, isto é, grau 5. Em alguns exemplos, pode-se encontrar essa nota pedal em outra voz, geralmente o tenor, enquanto o baixo caminha pelos fatores harmônicos do acorde de dominante. A harmonia também procura manter sempre a sonoridade da dominante, apresentando

the eighteenth century the Ponte was part of various delaying tactics employed to heighten expectation prior to an important entry or return”. Robert Gjerdingen, 2007, p. 461.

acordes em posição 5/3 ou 7/5/3. A seguir, um exemplo de *Ponte* apresentado por Gjerdingen (2007, p. 213):

Figura 82 - Pugnani, *Opus 8, n° 3, Amoros* (ca. 1771-74).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 213.

Em José Maurício, encontra-se uma *Ponte* característica na *Fantasia 1ª* (Fig. 83), numa posição concomitante à descrição tanto de Riepel quanto de Gjerdingen, ou seja, funcionando como uma conexão entre duas tonalidades, “uma ponte para se atravessar” com estrutura bem definida sobre os fatores harmônicos do acorde de sétima da dominante:

Figura 83 - José Maurício, *Fantasia 1ª, schema Ponte*, cp. 48 a 55.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Esta *Ponte* conecta o trecho anteriormente identificado como o esquema Dó-Ré-Mi (Fig. 69), em Ré menor, com o retorno da seção principal, em Dó maior. Observa-se a marcada presença da harmonia de sétima da dominante em Dó maior, incluindo, sobretudo, a extensão de nona bemol (nota Lá bemol aguda, cp. 54), com acordes em posição fundamental (5/3, 7/5/3). Os acordes no 3º tempo dos compassos 48 e 50 são harmonias de subdominantes em modo menor, em posição 6/3. Tivesse José Maurício alterado a nota Fá cromaticamente para Fá#, ter-se-ia um acorde de sexta italiana, considerando-se sua resolução ascendente na nota Sol. Não obstante, a presença desta *Ponte* na *Fantasia 1ª* demonstra como a função de um trecho intermediário que conecta duas seções principais manteve-se canônica ao longo do séc. XVIII-XIX, devido, principalmente, à sua estrutura cadencial e a geração de expectativa causada pela sonoridade da dominante.

Há a possibilidade de o exemplo da *Fonte*, anteriormente discutido (p. 89, Fig. 67), servir também como uma instância de combinação de esquemas, em que duas *Pontes* menores estão incorporadas em uma grande *Fonte*. Esta possibilidade de permutação, incorporação e combinação de esquemas é uma extensão da chamada *ars combinatoria* – a aparente infinita variação e combinação de padrões preexistentes (GJERDINGEN, 2007, p. 197). Demonstrações deste tipo também eram observadas e descritas por Riepel, ao que Gjerdingen apresenta o seguinte argumento (2007, pp. 115-116):

“A mistura e correspondência fluidas entre esquemas serviriam para exemplificar perfeitamente a *ars combinatoria*. Conforme mencionado anteriormente [p. 99], isto era uma tradição filosófica citada por Riepel e outros músicos oitocentistas. Ainda assim, esses mesmos autores pareciam aversos a designar mais de um padrão a cada momento de música. Ao descrever os escritores científicos e filosóficos oitocentistas – aqueles em seu “episteme clássico” –, Michael Foucault observou que eles acreditavam que as “palavras... são a constituição e evidente manifestação da ordem das coisas.” Para Riepel, termos como *Fonte*, *Monte* e *Ponte* parecem ter significado unidades que não poderiam ser misturadas tal qual as palavras em si. O posicionamento de Riepel não é incomum. [...] Mas a inabilidade de Riepel e outros em separar a essência imaginada de um esquema de sua construção compósita ou sua disposição sobreposta significava que um *Monte* seria sempre um esquema unitário e nunca algo contido em ou contendo outra coisa. Então a rica *ars combinatoria* da prática composicional profissional encontrou sua única explicação verbal na descrição de simples sequências de figuras independentes. Em vez de descrever uma *ars combinatoria* que incluísse instalação, combinação, referência e alusão, escritores oitocentistas descreviam passatempos nos quais um conjunto fixo de fragmentos musicais poderiam ser distribuídos numa série simples governada pelas leis do acaso. Restava às tradições não verbais dos *partimenti*, *solfeggi*, e autêntica composição demonstrar as possibilidades mais ricas da arte”⁴⁴ (GJERDINGEN, 2007, pp. 115-116, grifo nosso).

Dentre os numerosos exemplos de combinação de esquemas, Gjerdingen apresenta um exemplo musical que é conveniente para a presente discussão. Trata-se de uma grande *Fonte*

⁴⁴ “The fluid mixing and matching of schemata would seem to exemplify perfectly the *ars combinatoria*. As mentioned earlier, this was a philosophical tradition cited by Riepel and other eighteenth-century musicians. Yet paradoxically these same writers seem loath to ascribe more than one pattern to each moment of music. In describing eighteenth-century scientific and philosophical writers – those in his “classical episteme” – Michael Foucault observed that they believed “words... are a constitution and evident manifestation of the order of things.” For Riepel, terms like *Fonte*, *Monte*, and *Ponte* seem to have signified unities that could no more be blended than could the words themselves. Riepel’s position is no unusual. [...] But the inability of Riepel and others to separate a schema’s imagined essence from its composite construction or its overlapping deployment meant that a *Monte* would always be a unitary schema and never something contained in or containing something else. So the rich *ars combinatoria* of professional compositional practice found its only verbal explanation in the description of simple sequences of independent figures. In place of describing an *ars combinatoria* that includes nesting, blending, reference, and allusion, eighteenth-century writers described parlor games in which a fixed set of musical fragments could be placed in a simple series governed by the laws of chance. It was left to the nonverbal traditions of *partimenti*, *solfeggi*, and actual composition to demonstrate the richer possibilities of the art. Robert Gjerdingen, 2007, pp. 115-116.

que engloba dois esquemas *Meyer*, que incorporam dois esquemas *Prinner*, com cadências (Fig. 84):

Figura 84 - Wodiczka, Opus 1, nº 1, 2º mov., cp. 18 (1739).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 115.

Nesse sentido, é possível analisar o trecho da *Fantasia 2ª*, que contém uma *Fonte* (Fig. 67), como a incorporação de duas *Pontes* menores, conforme o exemplo ilustrado a seguir:

Figura 85 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, combinação entre duas *Pontes* formando uma grande *Fonte*, cp. 15-26.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Compreendendo o trecho acima ilustrado como uma combinação de esquemas, torna-se plausível a referência à *ars combinatoria* na escrita composicional de José Maurício, devido à sua formação clássica. As duas *Pontes* seriam construídas, portanto, sobre as harmonias de sétima da dominante (V7), respectivamente, de Ré menor e Dó Maior. Essas duas estruturas configuram, portanto, uma grande *Fonte*, exemplificando a discussão de Gjerdingen sobre a demonstração da *ars combinatoria* na identificação e classificação de esquemas galantes.

6.1.6 Fenaroli

Este esquema foi assim batizado por Gjerdingen em homenagem a Fedele Fenaroli (1730-1818), pupilo de Francesco Durante (1684-1755), cuja enorme reputação pedagógica instituiu seu nome e o nome de seu mestre no cânone musical, tendo sido responsável, principalmente, pela famosa coleção de *partimenti* (*Partimenti ossia basso numerato*, 1775) que, ainda durante o séc. XIX, esteve inculcada na formação musical de gerações de músicos italianos e franceses, servindo como ponte entre os séculos XVIII e XIX ao transmitir o repertório napolitano de esquemas galantes. Relata Gjerdingen (2007, p. 226) que os *partimenti* de Fenaroli receberam elogios de ninguém menos que Giuseppe Verdi (1871). É devido à importância histórica de Fenaroli que Gjerdingen nomeou o esquema homônimo.

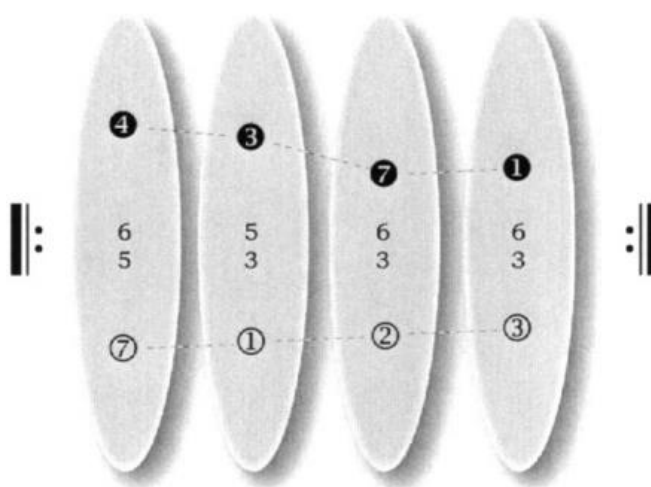
O padrão básico desse esquema consiste, essencialmente, em um cânone entre as duas vozes extremas (melodia e baixo), podendo ser complementado por uma terceira voz intermediária, geralmente uma nota pedal no grau 5. Dessa forma, a estrutura do esquema *Fenaroli* prevê quatro estágios, nos quais o baixo realiza uma escala ascendente pelos graus 7-1-2-3, enquanto a melodia pode imitar essa sequência com um leve atraso, ou realizar um descenso pelos graus 5-4-3-1-7-1, ao que Gjerdingen chama “contramelodia de Durante” (GJERDINGEN, 2007, p. 226). A harmonia alterna sonoridades acordais 6/5/3, 5/3 e 6/3. Gjerdingen chama a atenção para as duas características principais do esquema: “(1) o senso de uma voz perseguir a outra, garantido pelo cânone, e (2) a âncora proporcionada pelo 5 repetido”⁴⁵ (2007, p. 226).

Segundo Gjerdingen (2007, p. 229), ao se tratar da noção novecentista sobre forma sonata, o *Fenaroli* parece ter funcionado como “segundo tema”, que ocorria primeiramente na “segunda tonalidade” e depois era transposta para a tonalidade principal. Dessa forma, o *Fena-*

⁴⁵ “Also worth noting are (1) the sense of one voice chasing another, guaranteed by the canon, and (2) the anchor provided by the repeated 5’s.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 226.

rolí muito frequentemente poderia ter dupla apresentação, isto é, sua estrutura poderia ser repetida imediatamente após a primeira apresentação; uma característica presente até mesmo em Chopin⁴⁶ (GJERDINGEN, 2007, p. 240). Além disso, o *Fenaroli* também era facilmente incorporado em outros padrões maiores, como a *Fonte* e o *Monte*, podendo ser conectado por cadências, apresentado em cânone, ou, mais geralmente, utilizado intuitivamente por estudantes e músicos profissionais para acompanhar uma melodia em contextos esquemáticos. Eis o protótipo do esquema *Fenaroli* apresentado por Gjerdingen (2007, p. 462):

Figura 86 - Protótipo do *schema Fenaroli*.



Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 462.

Figura 87 - Durante, *partimenti numerati*, nº 28 (Nápoles, ca. 1730-40).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 226.

⁴⁶ “The above example from Chopin’s second Scherzo presents the galant *Fenaroli* down to the smallest detail. It has a canon between bass and tenor (7-1-2-3), elements of the *Durante* countermelody in the soprano part (5-4-3), a rearticulated pedal-point 5 in the alto, and the double presentation so characteristic of this schema.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 240.

Segundo Gjerdingen (2007, p. 462),

“O *Fenaroli* [...], geralmente repetido, era mais frequentemente introduzido na sequência de uma modulação à tonalidade da dominante. Na percepção novecentista, ele era, portanto, um dos primeiros tipos de “segundo tema”, apesar de ser demasiadamente progressivo para atender às expectativas românticas de um “verdadeiro” tema. Um *Fenaroli* poderia iniciar tanto na primeira quanto na segunda etapa, portanto, uma determinada etapa poderia ser fraca ou forte dependendo da escolha do ponto inicial” (GJERDINGEN, 2007, p. 462).

A seguir, o trecho da *Fantasia 1ª* de José Maurício em que ocorre um *Fenaroli*:

Figura 88 - Fantasia 1ª: *schema Fenaroli*, compassos 19 a 22.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Observando o protótipo do *schema* proposto por Gjerdingen (Fig. 84) e a sua presença na *Fantasia 1ª* de José Maurício (Fig. 86), é possível argumentar que José Maurício utiliza a linha do baixo do protótipo como melodia superior, ou seja, o contraponto invertido das vozes posicionou os graus 7-1-2-3 na linha superior, enquanto o baixo realiza um movimento cadencial específico. Além disso, José Maurício varia a harmonia intermediária ao realizar uma cadência perfeita ao final, substituindo a sonoridade 6/3 do protótipo pela sonoridade estável 5/3.

Convém reprisar que não é incomum, na maioria dos exemplos de esquemas galantes apresentados por Gjerdingen, a inversão entre a linha do baixo e a melodia superior, devido à possibilidade de imitação entre essas duas vozes sem prejuízo da percepção da estrutura básica do *schema*, tendo sido, portanto, um procedimento especialmente comum no início do séc. XVIII (GJERDINGEN, 2007, p. 457). Em relação à métrica, o *Fenaroli* presente na peça de José Maurício inicia com uma anacruse do compasso 19 ao 20, tornando, portanto, a sonoridade de seu estágio inicial metricamente fraca em função da conclusão tética no compasso 22.

6.1.7 Sol-Fá-Mi

Segundo Gjerdingen (2007, p. 254), na prática musical oitocentista, as melodias por graus conjuntos em sentido descendente, especialmente em terças paralelas, funcionavam mais comumente como elementos constituintes de outros esquemas - como a *Romanesca*, por exemplo -, ou eram incorporados em diversos tipos de cadências. Um esquema como o *Sol-Fá-Mi*, portanto, nunca seria tão prevacente quanto o *Dó-Ré-Mi* para temas principais, se se considerar o *Sol-Fá-Mi* como um esquema simples em três etapas. Contudo, Gjerdingen demonstra que a eventual emergência do *Sol-Fá-Mi* em quatro etapas adquiriu tanta importância quanto o *Dó-Ré-Mi* também em quatro etapas (*Dó-Ré...Ré-Mi*), acabando por se tornar, na mesma época, um esquema preferido para temas importantes⁴⁷ (ibidem).

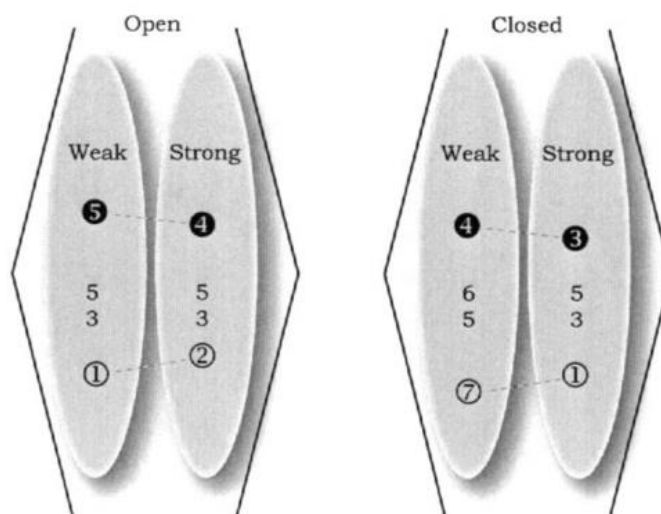
Nesse sentido, o padrão mais comum para o esquema *Sol-Fá-Mi* consiste em uma estrutura de quatro etapas, sugerindo um primeiro membro de frase “aberto” e um segundo “fechado”, nos quais a melodia atravessa os graus 5-4-3 de uma tonalidade local, o baixo pode realizar o trajeto 1-2-7-1, 1-5-7-1 ou ainda 1-5-5-1, dependendo da combinação contrapontística que se pretenda utilizar, enquanto a harmonia reveza acordes estáveis em posição 5/3 com um acorde instável em posição 6/3. Segundo Gjerdingen (2007, p. 463),

“O Sol-Fá-Mi era frequentemente escolhido para temas importantes. Seu período de maior ocorrência foi os anos de 1750 até 1790. Com sua melodia descendente percebida como talvez menos assertiva que, por exemplo, um Dó-Ré-Mi, o Sol-Fá-Mi era mais comum em movimentos de andamento lento ou moderado, ou como um “segundo tema” em movimentos rápidos. Ele foi um esquema preferido para Adagios no modo menor”⁴⁸. (GJERDINGEN, 2007, p. 463)

Eis o protótipo do esquema *Sol-Fá-Mi*:

⁴⁷ “At roughly the same time that the four-stage Do-Re-Mi became common [as Do-Re...Re-Mi, see chap. 6], the four-stage Sol-Fa-Mi emerged as a preferred schema for important themes.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 254.

⁴⁸ “The Sol-Fa-Mi (see chap. 18) was often chosen for important themes. Its period of greatest currency was the 1750s through the 1790s. With its descending melody perceived as perhaps less assertive than, say, a Do-Re-Mi, the Sol-Fa-Mi was most common in movements of slow or moderate tempo, or as a ‘second theme’ in fast movements. It was a favorite schema for Adagios in the minor mode.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 463.

Figura 89 - Protótipo do *schema Sol-Fá-Mi*.

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 463.

Outro exemplo pode demonstrar seu uso mais comum no repertório galante (Fig. 88):

Figura 90 - Boccherini, Opus 11, nº 5, *Minuetto* (1771).

O trecho musical mostra a linha melódica e harmônica com o esquema Sol-Fá-Mi destacado. A melódica começa com uma trilha (tr) e segue a sequência 5-4-3-2-1. A harmônica acompanha com acordes de 5/3, 7/5/3 e 5/3.

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 256.

A *Fantasia 4ª* de José Maurício é um rondó A B A C A (TRILHA, 2019, p. 12), e em sua copla C, abaixo, observa-se a presença de dois esquemas *Sol-Fá-Mi* em sequência, separados por uma semicadência nos compassos 79-81 (Fig. 89). Ambos os *Sol-Fá-Mi* estão na tonalidade principal da copla, Lá menor, e diferentemente dos exemplos de quatro etapas apresentados por Gjerdingen, estes *Sol-Fá-Mi* compreendem apenas 3 etapas. Não obstante, a linha melódica muito claramente exprime os graus 5-4-3 de Lá menor, interpolando as harmonias 5/3, 7/5/3 e 5/3. Apenas o segundo *Sol-Fá-Mi* apresenta uma cadência de engano no compasso 84, porém, o trajeto melódico mantém seu direcionamento até o Dó, grau 3 entre parênteses, que poderia também funcionar como V de Fá. Em seguida, ocorre uma cadência completa em Lá menor, finalizando a copla C, que imediatamente realiza um retorno para a copla A, em Dó maior, aqui não mostrado.

Figura 91 - José Maurício, Fantasia 4ª, *schema Sol-Fá-Mi*, compassos 74 a 84.

Sol-Fá-Mi

74 82

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Na *Fantasia 6ª* de José Maurício, intitulada “*Thêma e 5 Variações*” pelo Padre Mestre, mas que em verdade é um longo Rondó A B A C A D A E A (TRILHA, 2019, p. 12), encontra-se um *Sol-Fá-Mi* na 5ª Variação, em Sol maior (Fig. 90, copla E):

Figura 92 - José Maurício, *Fantasia 6ª*: *schema Sol-fá-mi*, cp. 129 a 136.

Sol-fá-mi

127 133

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Este exemplo de *Sol-Fá-Mi* apresenta a estrutura característica do esquema em quatro etapas descrito por Gjerdingen (2007, p. 254), consistindo, portanto, em duas díades V-IV, IV-III na melodia, conjugadas por I-VII, VII-I no baixo, enquanto o acompanhamento harmônico alterna entre sonoridades 5/3, 6/5/3, 6/5/3, 5/3. José Maurício utilizou um mesmo elemento

motívico para estruturar esta frase de 4+4 compassos, quer seja, um desenho melódico que alterna as direções ascendente e descendente, com um início mais leve (colcheias e semicolcheias) e uma terminação pesante (semínimas).

Gjerdingen menciona ainda que a díade concludente IV-III de um *Sol-Fá-Mi* em quatro etapas assemelha-se à mesma díade presente no *Prinner, Meyer, Pastorella*, e em ambas as metades de uma *Fonte* e um *Monte* típicos (GJERDINGEN, 2007, p. 254). Com isso, o autor observa que é esperada a ocorrência de um “High 2 Drop”, uma figura cujo contorno melódico é tão característico que se tornou um dos mais prevaletentes clichês melódicos no estilo galante (GJERDINGEN, 2007, p. 74). O autor descreve o “High 2 Drop” como uma figura que “cai do grau 2 aos graus 4-3, e anuncia uma conclusão próxima”⁴⁹ (GJERDINGEN, 2007, p. 162).

Esta “queda” a partir de um grau 2 agudo marca sua presença neste trecho da *Fantasia 5ª* de José Maurício, ainda que sob a forma da escrita ornamentada, descrita por Fagerlande (1996, p. 75). Ao se analisar o membro de frase nos compassos 135-136 (Fig. 91), evidencia-se que o desenho melódico anterior à díade 4-3 consiste em uma elaboração sobre o grau 2, Lá em Sol maior: a movimentação das notas Dó, Sol# e Si no início do compasso sugerem inflexões melódicas que estariam nas categorias de *cambiata* e *bordadura dupla*, descritas por Medina (2018, p. 6), respectivamente, como um “salto [que] acontece primeiro na mesma direção da melodia precedente para logo voltar por movimento conjunto”, e “uma nota ornamentada por duas bordaduras”. O desenho melódico, então, segue para a conclusão nos graus 4-3, passando por Fá# e Ré:

Figura 93 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, *schema Sol-Fá-Mi*, cp. 129 a 136.

The image shows a musical score for José Maurício's *Fantasia 6ª*. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The figure is highlighted in a red box and labeled "High 2 Drop" in red. The notes are C (5), B (BD), D (2), C (3), B (1), A (4), G (3), F# (3). The bass line consists of chords: G-B-D, G-B-D, G-B-D, G-B-D, G-B-D, G-B-D, G-B-D, G-B-D.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

⁴⁹ “As we discussed in chapter 5, the High 2 Drop is a fall from 2 to 4-3, and it signals an approaching close.” Robert O. Gjerdingen, 2007, p. 162.

Nesse sentido, o fragmento dos compassos 135-136, ao apresentar o grau 2 (Lá) ornamentado pelas inflexões musicais *cambiata* e a *bordadura dupla*, e direcionando-se melodicamente para a díade IV-III a partir de uma queda do registro agudo ao grave, apresenta-se como potencial figura melódica similar ao “High 2 Drop” cunhado por Gjerdingen, fato que novamente reitera a sintonia do Pe. José Maurício com o estilo composicional clássico.

6.2 Cláusulas

No capítulo sobre cláusulas (*Music in the Galant Style*, 2007, cap. XI, pp. 139-176), Robert Gjerdingen apresenta numerosas fórmulas de finalização ou conclusão que eram aplicadas na música galante, e discute sua utilização a partir da própria estética oitocentista, com foco sobre a versão galante dos quatro tipos de cláusulas apresentadas por Johann Gottfried Walther (1684-1748): as cláusulas características do soprano (*clausula cantizans*), do alto (*clausula altizans*), do tenor (*clausula tenorizans*) e do baixo (*clausula bassizans*). O conceito de que quatro vozes possuíam quatro funções que definiam quatro categorias de cláusulas - uma taxonomia atrelada à então prevalente noção dos quatro elementos ou quatro humores - conforma-se à prática oitocentista (GJERDINGEN, 2007, p. 140). As cláusulas de Walther, portanto, atuam como fundamentação teórico-prática para a exemplificação, por parte de Gjerdingen, das diversas espécies e subespécies de cláusulas e cadências presentes no repertório galante, ao que o autor de *Music in the Galant Style* categorizou e nomeou (alguns nomes são históricos) conforme a movimentação melódica de cada cláusula, isto é, cláusulas que finalizam com o movimento entre os graus 7-1 (*cantizans*), 4-3 (*altizans*), 2-1 (*tenorizans*) e 5-1 (*bassizans*).

Figura 94 - Uma versão das quatro cláusulas melódicas de Walther.

The figure displays four melodic clauses on a grand staff (treble and bass clefs) in 2/2 time. The Soprano line (top) begins with a half note G4, followed by a half note A4, and ends with a half note G4. The Alto line (second staff) begins with a half note D4, followed by a half note C4, and ends with a half note C4. The Tenor line (third staff) begins with a half note B3, followed by a half note A2, and ends with a half note A2. The Bass line (bottom) begins with a half note G3, followed by a half note G2, and ends with a half note G2. Circled numbers 1-4 indicate the final notes of each clause.

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 140.

Segundo os escritores medievais (GJERDINGEN, 2007, p. 139), o termo em latim *clausula* (pl. *clausulae*, fechamento, conclusão ou fim) denotava a sensação de conclusão ou finalização perceptível através de certas figuras melódicas. Com o tempo, o termo teve sua utilização associada às fórmulas harmônicas de encerramento ou conclusão musical que envolviam duas vozes em contraponto, e seguidamente se atribuiu essa terminologia às sucessões formulaicas de acordes com múltiplas vozes, estas também exercendo as mesmas funções de encerramento, repouso, conclusão, fechamento etc. Com esse avanço teórico-prático, também a terminologia sofreu adaptações, e o que até então se chamava cláusula, passou a se chamar cadência. Não obstante, o intercâmbio entre as duas nomenclaturas, conforme a descrição histórica apresentada por Gjerdingen, demonstra que tanto compositores quanto teóricos oitocentistas estavam dispostos a utilizar ambas para denotar os padrões clássicos de conclusão fraseológica. Como argumenta Gjerdingen (2007, pp. 141-42):

“Ao descrever as dificuldades que surgem quando procuramos estudar as artes improvisadas no passado, o historiador de teatro Domenico Pietropaolo observa que enquanto ‘nossa linguagem descritiva é similar àquela dos primeiros períodos da história, ... nossas formas artísticas e nossos contextos culturais são diferentes, e assim arriscamos prejudicar nosso entendimento das primeiras instâncias do fenômeno através das palavras que aparentemente melhor nos garante para capturar sua essência’. Tal palavra é ‘cadência’.”⁵⁰ (GJERDINGEN, 2007, pp. 141-42).

Gjerdingen apresenta as versões galantes das cláusulas de Walther, partindo das simples fórmulas de baixo para especificar as diversas subespécies de cadências que possuíam significado aos músicos e plateias oitocentistas (GJERDINGEN, 2007, p. 141). Através de uma sistematização prototípica dessas cadências galantes, Gjerdingen organiza o capítulo em questão de acordo com os diferentes movimentos do baixo, onde cada cláusula é descrita como um pareamento ou conjugação de um baixo e uma melodia. Nesse sentido, as cadências são categorizadas como *clausulae perfectissimae* – o tipo mais conclusivo de cláusulas, aquelas cujo baixo movimentava-se do grau 5 ao 1; as *clausulae cantizans* procedem de um semitom ascendente no baixo do grau 7 ao 1; as *clausulae tenorizans* apresentam um tom descendente no baixo do grau 2 ao 1; e, por fim, as *clausulae altizans* consistem em um semitom descendente no baixo do grau 4 ao 3 no modo maior, e um tom inteiro no modo menor.

⁵⁰ “In describing difficulties that arise when we seek to study improvised arts in the past, the theater historian Domenico Pietropaolo points out that while ‘our descriptive language is similar to that of earlier periods of history,... our artistic forms and our cultural contexts are different, and so we risk being prevented from understanding earlier instances of the phenomenon by the words that apparently best equip us to grasp its essence’. Such a word is ‘cadence’.” Robert Gjerdingen, 2007, pp. 141-42.

Nesse sentido, o movimento que confere sentido de conclusão frequentemente envolve dois graus melódicos que, ao se conjugarem, resultam em uma sonoridade sintaticamente coerente no contexto do discurso musical, como uma espécie de pontuação, podendo ainda abarcar a movimentação de outras vozes intermediárias para enriquecer a textura harmônica e contrapontística. Conforme explica Gjerdingen (2007, pp. 155-56):

“Em 1797, Vincenzo Manfredini (1737-1799) escreveu que ‘cadência significa uma finalização ou estado de repouso... [que pode] servir não somente para finalizar uma composição inteira, mas também para fechar uma frase ou período musical, considerando que a música, assim como o discurso verbal, possui frases, períodos, sinais de pontuação de diversos tipos, digressões etc.’ Manfredini estava expressando uma noção generalizada. Alexander Malcom (1687-1763) havia feito as mesmas observações anteriormente no início do século quando declarou que ‘finalização ou cadência significa terminar ou levar uma melodia a um ponto final ou repouso, após o qual ela começa renovada, o que se parece com a finalização de um distinto propósito em uma oratória’.”⁵¹ (GJERDINGEN, 2007, pp. 155-56).

Esse sentido gramatical na aplicação prática das cláusulas e cadências galantes adquiriu progressivamente modelos explicitamente acordais, devido, sobretudo, à emergência dos manuais e tratados de harmonia que tratavam o acorde como o elemento principal do discurso musical. Essa visão centrada no acorde, portanto, articulou a composição musical a partir do período Romântico, e posteriores gerações de estudantes de música aprendiam, através desses manuais de harmonia, tipos fixos de cadências ensinados como “progressões acordais”, com um título descritivo na intenção de “captar sua essência”. Exemplos disso são a cadência perfeita, imperfeita, cadência de engano, cadência plagal, Frígia etc. (GJERDINGEN, 2007, p. 142).

Segundo Gjerdingen (2007, p. 173), as representações novecentistas da prática composicional oitocentista, ainda que bem-intencionadas, trouxeram uma reinterpretação totalmente burguesa de uma arte cortesã esotérica - aquela do século dezoito. As teorias e tratados de Johann Friedrich Daube (ca. 1730-1797) e Vincenzo Manfredini (1737-1799), por exemplo, consistiam em manuais concisos e facilmente digeríveis pelo músico amador, uma mudança de paradigma da tradição de instrução não verbal originalmente destinada aos meninos pobres dos

⁵¹ “In 1797 Vincenzo Manfredini (1737-1799) wrote that ‘cadence signifies a close or state of repose... [that can] serve not only to end an entire composition but also to close off a musical phrase or period, it being the case that music, like verbal discourse, has its phrases, its periods, its punctuation marks of every sort, its digressions, etc.’ Manfredini was expressing a widespread notion. Alexander Malcom (1687-1763) had made the same points early in the century when he declared that ‘by a close or cadence is meant a terminating or bringing a Melody to a Period or a Rest, after which it begins and sets out anew, which is like the finishing of some distinct Purpose in an Oration.’” Robert Gjerdingen, 2007, pp. 155-56.

conservatórios - os *partimenti*. Gjerdingen (2007, p. 173) argumenta que, em termos de teoria da comunicação, o surgimento dos manuais de harmonia marca o início da transição desde o modo “ritualístico” do ensino e da aprendizagem, que requeriam anos de inculcação de *partimenti* e *solfeggi*, para um modo de “transmissão”, no qual os manuais e tratados tornavam-se o vetor simplificador de grandes generalizações. Gjerdingen (*ibidem*) advoga que as delicadas interações entre baixos e melodias galantes não eram, contudo, fixas, como sugeriam os manuais e tratados de harmonia, e iam muito além de simples atribuições de essência; o autor enfatiza, ainda, que não se deve confundir o triunfo da popularização desses manuais com um avanço no entendimento das teorias harmônicas (*ibidem*).

Portanto, no que diz respeito à nomenclatura das cláusulas e cadências apresentadas em seu livro, Gjerdingen opta por seguir os passos de Walther, que por sua vez baseava-se nos escritos de Andreas Werckmeister (1645-1706), ao abordar as cláusulas tradicionais de maneira melódica, como era então a norma, e discute esses padrões galantes mais apropriadamente como uma coarticulação entre baixo e melodia (2007, p. 142). Segundo Gjerdingen (2007, p. 176), assim como reverências apropriadamente executadas articulavam o discurso social e incorporavam um reconhecimento da ordem social, também as gradações de cláusulas convencionais articulavam o fluxo musical e reforçavam a impressão de um comportamento musical respeitoso e apropriado. A sensibilidade dos compositores galantes às sutis distinções de cláusulas eram um requisito para o sucesso na corte (*ibidem*).

Nesse sentido, as cláusulas e cadências apresentadas por Gjerdingen no 11º capítulo de seu livro demonstram o escopo dos esquemas galantes, estes vinculados ao projeto discursivo empenhado pelo compositor que, concomitantemente à percepção cultural, estabelecem fundamentos significativos (TAVARES, SILVA e NETO, 2021). A nomenclatura dessas cláusulas segue a mesma lógica dos esquemas: Gjerdingen emprega nomes históricos utilizados antes ou durante o séc. XVIII por teóricos e estudiosos da época, assim como ele próprio batiza algumas cláusulas/cadências em homenagem a estudiosos e músicos de gerações posteriores. Podem-se citar, dentre outras, cláusulas como a *Clausula formalis perfectissima*, *Clausula Vera*, *cadenza doppia*, cadência Frígia, cadência *Cudworth*, *Jommelli*, cadência convergente, *Passo Indietro*, *Pulcinella* etc. Gjerdingen também utiliza o termo *cadence* (cadência) para descrever muitas cláusulas, argumentando que, segundo a tradição bolonhesa de *partimenti*, os ensinamentos de compositores como Giovanni Battista Martini (1706-1784) e seu discípulo Stanislao Mattei (1750-1825), que por sua vez lecionou a Rossini e Donizetti, frequentemente carregavam consigo a denominação de *cadenze* (GJERDINGEN, 2007, p. 448).

No conjunto das 6 *Fantásias* de José Maurício encontra-se uma considerável quantidade de padrões cadenciais comuns ao período galante, em geral muito semelhantes à versão das quatro cláusulas melódicas de Walther (Fig. 92) em textura acordal. Utilizando-se da terminologia e sistematização formulada por Gjerdingen (2007, pp. 139-176), apresentar-se-á algumas das cadências galantes mais recorrentes nas 6 *Fantásias* do Pe. José Maurício.

6.2.1 Mi-Ré-Dó

Figura 95 - Mozart, KV1a, cp. 5 (1761; cinco anos de idade).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 143.

A cadência Mi-Ré-Dó, como descreve Gjerdingen (2007, p. 142), é um dos tipos de melodias cadenciais mais proeminentes na música galante. Essencialmente, na música galante, as cláusulas do baixo eram pareadas com melodias que, embora diversas em estrutura e complexidade, em geral encerravam no grau 1 da tonalidade. Um Mi-Ré-Dó era nada menos que um descenso pelos graus 3-2-1, podendo ser elaborado com inflexões e gestos musicais, conforme o exemplo do jovem Mozart, acima (Fig. 93). A cadência Mi-Ré-Dó incorpora a categoria de cadências classificadas por Gjerdingen como cláusulas 5-1, ou *Clausulae perfectissimae*, o tipo mais completo de encerramento (GJERDINGEN, 2007, p. 141), pois consiste em um baixo que procede do grau 5 ao 1, pareado com a já descrita melodia descendente nos graus 3-2-1.

Em José Maurício, encontra-se uma certa quantidade de cadências Mi-Ré-Dó nas *Fantásias 1ª, 2ª, 4ª e 5ª*:

Figura 96 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, cadência *Mi-Ré-Dó* e cadência composta, cp. 45 e 46.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The piece is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 40. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bass staff contains a harmonic line with chords. A red box highlights the final three measures of the piece, labeled 'Mi-Ré-Dó'. Above the treble staff, the notes are labeled with fingerings: 3, 2, 1. Below the bass staff, the notes are labeled with fingerings: 6, 4, 5, 5, 1. The label 'Cadência composta' is written below the bass staff.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

A cadência *Mi-Ré-Dó* na *Fantasia 1ª*, (Fig. 94), apresenta a repetição do grau 5 no baixo, resultando no percurso harmônico $6/4 - 7/5/3 - 5/3$. Devido a isso, essa cláusula específica no baixo pode ser chamada “cadência composta”, pois apresenta uma divisão na unidade métrica das vozes, acarretando duas sonoridades sobre o grau 5 antes de repousar sobre o grau 1. A cadência que apresenta apenas uma unidade métrica do grau 5 é chamada “cadência simples”:

Figura 97 - A cláusula galante padrão em suas formas "simples" e "composta".

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the bass clef. The piece is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 12. The bass staff contains a harmonic line with chords. The first two measures are labeled 'Simple' and the next two measures are labeled 'Compound'. Above the bass staff, the notes are labeled with fingerings: 6, 5, 3, 1 for the simple cadence and 6, 5, 4, 5, 1 for the compound cadence. Below the bass staff, the notes are labeled with fingerings: 3, 4, 5, 1 for the simple cadence and 3, 4, 5, 5, 1 for the compound cadence.

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 143.

Concomitante a isso, a maioria das cadências nas *Fantasias* de José Maurício apresentam, além das formas simples e composta das cláusulas do baixo, também uma gama considerável de melodias pareadas que resultam em uma sonoridade caracteristicamente galante.

Figura 98 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, cadência *Mi-Ré-Dó*, cp. 13 e 14.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The score starts at measure 12. The treble staff contains a melodic line with slurs. The bass staff contains a harmonic line with chords. A red box highlights the final three measures of the piece, labeled 'Mi-Ré-Dó'. Above the treble staff, the notes are labeled with fingerings: 3, 2, 1. Below the bass staff, the notes are labeled with fingerings: 3, 3, 2, 1.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Figura 99 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, cadência *Mi-Ré-Dó*, cp. 26 e 27.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Figura 100 - José Maurício, *Fantasia 5ª*, cadência *Mi-Ré-Dó*, cp. 7 e 8.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

6.2.2 Dó-Si-Dó

A cadência Dó-Si-Dó é descrita por Gjerdingen como herdeira de uma longa tradição contrapontística (GJERDINGEN, 2007, p. 145), consistindo numa combinação de uma melodia I-VII-I no soprano, com outra melodia III-II-I no tenor, ambas podendo ser conjugadas com uma *clausula perfectissima* V-I no baixo. Exemplo disso é o excerto do quarteto de Boccherini (Fig. 99):

Figura 101 - Boccherini, Quarteto para Cordas, Opus 11, no. 1, 2º mov, *Adagio non tanto*, cp. 22 (1771).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 145.

As cadências Dó-Si-Dó analisadas nas *Fantasias* de José Maurício não explicitam a condução entre as vozes de soprano e tenor, como aquela descrita por Gjerdingen, mas mantêm

uma relação mais evidente entre soprano e baixo; o trajeto dos graus 2-1 realizado pelo tenor é mais perceptível num grau analítico. Exemplo:

Figura 102 - José Maurício, *Fantasia 1ª*, cadência Dó-Si-Dó, cp. 12 e 13.

11

Dó-Si-Dó

1 7 1

5 5 1

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Figura 103 - José Maurício, *Fantasia 2ª*, cadência Dó-Si-Dó, cp. 55 e 56.

49

ff

Dó-Si-Dó

1 7 1

5 5 1

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

Figura 104 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, cadência Dó-Si-Dó, cp. 85-87.

78

4 5

2 3

Dó-Si-Dó

1 7 1

4 4 3 3 5 5 1

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito *BR-Rem 2609* (1864).

6.2.3 Semicadência

A semicadência é descrita por Gjerdingen (2007, p. 153) como sendo “uma parada sobre a penúltima nota do baixo, 5, comumente com uma *appoggiatura* na melodia finalizando no grau 2 ou no 7”.⁵² A semicadência é um tipo de cadência que é metricamente deslocada em

⁵² “Half cadences would then be described as those that stop on the penultimate bass tone, 5, commonly with an *appoggiatura* in the melody ending on either 2 or 7.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 153.

função do grau 5, de forma que este soe no tempo forte e resulte em uma sonoridade que gera expectativa, normalmente preparando o retorno da Tônica ao final de uma frase ou de uma *codetta*, antes do *ritornello*. Exemplos (Fig. 103 e 104):

Figura 105 - Pasquali, Opus 1, no. 2, 2ª mov., *Minueto*, cp. 7 (Londres, 1744).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 153.

Figura 106 - Nardini, Opus 5, no. 4, 3ª mov., *Allegro*, cp. 15 (ca. 1769).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 154.

Figura 107 - José Maurício, *Fantasia 4ª*, semicadência, cp. 5-7.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Na *Fantasia 4ª*, compassos 5-7 (Fig. 105), acima, tem-se um membro de frase que caminha em direção ao grau 5. A melodia posiciona o grau 2 no tempo forte e o grau 5 no contra-tempo, porém, o baixo afirma o grau 5 tético, conforme a descrição de Gjerdingen. O que se segue a partir do compasso 7 em diante é o elemento motivico da *Fantasia 4ª*, em Dó maior,

que culmina em uma cadência Mi-Ré-Dó nos compassos 26 e 27, já discutida (Fig. 98). Também na *Fantasia 6^a* ocorrem semicadências, respectivamente, nas 1^a, 2^a e 3^a variações:

Figura 108 - José Maurício, *Fantasia 6^a*, 1^a variação, semicadência, cp. 23 e 24.

17

1^a Var.

21

Semicadência

1 2 7 5

1 7

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 109 - José Maurício, *Fantasia 6^a*, 2^a variação, semicadência, cp. 39 e 40.

33

2^a Var.

37

Semicadência

1 2 7 5

1 7

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 110 - José Maurício, *Fantasia 6^a*, 3^a variação, semicadência, cp. 71 e 72.

65

3^a Var.

69

Semicadência

1 2 7 5

1 5

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Estas semicadências compreendem os segundos membros de frase dos primeiros períodos fraseológicos de cada variação (as variações 4 e 5 não apresentam semicadências). No que tange à estrutura geral das variações que apresentam semicadências, estas caminham em direção ao grau 5, gerando certa expectativa, e o período seguinte encerra no grau 1, resolvendo a expectativa gerada. Logo, a posição dessas semicadências no contexto das variações acima apresentadas se conforma à descrição histórica de Gjerdingen, que diz: “[...] embora a semicadência tenha sido há muito descrita como derivando seu efeito de um padrão harmônico incompleto, a diferença em escansão métrica pode ser igualmente importante”⁵³ (GJERDINGEN, 2007, p. 153).

6.2.4 Queda final (“Final fall”)

Gjerdingen batizou alguns tipos cadências galantes adicionais que, talvez por terem sido onipresentes na música galante, não eram consideradas dignas de nota na época, mas que, todavia, são essenciais para o entendimento do discurso musical galante.⁵⁴ Dentre outras, podem-se citar as cadências *Cudworth*, *Jommelli*, *Pulcinella* etc. Contudo, nenhuma destas ocorre nas 6 *Fantasias* de José Maurício, com apenas uma exceção: na *Fantasia 6^a* evidencia-se uma cadência galante exemplar, denominada por Gjerdingen como “queda final” (“*Final fall*”) (GJERDINGEN, 2007, p. 168).

Historicamente, esta cadência veio à tona quando os compositores galantes, preocupados com o risco de confundir a compreensão de suas audiências com técnicas exuberantes que cada vez mais ampliavam, evitavam, escapavam e deliberadamente adiavam a conclusão de uma cadência forte ao final de uma importante seção musical, buscaram, ao contrário, simplificar algumas finalizações em suas peças, fazendo uso de uma cadência melódica não ornamentada que servia como uma “placa de pare”⁵⁵ musical (GJERDINGEN, 2007, p. 168). Em geral, essa queda melódica ou “queda final” consistia em duas variantes: uma, mais galante (ibidem), que envolve uma queda do grau 3 ao 1, e outra que envolve a queda do grau 8 ao 1.

⁵³ “That is, although the half cadence has long been described as deriving its effect from an incomplete harmonic pattern, the difference in metrical scansion may be equally important.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 153.

⁵⁴ “I have named additional types that, perhaps because they were ubiquitous in galant music, were not considered noteworthy at the time but are nonetheless essential for understanding galant musical discourse.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 141.

⁵⁵ “Whether for this or for other reasons, galant composers drew instead upon a final, unadorned melodic fall to serve as a musical ‘stop sign’.” Robert Gjerdingen, 2007, p. 168.

Figura 111 - Mozart, Sonata KV545, 1º mov, *Allegro*, cp. 27-28, cp. 72-73 (1788).

The image displays two musical excerpts from Mozart's Sonata KV545, 1st movement, in 4/4 time. The first excerpt, starting at measure 27, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A bracket labeled 'FINAL FALL' spans the final two measures, with circled numbers 3 and 1 above the notes. The second excerpt, starting at measure 72, shows a similar structure with a circled number 1 above the final note of the melodic line and circled numbers 1 and 1 below the final notes of the bass line. Both excerpts end with a double bar line and repeat dots.

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 168.

Em José Maurício, encontra-se claramente uma recorrência de “quedas finais” galantes no rondó da *Fantasia 6ª*, em geral nas finalizações de períodos e seções formais (estribilho e coplas). Essas “quedas finais”, portanto, afirmam a tonalidade de cada seção, atuando, conforme Manfredini (apud Gjerdingen, 2007, pp. 155-56), como um sinal de pontuação do período musical.

Figura 112 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, estribilho, “queda final”, cp. 8.

The image shows a musical score for José Maurício's *Fantasia 6ª*, estribilho, in 2/4 time. The score is written for piano with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features various ornaments and fingerings (2, 4, 2, 3). The bass clef provides a steady accompaniment. A red box highlights a specific measure in the treble clef, labeled 'Queda final' in red text. The score includes repeat signs and fingerings throughout.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 113 - José Maurício, *Fantasia 6^a* (continuação), estribilho, “queda final”, cp. 16.

The musical score for Figure 113 shows the final section of the 6th Fantasia. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The score is marked with measure numbers 12, 13, 14, 15, and 16. The final measure (16) is highlighted with a red box and labeled "Queda final" and "Fine".

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 114 - José Maurício, *Fantasia 6^a*, 2^a variação, “queda final”, cp. 48.

The musical score for Figure 114 shows the 2nd variation of the 6th Fantasia. It consists of three systems of two staves each (treble and bass). The first system is marked with measure number 33 and "2^a Var.". The second system is marked with measure number 39. The third system is marked with measure number 45. The final measure of the third system is highlighted with a red box and labeled "Queda final".

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 115 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 3ª variação, “queda final”, cp. 80.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 116 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 4ª variação, “queda final”, cp. 104 e 112.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Figura 117 - José Maurício, *Fantasia 6ª*, 5ª variação, *Passo Indietro*, cp. 139-142, “queda final”, cp. 144.

Fonte: transcrição do autor a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (1864).

Neste excerto da *Fantasia 6ª*, 5ª Variação, ocorre, além da “queda final”, dois exemplos daquilo que Gjerdingen cunhou como *Passo Indietro*, em tradução livre, “passo para trás” (GJERDINGEN, 2007, p. 167). Segundo o autor, um descenso no baixo através dos graus 4-3 frequentemente precedia uma cadência mais forte. Um desvio descendente antecipando um ascenso por grau conjunto parece ter sido uma estratégia preferida pelos compositores galantes, como demonstra o exemplo de Quantz (Fig. 116):

Figura 118 - Quantz, *Trio Sonata em Sol menor*, 3º mov., *Siciliana*, cp. 22 (ca. 1750).

Fonte: extraído de GJERDINGEN, 2007, p. 167.

Segundo Gjerdingen (2007, p. 167), se o impulso ascendente do baixo cadencial significava um movimento adiante, em direção a um objetivo, o descenso 4-3 poderia, ao contrário, ser entendido como um passo retrógrado, daí o termo *Passo Indietro* (It., “um passo para trás”)⁵⁶. Sua forma padrão é caracterizada pelas harmonias 6/4/3 e 6/3 no baixo, comumente abreviadas para 4/2 e 6. Como pode se observar no exemplo de José Maurício (Fig. 115), o *Passo Indietro* ocorre duas vezes, nos compassos 139-140, e 141-142, na linha do baixo, com as respectivas harmonias V6/4 – I6/3, e V6/4/2 – I6/3. Assim como na descrição apresentada por Gjerdingen, o *Passo Indietro* em José Maurício antecipa uma cadência mais forte, I6/4 – V7 – I, nos compassos 143-144, configurando, portanto, uma cadência galante exemplar.

⁵⁶ “If the upward thrust of the cadential bass signified forward, goal-directed motion, the 4-3 descent could by contrast seem a step backward, what I term a *Passo Indietro* (It., “a step to the rear”). Robert Gjerdingen, 2007, p. 167.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho constatou a considerável presença de influência europeia nas seis *Fantasia*s contidas no *Método de Pianoforte* do Pe. José Maurício. Na esfera histórico-cultural do Brasil pré-colonial, o nome do Padre José Maurício Nunes Garcia vem à tona como um dos grandes compositores brasileiros desse período, devido não somente ao seu domínio das formas clássicas, sacras e profanas, assim como por seu virtuosismo ao teclado. Através da pesquisa bibliográfica, evidenciou-se que essa inspiração clássica na composição das *Fantasia*s provém do contato direto e indireto que o Padre Mestre teve com as obras de compositores centroeuropeus oitocentistas, italianos, austríacos e portugueses, cujas obras circularam grandemente pela colônia brasileira graças, em parte, ao discípulo de Haydn, Sigismund Neukomm, aos castrati italianos e compositores portugueses como Marcos Portugal, que foram convidados por D. João a virem ao Brasil, e, não menos, pela formação musical inicial com Salvador José de Almeida e Faria. A partir dessa inspiração, considerando-se, ainda, os numerosos anos de trabalhos como compositor, arranjador, instrumentista, regente e professor, José Maurício pôde imbuir-se com inúmeros exemplos musicais dos gêneros orquestral, teatral e eclesiástico, bem como os padrões pré-composicionais da tradição de ensino dos partimenti e solfeggi clássicos. A presente análise sobre as seis *Fantasia*s do Pe. José Maurício com base nos conceitos retóricos (Lopez-Cano, 2011), formais (Caplin, 1998, e Kühn, 2001) e esquemáticos (Gjerdingen, 2007) visa contribuir para um ampliamto do entendimento geral sobre essas peças, tendo em vista a interpretação e apreciação historicamente informadas, assim como para uma maior divulgação do corpus musical do Padre Mestre.

As bases formais preconizadas por Kühn e Caplin possibilitaram o reconhecimento das estruturas fraseológicas de cada *Fantasia*, e, conseqüentemente, a distinção entre seções formais. Considera-se que o Pe. José Maurício possuía plena ciência da liberdade formal do gênero fantasia, porém, ainda assim, o compositor estabeleceu fundamentos estruturais para cada peça, de forma a permitir que o aluno de piano compreendesse a linguagem que se lhe apresentava, e, com as técnicas adequadas, pudesse elaborar sobre as formas a partir do gênero. Nesse sentido, ao se compreender o grau de liberdade formal do gênero europeu da fantasia instrumental, assim como a proposta pedagógica do Pe. José Maurício em sintonia com a tradição, resulta da análise formal das seis *Fantasia*s um olhar mais acurado sobre seus elementos estruturantes e as possíveis inferências acerca das técnicas composicionais utilizadas pelo Padre Mestre.

As observações de cunho retórico possibilitam uma interpretação mais voltada para o discurso musical em ação, de forma a instigar o intérprete a discernir entre os diferentes elementos discursivos da obra e, conseqüentemente, empregar recursos da técnica executória que distinga as estruturas essenciais da forma e torne relevante sua oratória musical. A análise retórica buscou compreender a estrutura subjacente das *Fantasias* com base na apresentação de um tema (por exemplo, estribilho do rondó ou elemento motivico principal) e suas variações (coplas ou seções formais). Portanto, num contexto retórico musical, o tema, estribilho ou elemento motivico principal consiste na tese fundamental (*propositio*), sua reexposição caracteriza-se como um regresso à tese (*confirmatio*), enquanto as variações, coplas ou distintas seções formais são vistas como antíteses ou argumentos contrários à tese (*confutatio*). Estas categorias taxonômicas servem não somente para distinguir cada momento, mas também para desenvolver, no ato da performance, o discurso musical de maneira que o ouvinte perceba as identidades temáticas.

No que tange à abordagem esquemática, a análise das *Fantasias* evidenciou uma série de padrões contrapontísticos que, em primeira instância, remiscenciam aos tipos europeus de mesma categoria, e, em segunda instância, demonstram certas propriedades estilísticas de José Maurício, discutidas no presente trabalho. Numa perspectiva moderna, esse repositório musical encontra-se sistematizado na teoria dos esquemas galantes, proposta por Robert Gjerdingen, que apresenta os esquemas mais recorrentes durante o século XVIII com seus respectivos nomes históricos, mas não hesita em adicionar novos nomes ao cânone. Através da análise das *Fantasias* calcada na teoria de Gjerdingen, evidenciou-se que esses esquemas galantes marcam sua presença no discurso musical da obra didática de José Maurício, sintonizando as peças do compositor brasileiro com as centroeuropeias do século XVIII. Comprova-se, portanto, que José Maurício está inscrito na tradição musical galante e compartilha de seu tão característico idioma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Rui Sá Silva e BUENO, Ciça. **A contente mãe gentil rumo ao bicentenário: a história do Brasil vista pela astrologia**. 1ª edição, Editora Choice, São Paulo, 2013.

BARROSO, Maria Aida Falcão. **Ornamentação e Improvisação no Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 10 de maio, 2006.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

BOMTEMPO, João Domingos. **Elementos de musica e methodo de tocar piano forte**. Disponível em https://bndigital.bnportugal.gov.pt/indexer/index/music/aut/PT/79894_P1.html. Acesso em 19/04/2021.

_____. **Elementos de musica e methodo de tocar piano forte: com exercícios em todos os generos, seis liçoens progressivas, trinta preludios em todos os tons, e doze estudos**. Disponível em https://bndigital.bnportugal.gov.pt/indexer/index/mu-sic/aut/PT/79894_P1.html Acesso em 19/04/2021.

BURROWS, John. **Classical Music: Composers, Performers, Instruments, Key Works**. Edição ilustrada, Dorling Kindersley Publishing, Londres, 2005.

CAPLIN, William Earl. **Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven**. Oxford University Press, Inc. Nova Iorque, 1998.

CANO, Rubén Lopez. **Música y retórica en el barroco**. Amalgama textos. Barcelona, 2011.

COLLISSON, STEVE. **O livro da música clássica**. 1ª ed., Globo Livros, Rio de Janeiro, 2019.

CORREA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. **150 anos de Música no Brasil**. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1956.

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**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-23032017-153229/>. Acesso em: 17/02/2023.

GARCIA, José Maurício Nunes. **Compendio de Musica & Methodo de Pianoforte. Do Sr Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia Expressamente escrito para o Dr Jozé Mauricio e seu irmão Apolinario em 1821**. BR-Rem 2609, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Rio de Janeiro, UFRJ, 1864.

FAGERLANDE, Marcelo. **Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Relume-Dumará: RioArte, Rio de Janeiro, 1996.

Fantasia. Dicionário Grove de Música, 2001.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Dicionário Biográfico Caravelas**. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Portugal, 2012.

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

GRAVE, Floyd e GRAVE, Margaret. **The Strings Quartets of Joseph Haydn**. Oxford University Press, Nova Iorque, 2006.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Gradiva Publicações, Lisboa, 2007.

KUHN, Clemens. **Tratado de la forma musical**. Spanpress, Madri, 2001.

LANGE, F. Curt. **Um fabuloso redescobrimto**. Separata da Revista de História nº 107, São Paulo, 1976.

MEDINA, Gustavo. **Notas estranhas**. Harmonia, Contraponto e Estruturação. Manaus, 2018.

MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte. **José Maurício Nunes Garcia**. In *O Rio de Janeiro e sua história, etc*. Garnier, Rio de Janeiro, 1877.

NETO, Diósnio Machado. et al. **É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos *partimenti*, da gramática das *schemata* e da oratória musical**. Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical 2020, v. 5, n. 2, p. 74-141 – Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis. TeMA 2020 – ISSN 2525-5541.

PÁSCOA, Márcio. **Os anjinhos bem xibantes de José Maurício Nunes Garcia**. Per Musi, no. 39, Padre José Maurício, E193915, 2019.

PERSON DE MATTOS, Cleofe. **Catálogo Temático de José Maurício Nunes Garcia**. MEC, Conselho Federal de Cultura, S.L., 1970.

PISTON, Walter. **Harmonia**. 5ª edição, W. W. Norton & Company, S.L., 1987.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. **Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro XIX, S.L., 1856.

RICHTER, Christina. **Rio de Janeiro: 110 Colorfotos**. Editora Céu Azul de Copacabana, Rio de Janeiro, 2006.

ROSEN, Charles. **The Classical Style**. W. W. Norton & Company, Nova Iorque – Londres, 1972.

SCHERPEREEL, Joseph. **A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.

SOARES, Eliel Almeida. **A retórica em quatro compositores da música colonial brasileira: Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia**. Per Musi no. 39, General Topics, E193807, 2019.

TAUNAY, Alfredo d'Escragno, Visconde de. **Uma grande glória brasileira – José Maurício Nunes Garcia**. Editora Melhoramentos, São Paulo, 1930.

TAUNAY, Alfredo d'Escragno. **O Padre José Maurício Nunes Garcia**. Revista Musical e de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1880.

TAVARES, Fernando; SILVA, Gustavo Caum e; MACHADO NETO, Diósnio. **Cadências do galante: a utilização nas missas do padre José Maurício Nunes Garcia**. In: X Simpósio Internacional de Musicologia, 10., 2020, Goiânia. Anais [...]. Goiânia: S.I., 2020. p. 132-143.

TRILHA, Mário Marques. **A música para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)**. Per Musi no. 39, Padre José Maurício: 1-16. E193917, 2019.

TRILHA, Mário Marques. **Chevalier Neukomm, quem diria, acabou na rua do Passeio**. Insight Inteligência, Rio de Janeiro, ano XXIV, nº 93, p. 20-36, abril/maio/junho de 2021.

VERGARA, Jorge Israel Ortiz. **Análise crítica do “Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19” de João Domingos Bomtempo na perspectiva da música historicamente informada**. Dissertação (Mestrado), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/jorge-vergara>. Acesso em: 18/03/2023.

APÊNDICE

José Maurício Nunes Garcia: Seis *Fantasias* do *Método de Pianoforte* (1821)

Fantazias

Fantazia 1^a

Transcrição e revisão:
Pedro Panilha e Mário Trilha

BR-Rem 2609 (CPM 236)

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

6

11

17

24

30

2

36

40

48

56

61

66

Transcrição e revisão:
Pedro Panilha e Mário Trilha

Fantazia 2^a

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

Measures 1-5. The piece is in C major, 2/4 time, and marked Moderato. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2), while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Measures 6-11. The right hand continues the melodic development with slurs and fingerings (1, 4). The left hand maintains a steady accompaniment pattern.

Measures 12-16. The right hand features a triplet (3) and a slur. The left hand continues with chords and single notes.

Measures 17-21. The right hand has a slur and a fourth finger (4) marking. The left hand continues with chords and single notes.

Measures 22-26. The right hand has a slur and a fourth finger (4) marking. The left hand continues with chords and single notes.

2

27

p

cresc. - - - - -

33

f

39

1 2 4

44

1 3

49

ff

Transcrição e revisão:
Pedro Panilha e Mário Trilha

Fantazia 3^a

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

9

16

23

30

37

Transcrição e revisão:
Pedro Panilha e Mário Trilha

Fantazia 4^a

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

6

12

18

24

32

2

38

44

51

57

63

69

5
3

3

78

4/2 5/3

89

97

102

107

113

Fine

Fantazia 5^aTranscrição e revisão:
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

1 *f* 1 *p*

4 *f*

7 1 *p* *f*

10 2 *p*

13 *f* *ff*

17 3 *p* 2

2

22

Musical score for measures 22-25. The piece is in D major. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 25 features a trill in the right hand.

26

Musical score for measures 26-29. The right hand continues the melodic line. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *piu*, and *cresc.*

30

Musical score for measures 30-34. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *piu cresc.*, *f*, and *p*. There are fingerings 5 and 3 indicated above the right hand.

35

Musical score for measures 35-38. The right hand has a sixteenth-note melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Trills are marked in measures 37 and 38.

39

Musical score for measures 39-42. The right hand has a melodic line with trills. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A fermata is marked over the final measure.

Fantazia 6^a

Transcrição e revisão:
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Thema e variações

17

1^a Var.

29

D.C.D.S. al Fine

2

33

2^a Var.

39

45

49

56

60

3

65

3^a Var.

69

73

77

81

85

4

89

93

97

4^a Var.

101

105

109

5

113

Musical notation for measures 113-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with fingerings 2, 4, and 4. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with chords and single notes.

117

Musical notation for measures 117-120. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with fingerings 2, 4, and 2. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with chords and single notes.

121

Musical notation for measures 121-124. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with fingerings 3, 3, and 2. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with chords and single notes.

125

Musical notation for measures 125-128. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with fingerings 3, 2, 3, and 2. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with chords and single notes.

129

Musical notation for measures 129-132. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line with a fingering of 1. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line with chords and single notes. The text "5º Var." is written in the lower left of the system.

133

Musical notation for measures 133-136. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with fingerings 1, 5, 3, 1, and 3. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line with chords and single notes.

6

Musical notation for measures 137-139. Measure 137 features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 138 continues the right-hand triplet and the bass line. Measure 139 shows the right hand with a triplet of eighth notes and the bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 140-142. Measure 140 has a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 141 features a fourteenth-note triplet in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 142 has a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass.

Musical notation for measures 143-146. Measure 143 has eighth notes in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 144 continues with eighth notes in both hands. Measure 145 has a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 146 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth notes in the bass.

Musical notation for measures 147-151. Measure 147 has a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 148 continues with eighth notes in both hands. Measure 149 has a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 150 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 151 has eighth notes in the right hand and eighth notes in the bass.

Musical notation for measures 152-156. Measure 152 has a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 153 features a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 154 has eighth notes in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 155 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 156 has eighth notes in the right hand and eighth notes in the bass.

Musical notation for measures 157-160. Measure 157 has a triplet of eighth notes in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 158 continues with eighth notes in both hands. Measure 159 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 160 has a quarter note in the right hand and eighth notes in the bass. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".