

*Coleção Clinâmen*

MÚSICA PARA TECLA SOLO DE  
**JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA**  
&  
**MARCOS PORTUGAL**

Mário Trilha | Márcio Páscoa | Guilherme Monteiro (orgs.)



SEGUNDA OFICINA  
*laboratório editorial*



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



ppg.la

Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Mário Trilha  
Márcio Páscoa  
Guilherme Monteiro  
(orgs.)

MÚSICA PARA TECLA SOLO DE  
JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA  
&  
MARCOS PORTUGAL



SEGUNDA OFICINA  
*laboratório editorial*



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



## **GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS**

Wilson Miranda Lima  
**Governador**

Jório de Albuquerque Veiga Filho  
**Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação - SEDECTI**

Márcia Pelares Mendes Silva  
**Diretora-Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado  
do Amazonas**

## **UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**

André Luiz Nunes Zogahib  
**Reitor**

Kátia do Nascimento Couceiro  
**Vice-reitora**

*editora*UEA

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann  
**Diretora**

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas  
**Secretária Executiva**

Wesley Sá  
**Editor Executivo**

Raquel Maciel  
**Produtora Editorial**

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann (Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva

Almir Cunha da Graça Neto

Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho

Jair Max Furtunato Maia

Jucimar Maia da Silva Júnior

Manoel Luiz Neto

Mário Marques Trilha Neto

Silvia Regina Sampaio Freitas

**Conselho Editorial**

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa  
Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto  
Prof. Me. Guilherme Monteiro

### **Organizadores**

Prof. Dr. Alberto Pacheco (UFRJ)  
Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)  
Prof. Dra. Cristina García Banegas (Universidad de la República -  
Uruguai)  
Prof. Dr. David R. M. Irving (CSIC - Institució Milà i Fontanals /  
ICREA - Espanha)  
Prof. Dr. Diosnio Machado Neto (USP)  
Prof. Dra. Edite Rocha (UFMG)  
Prof. Dr. Geoff Baker (University of London)  
Prof. Dr. Giorgio Monari (Università di Roma -La Sapienza)  
Prof. Dr. Juan Francisco Sans (Instituto Tecnológico Metropolitano  
de Medellín)  
Prof. Dra. Kristina Augustin (UFF)  
Prof. Dra. Lúcia Carpena (UFRGS)  
Prof. Dr. Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa /  
CESEM)  
Prof. Dr. Marc Vanscheeuwijck (University of Oregon)  
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)  
Prof. Dr. Paulo Kuhl (UNICAMP)  
Prof. Dr. Rubén López-Cano (Esmuc -Escola Superior de Música de  
Catalunya)  
Prof. Dr. Sérgio Anderson de Souza Miranda (UFAM)

### **Conselho Científico**



Karen Cordeiro  
**Projeto gráfico | Diagramação | Capa**

Eliane Ventura  
**Revisão Textual**

Esta edição respeitou o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

---

---

M987

2023

Música para tecla solo de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal. Organização: Mário Trilha; Márcio Páscoa; Guilherme Monteiro. Coleção Clinâmen. Manaus (AM): Editora UEA, 2023.

274 p.: il., color; 21 x 29,7 cm.

ISBN: 978-65-00-64836-2

Inclui referências bibliográficas

1. Música. 2. Sonata. 3. Artes. I. Trilha, Mário (Org.).  
III. Páscoa, Márcio (Org.). IV. Monteiro, Guilherme (Org.)

CDU 1997 – 78

---

---

Elaborada pela bibliotecária Sheyla Lobo Mota CRB11/ 484

*editora*UEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463

# SUMÁRIO

**10 Apresentação**

*Márcio Páscoa*

**15 Nota Editorial**

*Mário Trilha*

**18 A Obra para Tecla de José Maurício e de Marcos Portugal**

*Ricardo Tacuchian*

**21 Mário Trilha, arqueólogo da música luso-brasileira**

*Christian Lynch*

**24 Capítulo I**

O Método de Pianoforte e a Peça para Piano do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Mário Trilha*

**53 Capítulo II**

Schemata nas 6 Fantasias Presentes no Método de Pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia (1821)

*Pedro Panilha e Mário Trilha*

**108 Capítulo III**

Composições originais para tecla de Marcos Portugal

*Mário Trilha*

**142 Partituras: Música para tecla de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)**

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 (CPM 236)

**143 I Parte**

Lição 1<sup>a</sup>

Lição 2<sup>a</sup>

Lição 3<sup>a</sup>

Lição 4<sup>a</sup>

Lição 5<sup>a</sup>

Lição 6<sup>a</sup>

Lição 7<sup>a</sup>

Lição 8<sup>a</sup>

Lição 9<sup>a</sup>

Lição 10<sup>a</sup>

Lição 11<sup>a</sup>

Lição 12<sup>a</sup>

**158 II Parte**

Lição 1<sup>a</sup>

Lição 2<sup>a</sup>

Lição 3<sup>a</sup>

Lição 4<sup>a</sup>

Lição 5<sup>a</sup>

Lição 6<sup>a</sup>

Lição 7<sup>a</sup>

Lição 8<sup>a</sup>

Lição 9<sup>a</sup>

Lição 10<sup>a</sup>

Lição 11<sup>a</sup>

Lição 12<sup>a</sup>

**182 Fantazias**

Fantazia 1<sup>a</sup>

Fantazia 2<sup>a</sup>

Fantazia 3<sup>a</sup>

Fantazia 4<sup>a</sup>

Fantazia 5<sup>a</sup>

Fantazia 6<sup>a</sup>

**199 Peça para Piano BR-Bipb**

**201 Partituras: Música para tecla de Marcos Portugal  
(1762-1830)**

Discurso para Organo P-Ln MM 4485

Marcha e Pasodoble para uso da Sereníssima Snr<sup>o</sup> Infanta Maria Izabel  
Arranjo p<sup>a</sup> Forte Piano P-Ln MM 4807

Minuetto do Sr Marcos P-Ln MM 4494: f. 1-v-2

Minuete para cravo a quatro mãos por Marcos Portugal P-Ln MM 245//12

**221 Motivos de Marcos Portugal:**

P-Ln FCR 168.42

P-Ln FCR 168.43

P-Ln FCR 168.44

P-Ln FCR 168.45

P-Ln FCR 168.46

P-Ln FCR 168.47

P-Ln FCR 168.48

P-Ln FCR 168.49

P-Ln FCR 168.50

P-Ln FCR 168.51

**243 Sonatta do Sr Marcos Antonio Portugal**

*P-Ln* DOD.MS.2

**250 Sonatta**

*US-Wc* M23 P85

**256 Rondó**

*US-Wc* M23 P85

**261 Tema e Variações**

*US-Wc* M23 P85

**271 Sobre os autores e organizadores**



## **APRESENTAÇÃO**

---

### **A CONSTRUÇÃO DA EXISTÊNCIA: (RE)CONHECENDO A HISTÓRIA QUE NOS DÁ SENTIDO**

Em quase 20 anos de atividades, o Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas desenvolveu vários projetos com apoio de patrocinadores diversos. As linhas de atuação buscaram promover o encontro da musicologia histórica, com as práticas interpretativas, abordagens analíticas e uma visão histórico-cultural das representações da música.

Na última década se intensificaram os trabalhos sobre fontes luso-brasileiras do Antigo Regime, ou a elas relativa. Houve então a transcrição de material de muitos autores e acervos, tendo por resultados imediatos a performance em concertos e montagens cênicas e dissertações de mestrado.

No caso da performance musical destacou-se o programa Ópera no Brasil Colonial, com árias extraídas de diversas obras em circulação pelo espaço lusófono dos séculos XVIII e XIX, proposta que, patrocinada pelo Programa Petrobrás Cultural, atingiu, entre 2013 e 2016, dezenas de cidades de Brasil e Portugal. Também é mencionável o repertório desenvolvido para apresentação sob os auspícios do SESC, em seu

programa Amazônia das Artes, que remonta a 2010. Somado a diversas apresentações acontecidas em Manaus, intercaladas com 5 turnês internacionais que percorreram Portugal, Espanha, França e Itália, todo o repertório em causa foi defendido pela Orquestra Barroca do Amazonas e sua formação mais camerística, Amazonas Baroque Ensemble, o que inclui também 5 CDs. No caso da restauração musical de *Guerras do Alecrim e Mangerona (1737)*, de Antonio José da Silva (1705-39) e Antonio Teixeira (1707-74), a partitura decorrente do trabalho musicológico foi tanto usada para a montagem de 2010 pela OBA e elenco de solistas durante o Festival Amazonas de Ópera – então a estreia contemporânea no Brasil desta obra – como foi, depois de editada pela Universidade Nova de Lisboa, disponibilizada para os espetáculos feitos pelo agrupamento português Os Músicos do Tejo, em 2019.

Um número vultoso de transcrições e estudos foi realizado no âmbito das investigações de mestrado, iniciação científica e como trabalho de conclusão do curso de graduação em música da UEA, onde atuam os organizadores desta coleção. Estes, em especial, produziram capítulos de livros e artigos em periódicos indexados e qualificados, além de contribuir com verbetes para dicionários e na assessoria e pareceria a veículos e eventos científicos de mérito nacional e internacional, evidenciando o reconhecimento pelo trabalho que vem sendo desenvolvido nesta unidade de investigação.

O resultado deste esforço culminou nos 4 volumes iniciais desta série a que agora se dá prosseguimento com mais 3 volumes. Um dos volumes é dedicado à música para tecla de dois incontornáveis compositores da nossa história da música, o carioca José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e o português Marcos Portugal (1762-1830). As partituras vão acompanhadas de estudo analítico cuidadoso de Mário Trilha e Pedro

Panilha. Segue-se volume com a ópera *Demetrio*, do napolitano David Perez (1711-1778), que viveu mais de 25 anos em Lisboa e teve posição influente na estética composicional do mundo luso-brasileiro. A ópera em questão colige a versão italiana e a versão portuguesa, a partir de partituras copiadas em Portugal e no Brasil, onde foi apresentada. Junto a esta edição bilingue estão textos de Márcio Páscoa e David Cranmer, que expõem de modo singular a trajetória desta elaboração musical. Por fim, edita-se o conjunto de Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), obra de grande poder dramático, acompanhada aqui de uma análise de grande fôlego por Guilherme Monteiro.

## A SÉRIE CLINÂMEN

A doutrina atomista de Demócrito e Epicuro conceituou o determinismo do movimento dos átomos. As diferentes formas, arranjos e posições dos átomos, entendidos aqui segundo a teoria filosófica, como a variedade infinita de matérias mínimas, dariam substância a tudo que se vê. Lucrécio como seguidor do epicurismo acreditava que na doutrina se encontrava a chave para entender o todo universal e com isso se alcançar a felicidade.

Demócrito defendia que os átomos caíam no vazio, sempre em direção paralela. A ideia do vazio facilitava a do movimento do átomo. O peso diferente dos átomos faria com que os choques acontecessem em velocidades e momentos diferentes, gerando os mundos. A crítica de Aristóteles, de que não havia um vazio, porque se houvesse ele não apresentaria resistência ao movimento e peso dos átomos causando uma queda e um choque simultâneos, fez com que Epicuro argumentasse por um desvio lateral no movimento das partículas. Esse movimento sem causa já é em si a noção do Clinâmen.

Mas Lucrécio entendeu esse desvio como intencional porque assim, mesmo diante do *quiddam* inexplicável, o que ficava explicado era o livre-arbítrio de todas as coisas vivas e com isso enfatizava o cunho humanista de sua doutrina de eleição. Em tempos bem mais recentes, diversos teóricos e literatos fizeram uso do conceito do Clinâmen, como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Harold Bloom, evidenciando entretanto diferenças entre seus entendimentos, mas sempre numa condição divergente.

Num sentido mais próximo de Lucrécio, a ideia que se adota aqui é inspirada por Boaventura Sousa Santos. O sociólogo português observa que, diante do poder canônico que provoca uma ação rotinizada, conformista, repetitiva e reprodutiva, ao reduzir o realismo para aquilo que somente existe perante o reconhecimento de tal poder, se empregue uma ação com clinâmen. O Clinâmen então assume-se como em Lucrécio, como o poder de inclinação, do movimento espontâneo, da vontade em desviar.

Significa que não é necessário negar o passado, recusando-o. Antes, é importante reconhecer a ligação, assumi-la, para construir uma narrativa particular que permita uma redenção. Trata-se de operar no limite entre o passado que existiu e aquele que não teve reconhecimento, licença ou autorização para existir. Significa enfim dar voz a outras epistemologias, que caminharam ao lado daquela que se impôs como cânone, mas que não foi única.

Estas experiências são precisamente as que nos dão sentido, porque sem elas estamos emudecidos e continuaremos a construir não-existências. A esta indolência da razão não se responde com o ato revolucionário da ruptura. Ela também não nos favorece, porque continuamos a viver no mundo tal como ele é. Mas podemos e devemos

recuperar nossos modos de ser e fazer, desta vez impondo um diálogo ao cânone que lhe é incômodo. Ao cânone só interessa o que lhe justifica ou o que lhe fortalece. As vozes paralelas, o desvio dos seus propósitos, as apropriações que dele se faz, ou as que dele revertemos, as diferentes formas de saber, de razão, de produção, de comunicação, de concepção, e de Arte, lhe transtornam o discurso, que um dia se quis unitário, globalizante e não heterotópico.

Antes, o contexto unificador deve ser mais universal que global, mais plural que unitário, menos imediatista para que o presente inclua o passado em nossas vidas assim como se comece a viver já o futuro que se deseja pelo ato de o construir. As diversas experiências que nos afetam é que fazem de nós o que somos, e é assim que se manifesta a nossa Arte.

Os organizadores gostariam de agradecer indistintamente a todos os arquivos e bibliotecas que custodiam os originais destas obras, em muitos casos por disponibilizar o material gratuitamente em plataformas digitais ou em outros casos por poder atender às requisições de cópia em tempo hábil.

Os agradecimentos são extensivos a todos os alunos, colegas e colaboradores externos que no âmbito do Laboratório de Musicologia e Histórica Cultural, assim como da Orquestra Barroca do Amazonas, participaram da experiência de restauro deste material musical.

A obra é dedicada aos que, como nós, sentem que sua história não é irrelevante e é tão importante quanto qualquer outra para ser contada. Esta é a história de muitos, que independente de sua origem, aqui se juntaram para dar significado a uma cultura.

**Manaus, abril de 2023**

**Márcio Páscoa**



## **NOTA EDITORIAL**

O presente volume da Coleção Clinâmen oferece a obra integral de música para tecla solo de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Marcos Portugal (1762-1830). Os três capítulos, que compõem este volume, incidem sobre os dados biográficos, a contextualização, a análise e a difusão das obras para tecla dos dois compositores. Seguem aos textos as partituras da integralidade das obras para órgão, cravo e pianoforte de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal que chegaram até a atualidade. Todas as partituras foram transcritas a partir dos manuscritos coevos, ou mais próximos do período de vida dos compositores. Edições modernas, quando existentes, não foram consideradas. Tive a oportunidade de ver quase todos os manuscritos utilizados nesta edição, com exceção do manuscrito US-Wc M23 P85 *Sonata e Variações de Marcos Portugal*, que foi fotografado pelo musicólogo David Cranmer, que muito amavelmente cedeu-me o material, e do manuscrito da *Peça para Piano BR-Bipm* de José Maurício Nunes Garcia (CPM 235), que foi digitalizado pelo pianista e diretor do Instituto do Piano Brasileiro, Alexandre Dias, que teve a extrema cortesia de me oferecer uma cópia. Trabalhei sempre com fotos e/ou reproduções digitalizadas dos manuscritos. Agradeço muito à doutora Sílvia Sequeira, da Biblioteca Nacional de Portugal, por ter-me permitido e facilitado o acesso aos manuscritos que se encontram lá depositados.

Foi utilizado o princípio de máxima fidelidade possível aos manuscritos novecentistas, especialmente quando se tratavam de autógrafos. Foram respeitadas as indicações originais de dinâmica, fraseado, articulação, registo e dedilhados<sup>1</sup>. Apenas erros ou omissões evidentes foram corrigidas e/ou regularizadas. Utilizamos o princípio da transcrição diplomática, tanto no caso dos manuscritos autógrafos, que constituem metade das obras de Marcos Portugal, quanto nos manuscritos novecentistas que chegaram até nós. Todas as partituras foram revisadas por mim e transcritas com a participação de discentes da graduação do curso de Música e da pós-graduação do Programa de Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas; Agnaldo Júnior, Nayane Lyra, Pedro Panilha, e do brilhante egresso do mestrado do PPGLA, Guilherme Monteiro. Agradeço muito ao Pedro Panilha pelo empenho e engajamento na produção mauriciana, e ao Guilherme Monteiro, pelo trabalho incansável e pela coordenação dos detalhes técnicos e do *layout* da edição das partituras. Sem a colaboração deles o presente trabalho seria uma empreitada imensamente mais árdua e incerta.

A música para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia mereceu cinco edições, entre 1974 e 2018, com o conteúdo musical total ou parcial do *Método de Pianoforte*, e duas da *Peça para Piano*. A fortuna editorial da música para tecla de Marcos Portugal foi ainda mais diminuta. Apenas três obras editadas, entre 1976 e 2013: a *Sonata e Variações*, a *Sonata para Órgão* e o *Minueto a quatro mãos*.

---

<sup>1</sup> Os dedilhados da mão esquerda, no caso do método do Padre José Maurício, foram padronizados de acordo com o uso atual, pois a utilização do sistema “invertido”, característico do universo luso-brasileiro de então, causaria estranheza e dificuldade suplementar aos pianistas contemporâneos. Nas raras peças de Marcos Portugal que apresentam dedilhados originais, por serem autógrafos, optei por manter o sistema original. Ver a esse respeito a explicação do sistema de dedilhados luso-brasileiro no capítulo sobre o *Método de Pianoforte e Peça de Piano* do Padre José Maurício Nunes Garcia.

Vista a importância para a história do repertório para tecla no Brasil, e o fato de várias obras nunca terem sido editadas, a dificuldade de encontrar edições com mais de duas ou três décadas, frequentemente de difícil e caro acesso, justifica a necessidade e a relevância da nossa integral da música para tecla, dos dois principais compositores do período joanino na corte tropical. Com esta edição da Coleção Clinâmen, pretendemos contribuir para a difusão da música para tecla mais antiga, que chegou até nós, produzida no Brasil. Complementam este volume três capítulos, que elencam e analisam o repertório musical oferecido: o primeiro capítulo é sobre a música para tecla de José Maurício Nunes Garcia, o segundo aborda as *schemata* presentes nas suas *Fantazias* e o terceiro trata das composições para tecla de Marcos Portugal.

O repertório é maioritariamente constituído de obras com propósito didático, música para uso doméstico ou litúrgico, *Gebrauchsmusik*, exatamente como boa parte da produção congênere de música instrumental doméstica nos grandes centros canônicos europeus, incluindo aí obras de compositores icônicos: Haydn, Mozart, Clementi e Beethoven.

O repertório aqui contido resulta, em grande parte dos casos, além do propósito didático muito eficaz para apresentações em concertos.

A particularidade da nossa edição da Coleção Clinâmen de ter propósitos acadêmicos, não comerciais e de ser ofertada gratuitamente, certamente, possibilitará o acesso a todos os interessados no fascinante microcosmo do universo musical luso-brasileiro novecentista.

**Mário Trilha**

## A OBRA PARA TECLA DE JOSÉ MAURÍCIO E DE MARCOS PORTUGAL

---

No início do século XIX, o Brasil foi o cenário de dois fatos históricos aparentemente improváveis e interligados entre si, mas que ocorreram no fluxo da imprevisibilidade do cenário político mundial. O primeiro foi a transferência de uma corte europeia para o território do Novo Mundo. D. João VI, inclusive, foi aclamado Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1818, na Igreja de N. Sra. Do Carmo, em pleno Rio de Janeiro. O segundo fato, aparentemente mais que improvável, foi a convivência profissional, na corte, de um músico despretensioso e humilde e portador dos “defeitos de cor”, conforme a preconceituosa concepção da época, com um maestro cortesão, autor de uma extensa obra com grande difusão nos palcos europeus de sua época: José Maurício e Marcos Portugal.

O cravista e musicólogo Mário Marques Trilha, através da editora da Universidade Estadual do Amazonas, onde é Professor, lança, *online*, uma oportuna e autorizada edição revista da obra para tecla destes dois compositores e que corresponde ao repertório mais antigo para pianoforte que se conhece, composto no Brasil. Mário Marques

Trilha, com formação em Cravo e em Musicologia na Alemanha, Suíça e França, possui um currículo artístico com inúmeras apresentações em recitais solo ou com diferentes ensembles e orquestras, no Brasil, Portugal, Alemanha, França, Suíça, Irlanda e Estados Unidos da América do Norte. Concluiu o Doutorado em Música na Universidade de Aveiro e Pós-Doutorado na Universidade Nova de Lisboa. Já lançou vários CDs de música antiga. Sua bibliografia também é extensa, com trabalhos publicados em revistas no Reino Unido, Portugal e Brasil. A autoridade Musicológica do Editor e o significado histórico e pioneiro das obras ora publicadas revestem esta iniciativa editorial da maior importância para a musicologia brasileira.

O trabalho de Mário Marques Trilha é enriquecido por textos que comentam as obras editadas, os manuscritos pesquisados, o contexto histórico e a biografia dos dois músicos, nascidos em hemisférios diferentes, mas que a história os uniu no final de suas vidas. Além do mais, vem acompanhado de extensa bibliografia.

Em 1808, D. João, mais tarde D. João VI, ao chegar ao Rio de Janeiro, ficou surpreendido com a qualidade da música de José Maurício e logo o designou como Mestre-Capela da corte. A convite de D. João, Marcos Portugal chegou ao Brasil, três anos depois. Ele tinha 49 anos de idade, sendo cinco anos mais velho que José Maurício, e trazia o extenso currículo de sua carreira na Europa. Se houve uma certa competição entre os dois músicos é uma questão controversa. O fato é que eles dividiram os encargos musicais da corte, sendo que Marcos Portugal permaneceu no Brasil mesmo depois do retorno de D. João VI a Portugal, em 1821. Ambos os músicos morreram em 1830, no Rio de Janeiro, Marcos Portugal com 68 e José Maurício com 63 anos. Não obstante a ênfase da produção sacra de José Maurício ou operística de Marcos Portugal, eles



possuem um catálogo de obras para instrumentos de tecla que merece toda a atenção dos instrumentistas e musicólogos contemporâneos. É neste acervo sobre o qual se concentrou o olhar musicológico de Trilha.

Com esta publicação, os intérpretes brasileiros e internacionais terão acesso facilitado a um repertório não só de grande importância histórica como de valor artístico incontestado e que merece ser melhor apreciado pelas plateias modernas.

***Ricardo Tacuchian***

Compositor, Professor da Escola de Música da UFRJ e do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO  
Membro Academia Brasileira de Música (Cadeira 29).

## **MÁRIO TRILHA, ARQUEÓLOGO DA MÚSICA LUSO-BRASILEIRA**

---

Não é fácil fazer história da música do Brasil no período anterior ao século XX, especialmente naquele terreno posteriormente identificado como da “música clássica” ou “erudita”. Percebendo-se como um país novo, atrasado e periférico, suas elites tenderam sempre a desprezar o passado nacional como uma época algo maldita ou irrelevante e apostar no futuro como o tempo da redenção nacional. Daí não só a tendência a menosprezar a própria produção musical em detrimento daquela que chegava da Europa, e depois, dos Estados Unidos, como a falta de empenho em preservá-la ou compreendê-la. Este cenário só se modifica a partir das décadas de 1920 e 1930, quando se impõe o movimento nacionalista, com o apoio decisivo do Estado varguista. A valorização da produção musical criará condições para a valorização da história da música na segunda metade do século XX.

Mas a história da música clássica teve então de enfrentar dois percalços específicos: primeiro, a crença modernista na dicotomia entre uma cultura brasileira “autêntica” oposta àquela “importada”, que supostamente se limitaria a reproduzir a europeia ou norte-americana; segundo, aquela outra, “populista”, segundo a qual a música clássica seria

um produto a ser consumido apenas pelas elites, de escassa relevância cultural para o “povo”. Tudo somado, vigorou por muito tempo a crença de que a “autêntica” música brasileira só teria surgido a partir de 1920, e que somente esta merecia ser ouvida e inventariada. Apenas em torno da virada do último século para o atual essa situação se reverteria afinal, devido à concorrência de três fatores: a crescente especialização universitária no âmbito da pós-graduação; a percepção de que a circulação internacional das ideias musicais sempre existiu, sendo necessário relativizar noções como “originalidade” ou “autenticidade”; por fim, que as fronteiras entre o “clássico” e o “popular” sempre foram fluidas e a distinção entre ambas para o período anterior à segunda metade do século XIX constitui frequentemente um anacronismo.

A edição das obras completas para teclado de Marcos Portugal e de José Maurício Nunes Garcia, que o leitor ora tem nas mãos, organizada e introduzida por Mário Trilha, representa um dos mais sofisticados exemplos dessa mudança na forma de perceber e fazer história da música nas últimas duas décadas. Sua produção ao mesmo tempo espelha e se destaca na área de estudos da musicologia e, dentro dela, da história da música. Revelando suas qualidades intelectuais e artísticas, desde cedo pronunciadas, sua carreira acadêmica é de raro brilho, com pós-graduação e estudos complementares nos maiores centros de excelência da Europa - Suíça, Alemanha, França, Espanha e Portugal. Toda ela é marcada por uma extraordinária coerência, dedicada à pesquisa e ao estudo da música luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX e da história social e cultural que lhe serve de contexto. Não se trata apenas de um grande *scholar*. Sua carreira acadêmica corre parrelha com sua experiência como artista que se apresenta rotineiramente dos dois lados do Atlântico. A vocação artística complementa a acadêmica e vice-

versa, permitindo-lhe pôr à prova as próprias hipóteses decorrentes do estudo como musicólogo e historiador.

A presente edição das obras completas para teclado de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia é extraordinária por vários motivos. Limito-me a destacar dois. Primeiro, porque recoloca em circulação um repertório de obras fundadoras da música brasileira para teclado, que estavam indisponíveis e portanto desconhecidas por nada mais nada menos do que dois séculos. Do ponto de vista histórico, basta assinalar que o fato de que método de pianoforte de José Maurício é um marco inaugural do gênero no Brasil. Segundo, porque oferece a tais obras uma introdução erudita, mas sem afetação, elucidativa do seu contexto de produção e da forma adequada de interpretá-las conforme as normas artísticas na época. Elas estavam então pautadas por uma tradição cortesã ibérica profundamente influenciada pela linguagem musical italiana e alemã - esta última, então de corpo presente no Brasil, na pessoa de Sigismund Neukomm. Verdadeiro trabalho de arqueólogo, a presente edição completa da obra de teclado dos dois mais importantes compositores luso-brasileiros alarga a compreensão do impacto do cosmopolitismo musical decorrente da transferência da sede do Império português para o Rio de Janeiro em 1808, que inseriu o Brasil no circuito cultural europeu naquele período crucial da formação da nacionalidade.

**Christian Lynch**

Cientista político, professor de Pensamento Político Brasileiro no Instituto de Estudos Políticos e Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ), pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa e Sócio Titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



## CAPÍTULO I

# O MÉTODO DE PIANOFORTE E A PEÇA PARA PIANO DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)

---

*Mário Trilha*



*José Mauricio lui, était doué d'une exquise sensibilité, la nature semblait pleurer dans ses notes mélodieuses, et elles réveillent encore aujourd'hui dans l'âme toute l'émotion qu'il éprouvait en les traçant<sup>1</sup>.*

Manuel de Araújo Porto-Alegre in *Resumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil*.

---

José Maurício Nunes Garcia, maestro, organista, cravista, cantor e pianista, foi o maior compositor sacro brasileiro, e possivelmente de todo o continente americano, do período colonial. Era mulato, filho de pretos forros e padre. Foi mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro, da Capela Real, sob o príncipe regente D. João (1767-1826), posteriormente rei D. João VI de Portugal, Brasil e Algarves, e da Capela Imperial, sob D. Pedro I (1798-1834) do Brasil. Também compôs para o Senado da Câmara do Rio de Janeiro, para a Real Fazenda de Santa Cruz e para diversas irmandades cariocas. Sua produção, majoritariamente constituída de música sacra, inclui algumas obras orquestrais, dramáticas e modinhas. Foi professor e didata de música, e deixou uma obra didática: *O Compêndio de Música e Método de Pianoforte*.

A obra para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia está entre o repertório mais antigo de música para tecla no Brasil, que chegou até os nossos dias. Os antecessores conhecidos, até o presente momento,

---

<sup>1</sup> José Maurício era dotado de uma deliciosa sensibilidade: a natureza parecia chorar nas suas notas melódicas, e elas despertam n'alma, ainda hoje, toda a emoção que ele sentia ao lhes traçar (tradução do autor).

são os Os dez Motivos para pianoforte<sup>2</sup>, a Marcha em Fá maior<sup>3</sup>, e muito provavelmente um minueto a quatro mãos<sup>4</sup> de Marcos Portugal (1762-1831), compostos no Rio de Janeiro, entre 1811 e 1816, no âmbito das suas obrigações como Mestre de Música de Suas Altezas. Essas peças são as primeiras obras para tecla de autor identificado, compostas no Brasil.

Destacam-se também as obras de Sigsmund Neukomm (1778-1858) compostas no Rio de Janeiro, entre 1817 e 1821, como a *Marche funèbre sur la mort du Comte da Barca* (1817)<sup>5</sup> ou o adágio *Les Adieux de Neukomm à ses amis à Rio de Janeiro*<sup>6</sup>, e as transcrições de melodias populares brasileiras, adicionadas de um acompanhamento de piano, feitas por Johann Baptist Von Spix (1781-1826) e Carl Friederich Philip Von Martius (1794-1868), compiladas e arranjadas entre 1817 e 1820, e publicadas em 1823, na obra *Reise in Brasilien*<sup>7</sup>. O corpus de música para tecla solo 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. Constitui-se apenas do *Método de Pianoforte* e de uma peça para piano. Infelizmente nenhuma das obras supracitadas chegou até nós em manuscritos autógrafos, sendo cópias posteriores ao falecimento do compositor.

---

<sup>2</sup> Essas breves peças encontram-se atualmente depositadas na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa: *Motivos* (P-Ln FCR 168.42. P-Ln FCR 168.43 (aut). P-Ln FCR 168.44 (aut). P-Ln FCR 168.45 (aut) P-Ln FCR 168.46 (aut) P-Ln FCR 168.47 (aut) P-Ln FCR 168.48 (aut) P-Ln FCR 168.49 (aut) P-Ln FCR 168.50 (aut) e P-Ln FCR 168.51 (aut)).

<sup>3</sup> P-Ln MM 245//12.

<sup>4</sup> P-Ln MM 4807.

<sup>5</sup> F-Pn Ms 13234.

<sup>6</sup> Edição de N. Simrock, Bonn e Colônia. 1822

<sup>7</sup> **Spix & Martius: 1823-1831** *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern in den Jahren 1817-1820 gemacht und beschrieben*. 3 Bde und 1 Atlas - Verlag M. Lindauer, München. 1388pp. (Bd. II und III bearb. und hrsg. von C.F.Ph. v. Martius).

Tabela 1: Fontes da música original para tecla de José Maurício Nunes Garcia

TÍTULO DA PEÇA	DATA DA CÓPIA OU DE IMPRESSÃO	ATUAL LUGAR DE DEPÓSITO	DEDICATÓRIA E COTA E NÚMERO NO CATÁLOGO CLEOFE PERSON DE MATTOS
<i>Compendio de Musica &amp; Methodo de Pianoforte. Do Sr Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia Expressamente escrito para o Dr Jozé Mauricio e seu irmão Apolinario em 1821.</i>	1864 Copista não identificado	Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno. Proveniente da coleção do Imperial Conservatório <sup>8</sup>	BR-Rem 2609. Para Apolinário José e José Apolinário (posteriormente conhecido como Dr José Maurício Nunes Garcia Jr) e Apolinário José.  CPM 236
Peça para Piano	Final do século XIX? Copista não identificado. Pertencente ao Visconde de Taunay	Instituto do Piano Brasileiro. Brasília. DF	BR-Bipb Sem dedicatória Sem cota  CPM 235

Fonte: o autor

## SÍNTESE BIOGRÁFICA

José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 1767. Filho de pretos forros. Seu pai, Apolinário Nunes Garcia, nasceu na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, e sua mãe, Vitória Maria da Cruz, em São Gonçalo do Monte, bispado de Mariana, Minas Gerais. Casaram-se em 14 de agosto de 1762, na Igreja da Freguesia de Santa Rita, no Rio de Janeiro. José Maurício Nunes Garcia tornou-se órfão de pai em 1773, e passou a viver com a tia e a mãe, que veio a falecer em 1816. Considerando que ele nasceu cinco anos depois do casamento de seus pais, estranha-se a total ausência na historiografia sobre possíveis irmãos do compositor.

<sup>8</sup> Segundo Carlos Alberto Figueiredo, apenas duas obras de José Maurício, provenientes do Imperial Conservatório, se incorporaram ao acervo do antigo Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, Biblioteca Alberto Nepomuceno: o Compêndio de música e Método de pianoforte (CPM 236) e a Missa Festiva - Missa de Santa Cecília (CPM 113), em 1893 (FIGUEIREDO, 2012, p. 22).

Tornou-se padre em 3 de março de 1792, após processo *de genere* em que teve que suplantar dificuldades, tais como o “defeito de cor” e a necessidade de demonstrar a posse de bens, este último problema resolvido pela doação, por parte do comerciante Thomás Gonçalves, de uma casa na atual Rua das Marrecas<sup>9</sup>, no Rio de Janeiro.

Em 1795, foi nomeado professor público de música e passou a dar aulas gratuitas em sua casa da Rua das Marrecas. Foi professor de Francisco Manoel da Silva (1795-1865), compositor do Hino Nacional Brasileiro, de Francisco da Luz Pinto (1798?-1865) e de Gabriel Fernandes da Trindade\* (1799/1800-1854), entre outros músicos de destaque de sua época. Sua atividade nesse curso perdurou até 1822.

Apesar de padre, viveu maritalmente com Severiana Rosa de Castro, também parda, nascida em 1789 e batizada na Igreja da Freguesia de Santa Rita. Severiana sobreviveu a José Maurício, falecendo em idade avançada, em 1878. Teve seis filhos com Severiana: José, nascido em 1806, mas aparentemente falecido em tenra idade; Apolinário José, em 1807; José Apolinário, em 1808; Josefina, em 1810; Panfília, em 1811; e Antônio José, em 1813.

Seu terceiro filho, José Apolinário, além de ter tido alguma atividade profissional como músico e compositor, estudou pintura com o renomado artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Sua principal profissão, entretanto, foi a de médico, e ele foi o primeiro professor negro da Academia de Medicina. José Apolinário faleceu em 1864.

---

<sup>9</sup> Com a construção do Passeio Público em 1783, foi aberta uma rua em frente ao local que era inicialmente chamada de Rua das Belas Noites. Em 1785, foi construído um chafariz na esquina das ruas das Belas Noites com Barbonos. Como a água jorrava do bico de cinco marrequinhas de bronze, o chafariz ficou conhecido como ‘Chafariz das Marrecas’, e a população carioca passou a se referir a rua como a “das Marrecas”. O chafariz, demolido em 1896, foi criado por Antônio Francisco Lisboa - Mestre Valentim (1745-1813). Somente em 1964, a Rua das Marrecas se tornou o nome oficial do logradouro.

Tendo sido perfilhado pelo pai, em 1828, pôde mudar o nome para José Maurício Nunes Garcia Jr. Seu segundo filho, Apolinário José, também teve atividade profissional como músico, e Antônio José, o terceiro filho varão, atividade literária.

José Maurício faleceu aos 62 anos, em 18 de abril de 1830. Foi sepultado na Igreja de São Pedro dos Clérigos, demolida em 1942, durante a construção da atual Avenida Presidente Vargas<sup>10</sup>.

### **JOSÉ MAURÍCIO COMO INSTRUMENTISTA DE TECLA**

A excelência do Padre José Maurício Nunes Garcia como instrumentista de tecla é ressaltada em duas fontes coevas: O *Padre José Maurício* de Visconde de Taunay (1843-1899), e *Apontamentos sobre a vida e as obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879).

Em sua obra, Taunay resalta a familiaridade de Nunes Garcia com os instrumentos de tecla desde os primórdios de sua instrução musical: “Consta que, do mesmo modo e desde os mais verdes annos, (José Maurício) improvisava no cravo e no piano” (TAUNAY, 1880). Relata ainda um fato ocorrido na Quinta da Boa Vista, contado em 1870, por “pessoa contemporânea, digna de todo o conceito”, que forneceu detalhes sobre o pedido de D. Carlota Joaquina (1775-1830) para que Marcos Portugal avaliasse o valor musical de José Maurício: “é notável na música, mas quero o seu juízo” Marcos Portugal, aproveitando-se de um evento no palácio, em presença dos príncipes e da corte escolhe então uma sonata de Franz Joseph Haydn (1732-1809), para que seja feito um exame

---

<sup>10</sup> A presente síntese biográfica é majoritariamente proveniente das informações contidas no verbete *José Maurício Nunes Garcia*, do Dicionário Biográfico Caravelas, 2012. Autoria de Carlos Alberto Figueiredo.

de leitura à primeira vista. Para espanto geral, José Maurício executa a obra à perfeição e Marcos Portugal abraça-o, declarando ter no padre carioca “um irmão na arte”. Talvez o fato do episódio ter ocorrido seis décadas antes de ter sido contado ao Visconde de Taunay contribua para uma certa mistificação do episódio, no entanto, corrobora a qualidade de Nunes Garcia como instrumentista:

*Obedeceu o artista, e aos primeiros acordes feridos fez-se completo silencio. Começou a Sonata. A principio José Maurício se não claudicou, pelo menos mostrou tibieza e frouxidão na execução. A pouco e pouco, porém, foi-lhe voltando a salvadora calma. Concentrou-se chamou a si toda a energia e, reagindo contra o abalo que lhe escurecia a vista e lhe prendia os dedos, foi levando de vencida todas as difficuldades d'aquella primorosa obra, já esquecido da côrte e das misérias do mundo, e entregue de corpo e alma ás maravilhosas deduições do insigne allemão, cujas paginas interpretava com expressão e facilidade cada vez mais pronunciadas. D'ahi a instantes também pertenciam elle exclusivamente á grandeza da concepção que ia vivificando de modo todo seu, fazendo tanger dos seus dedos de novo escravos submissos da intelligencia e do sentimento, jorrar bellezas sem conta que em todos os ouvintes infundiam pasmo e indizível enleio. Muitos, voltados para Marcos Portugal, liam na physionomia do orgulhoso musico a sucessão das impressões que o estavam gradualmente avassalando, physionomia no começo fria, desdenhosa, ironica, logo depois attenta, surpresa e por fim cheia d'esse entusiasmo expansivo que a alma verdadeiramente artistica não pôde occultar e que irrompe com força incoercivel na lealdade dos seus arrebatamentos. José Mauricio, porém, nada via. Estava todo com Haydn. No andante deu tal melancolia ao thema dominante, fez por tal forma realçar a phrase melodica que nas composições de Haydn perpassa uma insistente, como indecisa chamma, por sobre torrentes de harmonias encadeadas, arrancou do piano taes vozes tão plangentes e novas- as lágrimas de que fala Mozart- que por toda a sala e contra as regras da etiqueta circulou um sentido bravo. Continha-se, porém, o arbitro supremo de quem tudo dependia, mas quando José Mauricio atacou o presto final e, sem discrepar uma nota, com a nitidez de magistral execução, destrinçou os motivos que aos quatro e cinco se travam intimamente n'aquelle estylo fugado de pasmosa riqueza e exuberancia. 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 constituirá 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).*

Manuel de Araújo Porto-Alegre relata que Sigmund Neukomm, valendo-se da sua autoridade de discípulo de Haydn, avaliou José Maurício Nunes Garcia como o “maior improvisador do mundo”, e louvou igualmente a sua capacidade de acompanhador ao piano e o talento para reduzir partituras de orquestra e coro ao teclado:

*O celebre Neukomm, discipulo de Haydn, que veio para esta côrte como lente de musica quando veio a colonia artistica dirigida por Lebreton para fundar a Academia das Bellas Artes, e que foi victima da parcialidade que invectivava José Mauricio, me disse, em Paris, a proposito do mestre brasileiro, que elle era o primeiro improvisador do mundo. Lamentou a sorte do artista no Brazil, louvou o seu character, e apreciou as agonias do autor da famosa missa de Requiem; e a proposito narrou-se o seguinte factio, que no meu regresso á patria foi confirmado pelo cantor Fasciotti, que o testemunhara igualmente. “Em uma d’aquellas reuniões que se faziam em casa do marquez de Santo Amaro, fizemos prova de algumas musicas que me chegaram da Europa. Todas as vezes que se tratava de cantar, cedia o piano ao padre-mestre, porque melhor do que elle nunca vi acompanhar. Entre varias phantasias, Fasciotti cantou uma barcarola que foi freneticamente applaudida e repetida. José Mauricio, que estava no piano, como que para descansar, começou a variar sobre o motivo, e com os nossos applausos a crescer e multiplicar-se em fonnosas novidades. Suspensos, e interrompendo a nossa admiração com ovações continuas, ali ficamos até que o toque da alvorada nos viesse surprehender. Ah! os Brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso pois que era todo fructo dos seus proprios recursos! E como o saberiam? Eu, o discipulo favorito de Haydn, o que completou por ordem sua as obras que deixara incompletas, escrevi no Rio de Janeiro uma missa, que foi entregue á censura de uma commissão composta d’aquelle pobre Mazziotti e do irmão de Marcos Portugal, missa que nunca se executou, porque não era d’elles. “Alguns tempos depois, entrando eu na capella real por acaso, ouvi tocar no órgão umas harmonias que me não eram estranhas; pouco a pouco, fui*

*reconhecendo pedaços da minha desgraçada missa; subi ao coro, e dou com José Mauricio, tendo á vista a minha partitura, e a transpo-la de improviso para o seu orgão (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 361).*

Além desses relatos biográficos, a figura do Padre Nunes Garcia também foi retratada em outras expressões artísticas, por exemplo, na pintura, ainda que de forma algo fantasiosa e alegórica, por Henrique Bernardelli (1858-1936), no quadro “D. João VI ouvindo o Padre José Maurício ao Cravo”<sup>11</sup>, ou por discreta alusão, no caso da literatura, no extraordinário conto “Um Homem Célebre”, de Machado de Assis (1839-1908).

*Despiu-se, enfiou uma camisola, e foi para a sala dos fundos. Quando o preto acendeu o gás da sala, Pestana sorriu e, dentro d'alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I. Compusera alguns motetes o padre, era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 497).*

## **O Método de Pianoforte CPM 236<sup>12</sup>**

É o primeiro método para teclado, de que se tem registro, composto no Brasil. O título da obra<sup>13</sup> nos informa ter sido escrita para os

<sup>11</sup> D. João VI ouvindo o Padre José Maurício ao Cravo (sic). Henrique Bernardelli (1858-1932). Segunda metade do século XIX. Pintura, 41 x 51 cm. Óleo sobre madeira. Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro- RJ). A cena é algo fantasiosa, pois embora o título atribuído pelo Museu mencione um cravo, o instrumento retratado é muito mais semelhante a um pianoforte.

<sup>12</sup> Esta abreviatura refere-se ao trabalho de catalogação feito por Cleofe Person Mattos. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura, 1970.

<sup>13</sup> *Br-Rem 2609*. Compendio de Musica & Methodo de Pianoforte. Do Sr Padre Mestre Jozé Maurício Nunes Garcia Expressamente escrito para o Dr Jozé Mauricio e seu irmão Apolinario em 1821.



estudos dos filhos de Nunes Garcia, José Maurício e Apolinário. Também fornece o ano da composição: 1821. O manuscrito, atualmente depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é uma cópia tardia, data, muito provavelmente, de 1864, pois apresenta esta data assinalada na página 22, e se refere ao filho mais velho como “Dr. Jozé Maurício”. Antecede ao Método de Pianoforte um pequeno compêndio de música, com teoria musical básica, ornamentação e sete solfejos com acompanhamento escrito em oposição à tradição napolitana do acompanhamento com baixo contínuo. A tradição do acompanhamento utilizando o baixo contínuo estava em franco recrudescimento na segunda década do século XIX. Fenômeno análogo é igualmente observado em Portugal nos 25 *Solfeggi Variati Per Esercitare la Voce a Vocalizzare* de Girolamo Crescentini (1762-1846)<sup>14</sup>, muito provavelmente compostos com acompanhamento de baixo contínuo, e que na década de 1840 tiveram uma parte de acompanhamento de piano acrescentada por um certo “E.J” a serviço da Lithografia e Armazem de Musica de Valentim Ziegler (fl. 1840), em Lisboa. O próprio filho de Nunes Garcia, o Doutor José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-1884), nos dá um testemunho da utilidade da instrução musical que recebeu de seu pai, especialmente no que concerne ao canto, narrando uma disputa musical com o *castrato* Giovanni Francesco Fasciotti (17?-1840):

*Tendo meu Pai aula publica de muzica, como creança atirei-me a estudar a artinha q' elle escrevêra e cujo original possuo ainda. O celebre cantor Faciotti ouviu-me huma vez (era eu o 1º soprano d' aula) cantar o Stabat Mater de Hayden, cujo Quando Corpus he d' uma afinação difficilima e n' aula não havia instrumento algum pa sustentar as vozes: afogou-me mto, e quis apostar comigo qm daria huma nota mais aguda. Fizemos ambos escala, passei-lhe*

<sup>14</sup> Célebre *castrato* italiano, que chegou a ser diretor do Teatro de São Carlos, em Lisboa, no início do século XIX.

*3 notas, e com isto dediquei-me todo á muzica como gre cantor, esquecendo-me da minha educação intellectual, ufano de haver ganho a hum castrado!... Religiozamente educado pelo lado moral, doq' meu Pai naõ se descuidava, eu o tive por preceptor e com mais afinco, desde q' o N° D João VI retirou-se pa Portugal, qdo elle ficou entaõ mais cazeiro e socegado ou descansado. He sem duvida pr tal beneficio, q' ganhei o habito de rezignar-me facilmete dos revezes da sorte, sem dezesperar doq' Deus póde (GARCIA, 1950, p. 4).*

O acompanhamento escrito por Nunes Garcia para esses solfejos não é destinado a principiantes ao teclado: os dois primeiros solfejos, em Dó maior, apresentam oitavas na mão esquerda e acordes e terças paralelas na mão direita; o terceiro, em Si bemol maior tem dificuldades análogas; o quarto, em Dó maior, com acordes na mão direita em contratempo; o quinto, em Sol maior, é o que possui o acompanhamento mais interessante, a harmonia em acordes quebrados em sextinas na mão direita; o sexto, em Dó maior, apresenta as mesmas dificuldades dos três primeiros; e o sétimo, em Sol maior, apresenta as mesmas dificuldades do precedente, acrescidas de saltos no baixo e harmonias cromáticas na mão direita.<sup>15</sup>

Tabela 2: Solfejos com acompanhamento do método de pianoforte

TONALIDADE	FÓRMULA DE COMPASSO	ACOMPANHAMENTO	PARTE VOCAL
1. Dó maior	C	m.e: oitavas e graus conjuntos md: acordes, sextas e terças	Graus conjuntos em grupos de quatro notas, percorrendo uma décima, desde a fundamental até a terça, ascendente e descende
2. Dó maior	3/4	m.e: oitavas, graus conjuntos e arpejos md: acordes, sextas e terças	Saltos, graus conjuntos e arpejos, percorrendo uma décima primeira, desde da fundamental até a quarta, ascendente e descende

<sup>15</sup> Por não serem, essencialmente, peças solo para tecla, optei por não incluir os sete solfejos com acompanhamento na presente edição.

3. Si bemol maior	3/4	m.e: graus conjuntos e oitavas. md: acordes	Tercinas em graus conjuntos e arpejos
4. Dó maior	C	m.e: progressões de terças em tempos fortes. m.d: acordes em tempos fracos	Escalas e arpejos em ritmo sincopado
5. Sol maior	2/4	m.e: em arpejos simples m.d em acordes quebrados em sextinas	Sextinas em graus conjuntos e arpejos
6. Dó maior	C	m.e: em graus conjuntos saltando a oitava m.d: acordes	Escalas em fusas
7. Sol maior	2/2	m.e: em semínimas com cromatismos m.d:acordes, harmonias cromáticas	Movimento por graus conjuntos com muitos cromatismos

Fonte: o autor

O método está dividido em duas partes, cada uma apresentando 12 lições. Nas seis primeiras lições da primeira parte encontram-se as peças mais elementares, apresentando apenas a tonalidade de Dó maior. Na seis últimas lições da primeira parte, além de Dó maior, também há uma lição em Dó menor, duas em Ré maior e uma em Ré menor. As lições da segunda parte são mais exigentes do ponto de vista técnico, e bem mais variadas na abordagem das tonalidades, apresentando todas as tonalidades maiores. Ao final das 24 lições encontram-se seis Fantasias (que abordam distintas formas musicais: rondó, ária da capo e tema e variações) que finalizam o método. Nunes Garcia citou obras de sua autoria, e também de Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Gioachino Rossini (1792-1868) no material temático das lições. O sistema de dedilhado por ele apresentado é análogo ao utilizado em Portugal, por autores como Francisco Ignácio Solano (ca.1720-1800), João Domingos Bomtempo (1775-1842) e Marcos

e Simão Portugal (1774-ca.1842). O sistema apresenta a particularidade de numerar a mão esquerda de forma idêntica à mão direita, como se fosse uma imagem refletida, no entanto, partindo de dedos diferentes: a referência na mão esquerda é o dedo mínimo como primeiro, e na mão direita, o polegar. Essa maneira “invertida” de numerar os dedos<sup>16</sup> pode ser observada no *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* (Lisboa, 1779) de Solano, nos *Elementos de Musica e Methodo de Fortepiano*<sup>17</sup> de Bomtempo e nos dedilhados originais de Marcos Portugal, especialmente nos já mencionados *Motivos*. Quanto ao dedilhado das escalas observamos a manutenção de uma velha tradição ibérica que remonta ao século XVI, e permaneceu em utilização no nosso universo luso-brasileiro até, pelo menos, as primeiras décadas do século XIX, que é a utilização na mão esquerda do seguinte padrão **4 3 2 1** Ascendente e **1 2 3 4** Descendente, e na mão direita, **1 2 3 4** Ascendente. Esse padrão é descrito por Juan Bermurdo (c. 1510 - c. 1565), na *Declaracion de Instrumentos Musicales* (1555, fol LXI), e é mencionado por Correa de Arauxo, na *Facultad Organica* (1626, p. 62-64), como a terceira possibilidade de dedilhado de uma escala, intitulada *Carrera extraordinaria*. Esse dedilhado, para se tocar as escalas, é o mesmo fornecido por Solano, Bomtempo e José Maurício Nunes Garcia. Curiosamente, os dois primeiros livros de música para tecla impressos em Portugal, *Arte Novamente Inventada pera Tãger* (Lisboa, 1540), de Gonçalo de Baena (ca. 1480 - posterior a 1540), e *Flores de Música* (Lisboa, 1620) de Manoel Rodrigues Coelho (ca. 1555 - 1635), não apresentam dedilhados, nem para a escala ou qualquer outra passagem. No entanto, ambos se referem ao fato de ser necessária uma boa postura das mãos no teclado. Gonzalo de Baena salienta que:

---

<sup>16</sup> Desconheço a utilização desta particularidade fora do repertório luso-brasileiro para tecla.

<sup>17</sup> P-Ln. C.I.C. 5. Posterior a 1816.

*El poner de los dedos se faze segun necesidad: y la verdad es que assi sean acostumbrados que todos siruan cada uno en sus lugares porque no se pierda lo que pueden servir. y que no anden vnos altos e otros baxos: dando cada qual muy igual: porque sean los puntes muy conformes: y que toda la melodia suene tanto en vno como en otro. Es de considerar que no deuen los dedos estar mas assentados en sus teclas de quanto a cada vna de las letras conuiene: ni menos. Porque si luego ante de su tiempo se alcan: faltaria el sonido de la consonancia. Y si mas de su tiempo quedaren/sobrarían.<sup>18</sup>*

Rodrigues Coelho afirma, no prólogo, na sua primeira advertência: “O primeiro que advirto he que se hão de trazer as mãos bem sobre as teclas, por ser assi mais fermoso o tanger: & de maneira se hão de trazer sobre ellas, que quasi se não se não vejam debaixo das mãos.”<sup>19</sup>

O método para pianoforte de Nunes Garcia, extremamente bem concebido do ponto de vista técnico e musical é um marco inaugural do gênero no Brasil. Malgrado sua importância, ainda carece de maior divulgação e contextualização com a sua produção similar nas Américas e na Europa.

As seis lições iniciais da primeira parte do método estão na mesma tonalidade, Dó maior, e apresentam distintos problemas técnicos: na primeira tratam-se de terças e acordes na mão esquerda e acordes quebrados na mão direita; na segunda, acordes quebrados em ambas as mãos; na terceira e quarta lições o problema técnico é o mesmo: melodia acompanhada; na quinta lição terças paralelas na mão direita e esquerda; e na sexta lição, sextas paralelas. Os problemas técnicos abordados no bloco inicial não são propriamente destinados a principiantes absolutos, já sendo requerido um contato prévio com a escrita para tecla. A sétima lição é a primeira do método a apresentar uma outra tonalidade: Ré

---

<sup>18</sup> BAENA, Arte novamente inventada... f. 6v.

<sup>19</sup> COELHO, Flores de Música f.4f.

maior, fazendo uso da tónica de marcha, com melodia na mão direita e acordes na esquerda, forma **A B A**. Na oitava lição, a tonalidade de Dó maior regressa, no entanto é uma peça de dimensão muito maior que as anteriormente apresentadas, melodia acompanhada em *stilo cantabile*, com uma estrutura de rondó: há um tema em Dó maior de oito compassos que será repetido três vezes no decorrer da peça, a segunda seção em Lá menor com transição para voltar a Dó maior, e segue-se uma terceira seção em Fá maior (com mudança de armadura indicada), onde o acompanhamento tipo baixo de Alberti dá lugar a acordes quebrados, sugerindo uma valsa lenta. Embora o *stile cantabile* não seja abandonado, surge aqui quase um pequeno noturno romântico nesse rondó de fatura clássica. Após nova transição, a peça se conclui com o tema inicial, apresentando, assim, a forma **A B A C A**. A nona lição, a primeira em modo menor, é uma autocitação do *Agnus Dei* da Missa de *Requiem* de 1816, no entanto a tonalidade é alterada em relação ao original, que está em Ré menor, e na lição em Dó menor. Apenas os 23 compassos iniciais são uma redução da missa original. Na versão para tecla, o procedimento para a modulação ao relativo maior é distinto do ocorrido na missa, pois no original a seção maior é de apenas oito compassos, ilustrando musicalmente o texto *Dona eis Requiem*, e na versão para tecla é de 12 compassos. No original não ocorre a reexposição da seção **A** em tonalidade menor, já na versão para tecla toda a seção **A** é reexposta e acrescida de uma outra seção **B** em menor, acrescida de coda. É uma nova versão bastante engenhosa do *Agnus Dei*, que altera a forma original **A B** e coda, sobre um pedal de dominante, como transição para o *Comunio*, transformando-a em uma peça autônoma e conclusiva em forma **A B A B'** e coda. Resta ainda a indagação da mudança de tonalidade: qual teria sido o propósito didático da alteração? Possivelmente, um ligeiro incremento

da dificuldade técnica, posto que Dó menor e o relativo maior, Mi bemol, são tonalidades mais exigentes, do ponto de vista técnico, que Ré menor e o relativo maior Fá, sobretudo para executantes em formação, como eram os filhos do Padre José Maurício, em 1821, Apolinário José contava com 14 anos e José Apolinário<sup>20</sup>, com 13 anos. A julgar pela idade de ambos, e também pela escrita das peças no método, eles não eram iniciantes em matéria musical, mas, sim, jovens músicos em processo de aperfeiçoamento na arte.

A décima lição apresenta, claramente, a tópica de marcha<sup>21</sup>, regressando à tonalidade de Dó maior. Novamente apresenta a forma **A B A**, sendo o **A** em Dó maior e a seção **B** em Lá menor, lembrando muito a *aria da capo*. Cleofe Person de Mattos (1913-2002) acreditou encontrar nessa lição o tema do Hino Nacional do Brasil, uma associação que beira à licença poética, pois as semelhanças se limitam ao uso de alguns grupetos na melodia marcial.

*Vemos então como se conjugam, em JM, o compositor e o professor. Êsses trechos, concebidos com bom gosto, são fragmentos de peças suas ou motivos extraídos de compositores de sua preferência. Assim é que vamos encontrar: Rossini, Haydn, Mozart. E podemos, até, deparar com trechos do nosso Hino Nacional, o que não é estranhável, pois aparece em diversas obras suas (MATTOS, 1970, p. 335).*

Essa lição nos permite aventar a hipótese de ser uma transcrição/adaptação de uma marcha para instrumentos de sopro, quiçá do próprio

---

<sup>20</sup> Posteriormente conhecido como José Maurício Nunes Garcia Júnior. Único, entre os cinco filhos, reconhecido pelo Padre Nunes Garcia, em processo datado de 1828, ocasião em que teve o nome alterado. Foi um notável personagem do século XIX brasileiro: o primeiro médico negro do Brasil, em 1831, eleito membro da Academia Nacional de Medicina, em 1836, substituto da Seção Cirúrgica da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e professor honorário da Academia de Belas Artes, correspondente da Academia Real de Ciências de Lisboa, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, músico e pintor.

<sup>21</sup> A respeito da problemática das tópicas musicais, ver o *The Oxford Handbook of Topic Theory* editado por Danuta Mirka.

Nunes Garcia. Infelizmente, boa parte da sua música instrumental desapareceu, e talvez a marcha em questão pertencesse aos Doze Divertimentos para instrumentos de sopro de 1817, lamentavelmente desaparecidos. O procedimento de transcrever para piano marchas originalmente compostas para sopros ou instrumentos de banda não era novidade no Rio de Janeiro Joanino: Neukomm e Marcos Portugal se utilizaram desse procedimento<sup>22</sup>.

Encerram a primeira parte do método as lições décima primeira e décima segunda. Ambas são, novamente, autocitações do *Lux Aeterna* da Missa de *Requiem* de 1816. A primeira alterando o modo, que na Missa é de Ré menor, para Ré maior, e a segunda conservando o modo menor original. As duas lições são bastante semelhantes, ambas apresentam forma **A B A**, divergindo, além do modo, na dimensão da coda, que na décima primeira é de oito compassos e na décima segunda de 22 compassos. Talvez a maior dimensão dessa coda resida no fato de que as tonalidades menores permitem maior utilização de acordes diminutos e outras dissonâncias.

Podemos observar uma progressiva aceleração dos andamentos ao longo das lições, do *Moderato*, nas seis lições iniciais, até atingir o *Allegretto*, nas três últimas.

Outra particularidade, encontrada apenas na primeira parte do método, é a presença de lições em tonalidade menor. Das 30 peças do método, apenas duas são em modo menor, e não por casualidade autocitações da Missa de *Requiem* de 1816. As duas lições em modo menor são as únicas, entre as 24 lições, a apresentar indicação de dinâmica: forte e pianíssimo.

---

<sup>22</sup> Respectivamente na *Marche funèbre sur la mort du Comte da Barca* e na *Marcha e Paso Doble* em Fá maior.



Na obra para tecla de Marcos Portugal, concebida majoritariamente com propósitos didáticos, só encontramos peças em tonalidades maiores.

Tabela 3: Doze lições da primeira parte do Método de Pianoforte

TONALIDADE	INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	FÓRMULA DE COMPASSO	PROBLEMA TÉCNICO
1. Dó maior	Moderato	C	Terças e acordes na mão esquerda e melodia arpejada na mão direita
2. Dó maior	Moderato	3/4	Acordes quebrados em ambas as mãos
3. Dó maior	Moderato	2/4	Terças e acordes na mão esquerda e melodia na mão direita.
4. Dó maior	Moderato	2/2	Acordes na mão esquerda e melodia na mão direita
5. Dó maior	Moderato	3/4	Terças paralelas
6. Dó maior	Larghetto	C	Sextas paralelas
7. Ré maior	Sem indicação	C	Acordes na mão esquerda e melodia na mão direita
8. Dó maior	Andante	3/8	Baixo de Alberti na mão esquerda e melodia cantabile na mão direita
9. Dó menor	Andantino	3/8	Acordes e arpejos na mão esquerda, figuração rápida e oitavas na mão direita
10. Dó maior	Allegretto	2/2	Acordes na mão esquerda, melodia e grupettos na mão direita
11. Ré maior	Allegretto	3/8	Tromellbass e acordes na mão esquerda. Notas repetidas acordes e figurações melódicas rápidas na mão direita
12. Ré menor	Allegretto	3/8	Tromellbass e acordes na mão esquerda. Notas repetidas, acordes e figurações melódicas rápidas na mão direita

Fonte: o autor

Na segunda parte do método, igualmente constituída por 12 lições, foram abordadas todas as tonalidades maiores, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Ré bemol, Mi bemol, Sol bemol, Lá bemol e Si bemol. Todas as lições são em forma **A B A**. A primeira lição, apresenta uma melodia com acompanhamento, arpejos e acordes na mão esquerda, e alguns embelezamentos cromáticos na melodia na seção **B**, em Lá menor. A segunda lição, em Ré menor apresenta características semelhantes às da lição precedente. Na terceira lição, em Mi maior, é apresentada uma melodia *cantabile* com acompanhamento de baixo de Alberti. A quarta lição, em Fá maior, apresenta um desenho melódico de cariz haydniano, que guarda alguma semelhança com a ária *Nun beut die Flur* do oratório *Die Schöpfung*, composto entre 1796 e 1798. Essa grande obra de Haydn era muito bem conhecida por Nunes Garcia<sup>23</sup>, que a citou algumas vezes em obras suas, como no *Laudate Pueri Dominum arrajado sobre alguns motivos da grande obra da Creação do Mundo do immortal Haydn* CPM 79.

A quinta lição, em Sol maior, é uma citação de Rossini, evocando na seção **A** um dos temas da abertura do *Aureliano in Palmira*<sup>24</sup>, ópera estreada no Teatro Alla Scala, Milão, em 26 de dezembro de 1813 e novamente encenada no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1820, no Real Theatro de São João<sup>25</sup>, para a comemoração do aniversário de D. João VI. A sexta lição, em Lá maior, é um grande *Andante Cantabile*, com baixo

---

<sup>23</sup> No *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 7 de junho de 1820, um correspondente anônimo informa que Neukomm e José Maurício estão fazendo esforços para montarem a *Criação* no Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Embora seja frequente a associação desta lição com a abertura do *Il Barbieri di Siviglia* de 1816. No entanto, parece muito mais provável que o Padre Nunes Garcia tenha citado a versão do *Aureliano in Palmira*, já que essa ópera foi encenada no Rio de Janeiro em 1820, apenas um ano antes da composição das lições do método. O *Il Barbieri di Siviglia* estreou no Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1821, no Teatro de São João (KUHL: 5), também seria possível que a citação se refira a essa abertura, no entanto parece mais crível, pela data, que tenha sido a abertura do *Aureliano in Palmira* a referência do Padre Nunes Garcia.

<sup>25</sup> Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro. Segunda-feira 15 de março de 1820.

de Alberti, na mão esquerda e melodia na mão direita, que remetem às notas melódicas que fazem chorar a natureza, conforme descrito por Porto-Alegre (1834, p. 51). A sétima lição, em Si maior, é uma citação do Andante, segundo movimento da sinfonia 94, dita *Surpresa*, de Haydn, no entanto o caráter é alterado, mudando a tópica original de *opera buffa* para *stilo cantabile*. A oitava lição, em Ré bemol maior, apresenta figurações melódicas em arpejos, lembrando o primeiro tema do primeiro movimento da sonata Op 2 n° 1, em Fá menor, de Ludwig Van Beethoven (1770-1827)<sup>26</sup> e, igualmente, o primeiro tema do primeiro movimento da sonata em Dó menor KV 457 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)<sup>27</sup>. A nona lição, Mi bemol maior, apresenta a tópica de caça na seção **A** e terças paralelas em ritmo de bolero na seção **B**. A décima lição, em Sol bemol maior, inicia com um *exordium* apresentando um *schema* Dó-Ré-Mi, com o seu contraponto Dó-Si-Dó, passando para uma melodia acompanhada por acordes quebrados. A lição décima primeira apresenta figurações de tercinas em movimento contínuo na mão direita, fazendo lembrar a seção **A** do *Impromptu* Opus 90, D 899 N° 2 de Franz Schubert (1798-1828)<sup>28</sup>. A última lição, em Si bemol maior, apresenta na seção **A** uma melodia ornamentada por grupetos e diminuída em semicolcheias, acompanhada por acordes na mão esquerda. A seção **B**, em Sol menor, apresenta a tópica da *Marcia Turca*<sup>29</sup>, com bastante utilização de cromatismos.

---

<sup>26</sup> Composta em 1795, em Viena, dedicada a Joseph Haydn.

<sup>27</sup> Composta em 1784, em Viena, dedicada a Theresia Von Trattner.

<sup>28</sup> Embora os improvisos de Schubert tenham sido compostos em data posterior ao método, em 1827. Apenas destaco algumas semelhanças da escrita pianística da época. Talvez explicável pelo *Zeitgeist* musical das primeiras décadas do século XIX.

<sup>29</sup> Neukomm compôs uma *Marcia Turca* no seu período carioca, em 1819, o *Allegro Alla Turca*, terceiro movimento da sua *Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de violon*. Coincidentemente, na mesma tonalidade, Sol menor, escolhida por Nunes Garcia para essa seção.

Tabela 4: Doze lições da primeira parte do Método de Pianoforte

TONALIDADE	INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	FÓRMULA DE COMPASSO	PROBLEMA TÉCNICO
1. Dó maior	Moderato	2/2	Arpejos e acordes na mão esquerda e melodia na mão direita
2. Ré maior	Allegretto	2/2	Terças e acordes na mão esquerda e melodia na mão direita
3. Mi maior	Andantino Moderato	C	Baixo de Alberti na mão esquerda e melodia <i>cantabile</i> na mão direita
4. Fá maior	Andantino	6/8	Acordes na mão esquerda, melodia na mão direita.
5. Sol maior	Allegretto	C	Acordes na mão esquerda e melodia na mão direita
6. Lá maior	Allegro Maestoso	C	Baixo de Alberti na mão esquerda e melodia <i>cantabile</i> na mão direita
7. Si maior	Moderato	C	Baixo de Alberti na mão esquerda e melodia <i>cantabile</i> em oitavas na mão direita
8. Ré bemol maior	Allegretto Moderato	C	Acordes na mão esquerda e melodia na mão direita
9. Mi bemol maior	Allegretto Moderato	C	Acordes e arpejos na mão esquerda, figuração rápida e oitavas na mão direita
10. Sol bemol maior	Allegretto Moderato	C	Acordes na mão esquerda e melodia em sextas e terças paralelas na mão direita
11. Lá bemol maior	Allegretto	3/4	Acordes na mão esquerda e figurações melódicas rápidas na mão direita
12. Si bemol maior	Allegretto Moderato	2/4	Acordes na mão esquerda e melodia na mão direita

Fonte: o autor

A terceira e última parte do *método* apresenta peças intituladas *Fantazias*. São seis peças, todas em tonalidades maiores: Dó, Fá, Sol, Dó, Ré e Dó. A primeira e a segunda *Fantazias*, respectivamente em Dó e Fá maior, estão concebidas na forma *aria da capo*. A terceira *Fantasia*, em Sol maior, é uma breve peça com melodia repleta de embelezamentos cromáticos, novamente remetendo ao gosto rossiniano. A quarta *Fantasia* é um rondó **A B A C A**, com o **A** em Dó maior, **B** em Sol maior e **C** em Lá menor. A quinta *Fantasia* em Ré maior, é novamente uma peça breve e alterna as dinâmicas forte e piano evocando passagens *solí* e *tutti*. Essa *Fantasia* e a segunda são as únicas que apresentam indicação de dinâmica. A sexta *Fantasia* é descrita pelo autor como *Thema e 5 Variações*, no entanto a forma é um rondó **A B A C A D A E A**, sendo o **A** em Dó maior, o **B** em Mi menor, o **C** em Lá menor, o **D** em Fá maior e o **E** em Sol maior. A utilização de várias tonalidades e alterações é quase um resumo das dificuldades técnicas apresentadas ao longo do método. A ambiguidade formal entre tema com variações e rondó apresenta semelhança com as *Six Variations sur la Danse d'Hutin*, composta pelo irmão de Marcos Portugal, Simão Vitorino Portugal, editadas em Lisboa, em 1804, única obra para piano solo impressa em Portugal na primeira década do século XIX.<sup>30</sup>

Tabela 5: Fantazias

TONALIDADE	INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	FÓRMULA DE COMPASSO	PROBLEMA TÉCNICO
1. Dó maior	Moderato	C	Arpejos e acordes na mão esquerda e melodia em oitavas na mão direita
2. Fá maior	Moderato	C	Terças e acordes na mão esquerda, acordes e melodia na mão direita

<sup>30</sup> Simão Portugal instalou-se no Brasil em 1811, e tornou-se um solicitado professor de piano na corte tropical. É possível que o Padre José Maurício tenha tido acesso à obra referida.

3. Sol maior	Moderato	C	Acordes esquerda e melodia cantabile na mão direita
4. Dó maior	Moderato	Sem indicação (No entanto a divisão dos compassos é 2/4)	Acordes na mão esquerda e Figurações rápidas na mão direita
5. Ré maior	Allegretto	C	Acordes e terças na mão esquerda e melodia e notas duplas na mão direita
6. Dó maior	Allegro Maestoso	2/4	Baixo de Alberti na mão esquerda e melodia cantabile na mão direita

Fonte: o autor

### Peça para Piano CPM 235

O manuscrito não possui data. Segundo Cleofe Person de Mattos, ele remonta ao final do século XIX, e seria pertencente ao acervo da família Taunay. Já o pianista e pesquisador, Alexandre Dias, fundador e diretor do Instituto do Piano Brasileiro, informa que essa fonte estava na posse do musicólogo Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), e foi doada ao IPB por Georges Mirault (filho de Aloysio Alencar Pinto). A divergência da informação talvez se explique pela rivalidade entre os dois musicólogos. Alencar Pinto reivindicou, em entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, em 4 julho de 1961, a “redescoberta” do manuscrito do *Compêndio de Música e Método de Piano* de Nunes Garcia<sup>31</sup>, pois embora tivesse sido mencionado na catalogação de Guilherme de Mello (1867-1932), publicada na *Ilustração Musical* de 1930, por ocasião da comemoração do centenário da morte de Nunes Garcia, não teria chamado a atenção de nenhum pesquisador antes do próprio Alencar Pinto. A peça em questão, em Mi bemol maior, apresenta a indicação de andamento *Moderato*, em compasso ternário. Seguramente não é um original de Nunes Garcia, tendo,

<sup>31</sup> Devo esta informação a Alexandre Dias, a quem agradeço penhoradamente.

muito possivelmente, sido composta décadas após o seu falecimento. Person de Mattos enxergava aqui “algumas constâncias do compositor” e atribuía uma possível dúvida ao “conceito de autenticidade” a eventuais falhas de memória do Visconde de Taunay, que executava essa peça “de ouvido”, e igualmente imputava à “imprecisão de correções” a suspeita de não se tratar de um original do Padre-Mestre. Apesar da generosa opinião de Person de Mattos, a dúvida não resiste a uma execução ou escuta da obra, que se algo guarda da música de Nunes Garcia é uma certa inspiração melódica,<sup>32</sup> estando mais próxima de um *noturno* ou *intermezzo* para piano da segunda metade do século XIX.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pequeno *corpus* de música para tecla de Nunes Garcia, conservado atualmente, nos permite, apesar da sua relativa exiguidade, constatar a grande inteligência didática e musical do Padre-Mestre. As citações e autocitações, especialmente as que apresentam uma resignificação do original citado, constituem um campo aberto para a pesquisa da utilização das tópicas em Nunes Garcia. A utilização da tradição ibérica de dedilhados inscreve Nunes Garcia em uma linha de pertença estética e histórica da música para tecla da península. A utilização de influências italianas e alemãs demonstra o profundo conhecimento do Padre-Mestre da produção europeia de seu tempo. Essas 40 breves peças, além de excelente música para propósitos didáticos e artísticos, nos fornecem um microcosmo da produção mauriciana e dos anos iniciais da música para piano no Brasil.

---

<sup>32</sup> Apresenta semelhanças com algumas passagens mauricianas, como, por exemplo, os solos de soprano da *Novena da Conceição de Nossa Senhora* CPM 64.

**ABREVIATURAS**<sup>33</sup>

BR-Bipb Brasil. Brasília, Instituto do Piano Brasileiro

BR-Rn Brasil. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro

BR-Rem Brasil, Rio de Janeiro, Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno

CPM. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* de Cleofe Person de Mattos

E-Mn Espanha. Madrid. Biblioteca Nacional

F-Pn França, Paris, Bibliothèque Nationale de France

P-Ln Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos

P-Ln C.I.C Colecção Ivo Cruz, Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de

Estudos Musicológicos

P-Ln FCR Fundo do Conde de Redondo Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro

de Estudos Musicológicos

P-Ln FCN Fundo do Conservatório Nacional. Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional,

Centro de Estudos Musicológicos

**Edições Modernas da Música para Tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia**

**Método de Pianoforte** BR-Rem 2609 (CPM 236):

*6 Fantasias para pianoforte*. Revisão de Guilherme Schubert, Editora Ricordi do Brasil. São Paulo, 1974.

*Método de Pianoforte*, editado por Paulo Brand, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1989.

*Método de Pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*, edição fac-similar com estudo introdutório e pesquisa de Marcelo

---

<sup>33</sup> As abreviaturas seguem as normas do RISM A/II.



Fagerlande, editora Relume Dumará: RioArte. Rio de Janeiro, 1995.

*Método de Pianoforte - Composto em 1821 - Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia*, edição e revisão de Giulio Draghi, Irmãos Vitale. São Paulo, 2000.

*Compendio de Musica -e- / Methodo de Piano-forte / -do- / Sr.P e .Me . Jozé Mauricio Nunes Garcia / Expressam. te escripto Para o D r Jozé Mauricio e seu irmão Apollinario*, edição de Antonio Campos Monteiro Neto, s.l, 2018. disponível em: [http://www.josemauricio.com.br/JM\\_P\\_Obr.htm](http://www.josemauricio.com.br/JM_P_Obr.htm)

**Peça para Piano BR-Bipb (CPM 235):**

*Peça para piano*, edição disponível no site *Musica Brasilis*, sem editor identificado, s.d, apresenta a observação: “partitura em fase de revisão”. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-peca-para-piano>

*Peça para piano*, edição disponível no site *josemauricio.com.br*, sem editor identificado, s.d. Disponível em: [http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm235\\_peca\\_para\\_piano.pdf](http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm235_peca_para_piano.pdf)

## GRAVAÇÕES

**Integral do Método de Pianoforte BR-Rem 2609 (CPM 236):**

José Maurício Nunes Garcia. *Método de Pianoforte do Compêndio de Música*. FUNARTE, LP. Intérprete: Ruth Serrão, Piano. Rio de Janeiro, 1983.

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): *Integral para Tecla e Canto*. Tratore, CD. Intérprete: Mário Trilha, Pianoforte Muzio Clementi (c.1810). São Paulo, 2019.

**Seleção de Obras do Método de Pianoforte BR-Rem 2609 (CPM 236):**

*Música portuguesa e brasileira do século XVIII para cravo*. Brascan, CD: Faixas 9 a 11, *Fantasia no 2 em Fá Maior*, *Lição no. 11 em Ré Maior*, e *Lição no. 12 em Ré Menor*. Intérprete: Marcelo Fagerlande, Espineta Mathias Bostem (1785). Rio de Janeiro, 1991 (1ª tiragem), 1993 e 1996 (2ª e 3ª tiragens), 2008 remasterizado, com nova capa e novo texto explicativo.

*O Piano Carioca*. Orpheus Produções Artísticas, CD: Faixa 20, *Lições (?)*. Intérprete: Marcello Verzoni, Piano. Rio de Janeiro, 1993.

Sabará. Edição do Autor, CD: Faixa 12, *Fantasia 6<sup>a</sup>*. Intérprete: Antônio Carlos Magalhães, Cravo. Minas Gerais, 2000.

Estes nossos Brasis. “Música para Fortepiano no Brasil dos séculos XVIIIe XIX”. Edição do Autor. Faixas 6 a 11, *Lição 9<sup>a</sup>* (I parte), *Lição 3<sup>a</sup>* (II parte), *Lição 5<sup>a</sup>* (II parte), *Lição 11<sup>a</sup>* (I parte), *Lição 12<sup>a</sup>* (I parte) e *Lição 6<sup>a</sup>* (II parte). Intérprete: Edmundo Hora, Fortepiano. Campinas, 2003.

*Música na Côrte de D. João VI*. Biscoito Fino, CD: Faixas não identificadas, *Lições 1,3, 9, 7 e 12*. Intérprete: Marcelo Fagerlande, Cravo. Rio de Janeiro, 2008.

*Música para D. João VI e D. Carlota*. Númerica, CD: Faixas 24 e 25: *Fantazia 4<sup>o</sup>* e *Lição 5<sup>a</sup>* (II parte). Intérprete: Mário Marques Trilha, Cravo. Paços de Brandão, 2008.

*O Amor Brasileiro*. Modinhas & Lundus. K 617, CD: Faixa 15: *Lição 5<sup>a</sup>* (Versão para Flauta e Pianoforte), Intérpretes: Ricardo Kanji, Flauta e Rosana Lanzelotte, Pianoforte. Metz, 2017.

*História da Música Brasileira- Período Colonial II*. Tratore, CD: Faixas 21 e 22, *Lição 12<sup>a</sup>* (I parte) e *Lição 5<sup>a</sup>* (II parte). Intérprete: Não Identificado, Orquestra e Coro Vox Brasiliensis, Ricardo Kanji. São Paulo, 2019.

**Peça para Piano BR-Bipb (CPM 235):**

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): *Integral para Tecla e Canto*. Tratore, CD: Faixa 41. Intérprete: Mário Trilha, Pianoforte Muzio Clementi (c.1810). São Paulo, 2019.

## BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Imprensa Nacional e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2006.

BAENA, Gonzalo de. *Arte novamente inventada pera aprender a Tanger*. German Galharde. Lisboa, 1540.

BERMUDO, Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Taller de Juan de León. Osuna, 1555.

BOMTEMPO, Domingos. *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Pianoforte* Manuscrito (anterior a 1816) P-Ln C.I.C 5.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social – Música, poder e sociedade no Brasil* (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). Edição do autor. São Paulo, 2011.

COELHO, Manoel Rodrigues. *Flores de Música pera o Instrumento de Tecla e Harpa*. Na officina de Pedro Craesbeeck. Lisboa, 1620.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*. Relume Dumará. Rio de Janeiro, 1995.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *José Maurício Nunes Garcia*. Verbete do Dicionário Biográfico Caravelas Núcleo de Estudos da Historia da Música Luso-Brasileira, 2012.

GARCIA JR, José Maurício Nunes. *Apontamentos para a noticia biographica do membro correspondente do Instituto Historico e Geographico do Brazil Dr. Jozé Mauricio Nunes Garcia*. In: LANGE, Francisco Curt. *Estúdios Brasileños*, 1. *Revista de Estúdios Musicales*, Mendoza, Universidade Nacional de Cuyo, n. 1-3, p. 176-91, abr. 1950.

KUHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da Ópera no Brasil- Século XIX*. Rio de Janeiro. CEPAB-IA. Unicamp. Campinas, 2003.

LEME, Mônica. *Impressão musical no Rio de Janeiro (SÉC. XIX): modinhas e Lundus para “Iaiás” E “Ioiós* (pp. 506-513). ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Manuel Maria. *Obra Completa*. Volume II. Editora José Aguilar. Rio de Janeiro, 1962.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. MEC - Conselho Federal de Cultura. Rio de Janeiro, 1970.

MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. OXFORD University Press. New York, 2014

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo; HOMEM, Francisco de Sales Torres; MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Resumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil*. Journal de l'Institut Historique. P. Badouin. Paris, 1834.

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, 1856 (354-369)].

SANCTA MARIA, Tomás de. 1565. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia assi para Tecla como Vihuela*. Valladolid. Edição Fac-similada Denis Stevens, Gregg International Publishers Limited. New York, 1972.

SOLANO, Francisco Inácio. *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento...e tratão-se também algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição/* por seu author Francisco Ignacio Solano. Na Regia Officina Typografica. Lisboa, 1779.

RIO DE JANEIRO. *Correio da Manhã*. 4 de junho de 1961. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07)

\_\_\_\_\_*Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 15 de março de 1820. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/gazeta\\_rj/gazeta\\_rj\\_1820/gazeta\\_rj\\_extra\\_1820\\_005.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta_rj_1820/gazeta_rj_extra_1820_005.pdf)

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

TRILHA, Mário Marques. *Música para tecla de Marcos Portugal*. In: *O cravo na atualidade: ensino, pesquisa e prática* O cravo na atualidade: ensino, pesquisa e prática (p. 57-78) [Organizadora, Edite Rocha]. Escola de Música - UFMG Belo Horizonte, 2016.



## CAPÍTULO II

# SCHEMATA NAS 6 FANTASIAS PRESENTES NO MÉTODO DE PIANOFORTE DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1821)

---

*Pedro Panilha  
Mário Trilha*

*Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma  
aurora de idéia: ele corria ao piano para aventá-la inteira,  
traduzi-la, em sons, mas era em vão: a idéia esvaía-se.  
Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem,  
à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles.*

Machado de Assis in *Um Homem Célebre*.

---

Foi devido tanto à efervescência cultural da vida musical no Rio de Janeiro, repleta de referências europeias, quanto aos seus trabalhos como professor, compositor, regente e organista, que o Padre José Maurício Nunes Garcia pôde acumular anos de experiência em teoria e prática musical, legando os seus conhecimentos aos dois filhos, José Maurício Nunes Garcia Júnior e Apolinário José, por meio do *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*.

O *Método de Pianoforte BR-Rem 2609, CPM 236* é o primeiro método para teclado, de que se tem registro, composto no Brasil (TRILHA, 2019, p. 5). Seu provável ano de criação, fornecido no título da obra, é 1821. É precedido por um *Compêndio de Música*, também de autoria de José Maurício, e é resultado de sua atividade didática ao longo dos anos em que atuou como professor, tendo sido escrito principalmente para a formação musical de seus filhos, depois de estar mais desocupado das obrigações da Capela Real, com a partida de D. João VI para Portugal. No entanto, pode também ser considerado como apropriado e útil para a

formação do jovem músico da época, quer por sua estrutura pedagógica, quer por sua estrutura composicional. Seu título completo é *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)*.

Segundo Marcelo Fagerlande (1996), o *Compêndio de Música*, “espelho do ensino da música no Brasil da época”, 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*, *quíalteras*, *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-se, então, o *Método de Pianoforte*, composto de duas séries de 12 *Lições* e 6 *Fantásias*.

Essa grande quantidade de informações contidas no material do método é apresentada em ordem crescente de dificuldade, dividida e bem delimitada em três partes, evidenciando uma coerência pedagógica no decorrer de sua variedade de formas (binária, ternária, rondó e forma livre), 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 (pelo menos as 12

tonalidades maiores e duas menores são utilizadas como centros tonais em suas respectivas peças, sem contar suas relativas) e ornamentos (apoio, portamento, acentos, etc.). O *Método de Pianoforte* de Nunes Garcia, extremamente bem concebido do ponto de vista técnico e musical é um marco inaugural do gênero no Brasil. Apesar de sua importância, ele ainda carece de maior divulgação e contextualização com a sua produção similar nas Américas e na Europa (TRILHA, 2019, p. 8).

### **AS 6 FANTASIAS PRESENTES NO MÉTODO DE PIANOFORTE**

José Maurício, ao compor suas Lições e Fantasias do *Método de Pianoforte*, fez uso das formas estabelecidas ao longo do século XVIII – a binária e a ternária (FAGERLANDE, 1996, p. 39). As Fantasias, especificamente, não seguem os mesmos modelos formais das Lições, e essa ausência de rigidez demonstra a liberdade com que José Maurício lidava com as formas conhecidas; portanto, ele também fez uso da forma livre e do rondó, uma variante da forma ternária (ibidem). Como aponta Trilha (2019, p. 12), a primeira e a segunda Fantasias, respectivamente em Dó e Fá maior, estão concebidas na forma *aria da capo*. A terceira Fantasia, em Sol maior, é uma breve peça com melodia repleta de embelezamentos cromáticos, remetendo ao gosto rossiniano. A quarta Fantasia é um rondó **A B A C A**, com o A em Dó maior, B em Sol maior e C em Lá menor. A quinta Fantasia, em Ré maior, é novamente uma peça breve, alterna as dinâmicas forte e piano, evocando passagens *solí* e *tutti*; essa Fantasia e a segunda são as únicas que apresentam indicação de dinâmica. A sexta Fantasia é descrita pelo autor como *Thema e 5 Variações*, no entanto, a forma é um rondó **A B A C A D A E A**, sendo A em Dó maior, B em Mi menor, C em Lá menor, D em Fá maior e E em Sol maior (TRILHA, 2019).



Há uma presença maciça da forma da *aria da capo* que permeia todo o *Método*, o que pode ser compreendido de duas maneiras: 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, nessa 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 Fantasias, 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*.

José Maurício organizou um método didático com o maior número possível de formas, apresentadas em grau progressivo de complexidade para que o jovem tecladista tivesse contato primeiramente com a forma binária simples, em seguida com a forma ternária mais ampla, a forma *aria da capo* (novamente reafirmando o predomínio desse esquema formal na ópera italiana no século XVIII), até as obras sem forma definida, passando por uma peça monotemática e um logo rondó (FAGERLANDE, 1996, p. 39). Trata-se, portanto, de um método tecladístico escrito para a continuação e o aprofundamento dos estudos, e não apenas para a iniciação musical: tal estrutura pedagógica visava não somente à preparação técnica ao teclado, como também ao conhecimento de gêneros orquestrais, operísticos e litúrgicos. Pode-se argumentar que a característica da liberdade formal encontrada nas Fantasias está ligada ao significado de improvisação dado ao termo Fantasia nessa época, e no

caso específico de José Maurício, também à sua prática de improvisador ao teclado (ibidem).

### ESQUEMAS GALANTES: BREVE CONCEITUAÇÃO

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 esses 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 utilizou nomes históricos que estiveram presentes na instrução tradicional histórica de *partimenti*, como *Romanesca*, *Dó-Ré-Mi* ou *Dó-Si-Dó*. O autor até mesmo propôs novos nomes ao cânone, batizando esquemas como *Meyer* e *Cudworth*, em homenagem a importantes estudiosos norte-americanos<sup>34</sup>.

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

---

<sup>34</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 20).

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 o baixo e a melodia faz, portanto, o contraponto característico de cada *schema* descrito pelo autor.

São padrões pré-composicionais muito recorrentes, apesar de no século 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 tivesse 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). Esses registros musicais encontram-se nos *zibaldoni* (sing. *zibaldone*), ou seja nos 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”<sup>35</sup>. Nesse sentido, o autor afirma 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

---

<sup>35</sup> “[...], 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” (GJERDINGEN, 2007, p. 10).

e seus artesãos musicais no contexto social das cortes galantes.<sup>36</sup>

Por meio de diversos exemplos musicais, Gjerdingen converge os conceitos teórico, perceptivo e cognitivo, ao sugerir um sistema formativo que, desde o início, não se propõe a explicar e a enquadrar toda a música do período galante apenas nesses protótipos, mas, sim, a 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, tendo grande parte da cultura do século XVIII, sido digerida pela perspectiva crítica e escolástica do romantismo do século XIX. Gjerdingen relata, inclusive, que “quase como um Velho Testamento fortemente reinterpretado por um Novo Testamento, a música 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.”<sup>37</sup>

Apesar disso, Gjerdingen não pretendeu inquirir sobre toda a literatura do século XVIII em um único livro para confrontar o discurso romântico acerca da música galante, mesmo porque, segundo o autor, “os escritos daquele tempo [século XVIII] podem ser difíceis de se interpretar inequivocamente”<sup>38</sup> (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 século XVIII é a de que

---

<sup>36</sup> “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” *ibidem*.

<sup>37</sup> “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).

<sup>38</sup> “Of course the writings of that time can be difficult to interpret unambiguously” (GJERDINGEN, 2007, p. 20). Grifo nosso.

*[...] 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/pesado, 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<sup>39</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 6).*

Gjerdingen (2007, p. 6) complementa dizendo 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<sup>40</sup>, 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 eles densas fugas, missas sacras com coros inteiros, obras orquestrais complexas, grandes cenas de ópera séria, obras pedagógicas, obras de *bravura*, etc., tudo em razão das diversas necessidades e circunstâncias das cortes e casas de patronos abastados. Nesse contexto, Gjerdingen (2007, p. 7) afirma que “o compositor galante vivia a vida de um artesão musical que produzia uma grande quantidade de música para o consumo imediato, administrava sua performance e seus intérpretes, e avaliava sua recepção de acordo com as tendências modernas<sup>41</sup>”.

---

<sup>39</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 6).

<sup>40</sup> “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*.

<sup>41</sup> 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.” (GJERDINGEN, 2007, p. 7).

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 essas estruturas melódico-harmônicas como esquemas, e que a ocorrência desses padrões pré-compositivos galantes em sua obra se deu pela influência do classicismo europeu em sua formação musical e posteriores trabalhos como compositor. 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 e técnicas compositivas em vigor durante o século XVIII, que sem dúvida adentraram o século XIX em diante, estando marcadamente presentes no inventário musical da música de concerto legado pelos compositores do passado, e, por meio da memória e do reconhecimento cognitivo, também no imaginário improvisatório da música popular.

### **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:

#### **Fonte**

*Fonte* é um dos três esquemas cujos nomes têm raízes históricas, os outros dois são 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 a importância de memorizar esses esquemas. Gjerdingen (ibidem) afirma que, “Para Riepel, certos esquemas galantes possuíam uma presença tão palpável a ponto de possuírem nomes próprios.”<sup>42</sup> Basicamente, uma *Fonte* se caracteriza por dois pares de sonoridades, o primeiro em modo menor e o segundo em modo maior, que se conjugam por meio de tônicas locais, estando a segunda tônica está um grau abaixo da primeira. Aludindo à imagem de uma fonte de água, o objeto sonoro resultante desse 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 século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla em minuets ou outros movimentos curtos. Em concertos, árias e outras obras longas, grandes Fontes frequentemente atuavam como episódios digressivos (GJERDINGEN, 2007, p. 456).*<sup>43</sup>

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

---

<sup>42</sup> “For Riepel, certain galant schemata had so palpable a presence as to have their own names” (GJERDINGEN, 2007, p. 61).

<sup>43</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 456).

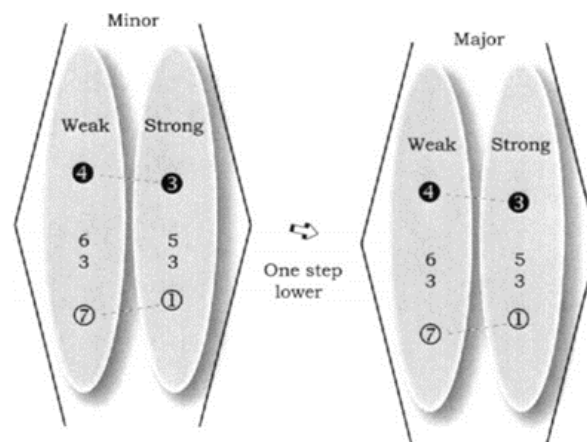
Figura 1 - Riepel, *Fonte* com melodia e baixo (1765).

Fonte: extraída de GJERDINGEN (2007, p. 62).

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 IV-III, ou geralmente VI-V-IV-III (GJERDINGEN, 2007, p. 456). Segundo Gjerdingen (2007, p. 71), uma *Fonte* estatisticamente exata deveria manter uma díade IV-III, mesmo que essa díade não seja a *sine qua non* [essência] do esquema em todo contexto possível.<sup>44</sup> Por sua vez, o baixo ascende melodicamente a partir de notas sensíveis às tônicas locais, isto é, graus VII-I locais, podendo ainda realizar movimentos cadenciais típicos como V-I ou II-I. A partir dessas observações, ele apresenta o protótipo da *Fonte*:

<sup>44</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 71). Grifo nosso.



Figura 2 - Protótipo do *schema Fonte*.

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

Esse *schema* marca sua presença nas Fantasias 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> de José Maurício. Na Fantasia 1<sup>a</sup>, o *schema* aparece em modo menor, enquanto nas outras duas Fantasias ele está em modo maior. Na Figura 4, apresenta-se a ocorrência do esquema Dó-Ré-Mi na Fantasia 1<sup>a</sup>.

Considerando 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*) e, 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 (1<sup>o</sup> tempo do compasso), podendo repousar em outro ponto do compasso, por exemplo, como o 3<sup>o</sup> tempo. 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 2<sup>a</sup>, no trecho compreendido entre os compassos 15 a 26. A estrutura desse trecho consiste em duas frases de seis 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 (compassos 21-26), essa 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, estando as notas sensíveis (VII grau) de cada harmonia local, primeiramente a de Ré menor e depois a de Dó maior, em posições metricamente equivalentes dentro dos elementos motivicos sobre a escala base de cada harmonia.

Figura 3 - José Maurício, Fantasia 2<sup>a</sup>: *schema Fonte* (compassos 15 a 26).

**Fonte**

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

Esse é o único exemplo do esquema *Fonte* presente no conjunto de 6 Fantasias do Padre José Maurício. Contudo, essa *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 o segundo par 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 VII-I na melodia e nos movimentos cadenciais do baixo.

Observa-se, portanto, que a *Fonte* presente na Fantasia 2<sup>a</sup> de José Maurício exemplifica seu domínio sobre a forma, considerando-se a estrutura fraseologicamente simétrica (duas frases de seis compassos), os movimentos cadenciais típicos do baixo, primeiramente II-I em Ré menor, e depois V-I 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.

### **Dó-Ré-Mi**

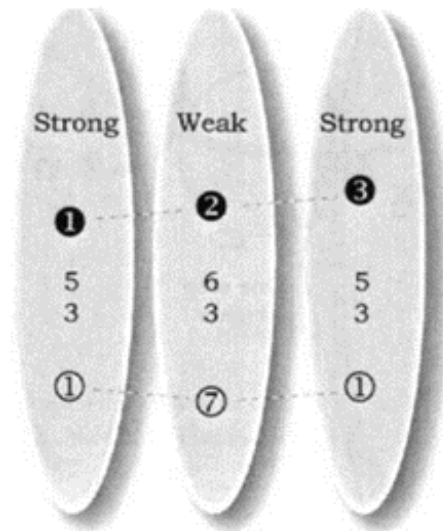
Segundo Gjerdingen (2007, p. 457), o esquema Dó-Ré-Mi “era uma das mais frequentes fórmulas de abertura na música galante”<sup>45</sup>, e consiste basicamente numa movimentação ascendente de uma linha melódica superior que percorre os graus I-II-III da escala-base de uma tonalidade, cujo contraponto é, geralmente, uma linha de baixo que transita pelos graus I-VII-I. A harmonia desse *schema* geralmente transita entre um acorde estável em posição 5/3, indo para um acorde instável em posição

---

<sup>45</sup> *The Do-Re-Mi (see chap. 6) was one of the most frequent opening gambits in galant music*” (GJERDINGEN, 2007, p. 457).

6/3, e finalmente repousando sobre um acorde em posição 5/3. Segue o protótipo:

Figura 4 - Protótipo do schema Dó-Ré-Mi.



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

Esse *schema* marca sua presença nas Fantasia 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> de José Maurício: na Fantasia 1<sup>a</sup> o *schema* aparece em modo menor, enquanto nas outras duas Fantasia ele está em modo maior. Na Figura 4, apresenta-se a ocorrência do esquema Dó-Ré-Mi na Fantasia 1<sup>a</sup>.

No fragmento (Figura 5), é possível notar que a linha melódica se apoia nos graus I-II-III da tonalidade de Ré menor, sendo conjugada pelo contraponto do baixo nos acordes acompanhantes, isto é, os graus I-VII-I 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<sup>a</sup>, sendo a duração das duas primeiras etapas (compassos 33-40) é maior que a terceira (compasso 41), devido à repetição de seus membros de frase. A terceira etapa do *schema*, contudo, conecta-se ao trecho seguinte (compassos 41-47), realizando uma sequência cadencial até repousar em Ré menor.

Figura 5 – José Maurício, Fantasia 1ª, schema Dó-Ré-Mi (compassos. 33 a 41).

Dó-Ré-Mi

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

Figura 6 – José Maurício, Fantasia 3ª: schema Dó-Ré...Ré-Mi (compassos 3 a 13).

Dó-Ré...Ré-Mi

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

Na Figura 6, observa-se a ocorrência do *schema* Dó-Ré-Mi na Fantasia 3<sup>a</sup>. Chama-se 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.

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

*A tendência em utilizar um par de eventos [entende-se eventos como etapas ou estágios] musicais que poderiam funcionar como uma chamada e resposta, ou pergunta e resposta, pode ter encorajado uma repetição do Ré no Do-Re-Mi. Em vez de três eventos, poder-se-ia ter quatro - Dó-Ré...Ré-Mi (1-2...2-3).<sup>46</sup>*

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, KV 386b e KV 447 (GJERDINGEN, 2007, p. 86-87).

No trecho da Fantasia 3<sup>a</sup> de José Maurício, é possível notar que o período de 4+4 compassos comporta o percurso 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 I-II-III, marcados com estrelas

---

<sup>46</sup> “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, p. 85-86). Grifo nosso.

nas figuras. Isto denuncia o “gosto rossiniano”, que se tornou, na década de 1820, o padrão estético musical dominante na corte carioca. 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<sup>47</sup> (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 7 - Rossini, *O Barbeiro de Sevilha*, abertura, Allegro (compasso 68, Roma, 1816).

DO-RE . . . RE-MI

The image displays two systems of musical notation for the opening of Rossini's opera. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The first system shows a melody starting on D4, moving to E4, and then F4, with a chromatic line (D4-E4-F4) above the main melody. The second system shows a similar pattern starting on G4, moving to A4, and then B4, with a chromatic line (G4-A4-B4) above the main melody. Circled numbers 1, 2, 3, 5, 7 indicate specific notes or measures.

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

<sup>47</sup> “Mozart and Cimarosa were masters of adding delicate touches to the melodies of the standard schemata. 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” (GJERDINGEN, 2007, p. 86).

Segundo Gjerdingen (2007, p. 88), Rossini estudou 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*).

Figura 8 - José Maurício, Fantasia 4<sup>a</sup>: *schema* Dó-Ré-Mi, (compassos 28 a 37).

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

A Fantasia 4<sup>a</sup> 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. O protótipo do *schema* Dó-Ré-Mi, proposto por Gjerdingen (2007, p. 78 e p. 457), tem fortes raízes na tradição do solfejo praticado nos conservatórios napolitanos desde o século XVIII, portanto, ao denominar essa 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

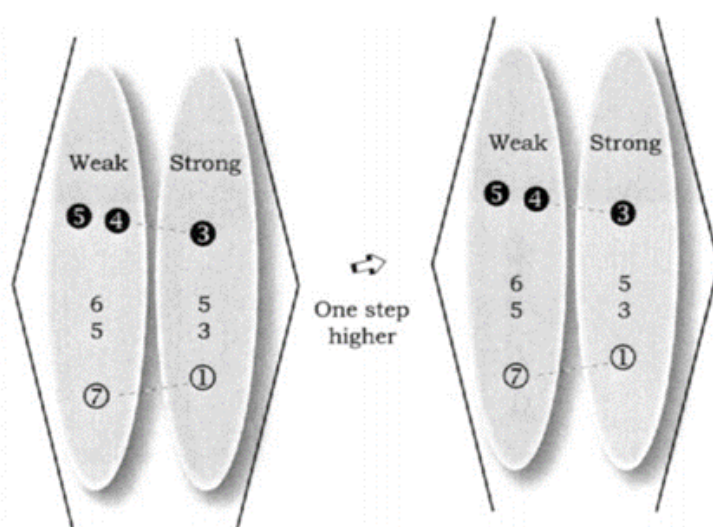


diatônicos, elemento melódico presente em todas as transposições da escala maior. Por isso, entende-se o solfejo das notas Sol-Lá-Si como Dó-Ré-Mi, conformando-se ao *schema* homônimo. O Padre José Maurício possuía conhecimento da prática de solfejo, e muito provavelmente seu manuseio das estruturas básicas (fraseológicas, melódicas e harmônicas) incluía a tradição dos *solfeggi* napolitanos.

### Monte

*Monte* é novamente um esquema descrito e nomeado por Riepel (1757). Consiste em uma estrutura sequencial que ascende por grau conjunto, realizando uma espécie de transposição de seu material musical um grau acima. Esse esquema assemelha-se à *Fonte* por se tratar de uma estrutura esquemática sequencial. No entanto, o *Monte* não realiza somente transposições em sentido ascendente (a *Fonte* descende), ele pode ainda continuar a realizar mais transposições, e apresentar até três etapas, enquanto a *Fonte* comporta apenas duas. Eis o protótipo do *Monte*:

Figura 9 - Protótipo do *schema* Monte.



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

O protótipo do Monte, demonstrado na Figura 9, propõe dois pares de etapas onde os graus VII-I do baixo se coordenam com os graus V-IV-III da melodia. Primeiramente em uma tonalidade e, em seguida, em uma 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 VII e uma sonoridade estável 5/3 no grau I. Muitos exemplos de Monte demonstram a primazia de uma certa rigidez em relação a quais tonalidades 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)<sup>48</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 90).*

O autor asserta, ainda que

*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<sup>49</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 458).*

---

<sup>48</sup> “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)” (GJERDINGEN, 2007, p. 90).

<sup>49</sup> “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” (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 sistema escalar 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”<sup>50</sup>, 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,*

---

<sup>50</sup> “[...] G - the sixth key in the hexachord on Bb” (GJERDINGEN, 2007, p. 95).

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<sup>51</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 95)

O único exemplo de Monte nas Fantasias de José Maurício ocorre na Fantasia 4<sup>a</sup>, no trecho compreendido entre os compassos 88 e 92. Esse fragmento antecede o retorno do tema principal por meio 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 10 - José Maurício, Fantasia 4<sup>a</sup>: *schema* Monte (compassos 88 a 92).

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

<sup>51</sup> “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 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” (GJERDINGEN, 2007, p. 95).

Diferentemente do protótipo do *Monte* apresentado por Gjerdingen (Figura 12), o *Monte* de José Maurício não apresenta a usual conjugação entre as díades dos graus VII-I no baixo com os graus V-IV-III na melodia. Em vez disso, esse *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, esse 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 atenção para a melodia cromática ascendente (compassos 88-91), que gera expectativa ao realizar uma parada sobre a harmonia de sétima de dominante (compasso 92) para, enfim, preparar o retorno da tônica principal, Dó maior. Dessa forma, os graus VII-I locais podem se articular na voz superior, dispensando a conjugação formal com os graus V-IV-III descendentes e deixando ao encargo das vozes inferiores o estabelecimento do contexto harmônico de Fá e Sol maior por meio 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: Mi pode funcionar como a terça de Dó, sendo, simultaneamente, a sensível (VII) 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 dessa 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 por meio dos graus VII-I locais, apesar de não apresentar as díades propostas pelo protótipo do esquema original.

## Aprile

Nas Fantasia 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> 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 e p. 122). O esquema Meyer, ambos batizados por Gjerdingen (2007, p. 112 e p. 122). O esquema original foi inicialmente identificado pelo compositor, escritor e filósofo norte-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 11 – Tritto, *partimento semplice*, *Scuola di contrapunto* (1816), com realização de Gjerdingen (2007).

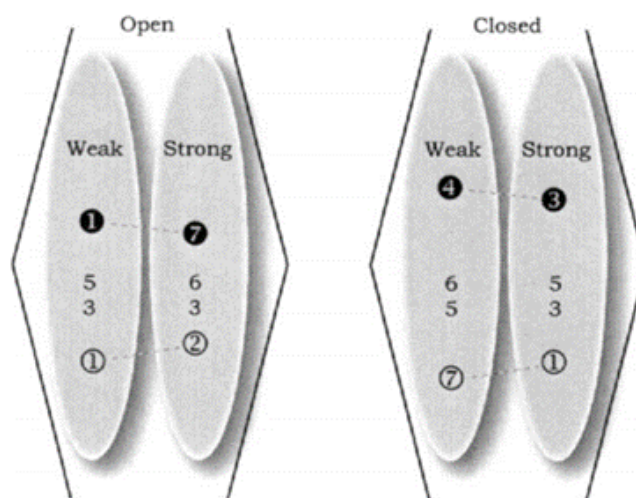


Fonte: extraída de GJERDINGEN (2007, p. 111).

Leonard B. Meyer, portanto, cunhou esse 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. 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, será feita uma descrição do esquema original e, por ora, também de sua variante *Aprile*, que ocorre nas *Fantasia*s 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> do Padre José Maurício. As outras duas variantes serão descritas posteriormente, neste mesmo texto. Eis o protótipo do Meyer:

Figura 12 - Protótipo do schema Meyer.



Fonte: extraída de GJERDINGEN (2007, p. 459).

Observa-se, no protótipo proposto por Gjerdingen (Figura 12), que o *schema* essencial consiste em duas etapas, isto é, dois pares de díades estruturadas pelo contraponto conjugado entre os graus I-VII, IV-III na melodia e I-II, VII-I 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”<sup>52</sup>. Nesse sentido, Gjerdingen propõe que o

<sup>52</sup> “But whereas those schemata are tonally mobile, this schema is tonally stable, which may explain why it was a preferred choice for important themes” (GJERDINGEN, 2007, p. 112).



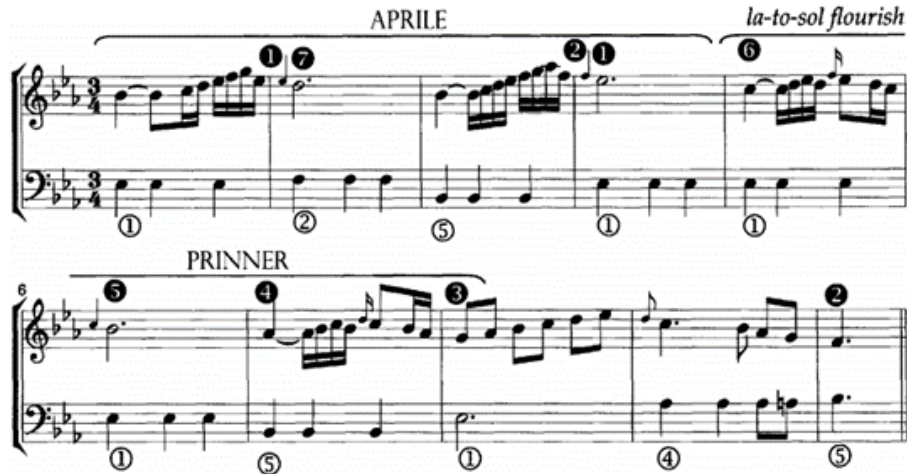
protótipo do *schema* se caracterize por uma frase “aberta” (*open*), seguida de outra “fechada” (*closed*), visto que esses termos antigos, comuns ainda no século XVIII, representam, respectivamente, “cadências frasais que suspendem e afirmam uma finalidade ou conclusão”<sup>53</sup> (*ibidem*).

Figura 13 – Haydn, Sinfonia em Si bemol maior (Hob. I:35), *Allegro di molto* (1767).



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

Figura 14 – Aprile, *solfeggio*, MS fol. 40v, *Larghetto* (1780).



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

<sup>53</sup> “[...] 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” (GJERDINGEN, 2007, p. 112).



Gjerdingen batizou a variante do *schema Meyer* de *Aprile* em homenagem ao castrato italiano Giuseppe Aprile (1732-1813). Treinado em Nápoles, Aprile destacou-se como um dos mais proeminentes *castrati* e, mais tarde, maestro dessa mesma cidade. Ele consolidou sua carreira com muitos papéis operísticos, por exemplo, 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*, crucial para as tradições galantes, devido principalmente à sua sabedoria em compor melodias fluidas, moldadas pelos anos de experiência em palco (GJERDINGEN, 2007, p. 122).

Figura 15 - José Maurício, *Fantasia 2ª: schema Aprile* (compassos 2 a 14).

The image shows a musical score for José Maurício's *Fantasia 2ª*, specifically the *schema Aprile* section (measures 2 to 14). The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. The *Aprile* section is highlighted with a red box. The score includes treble and bass staves. Fingerings are indicated by red numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 5, 11, and 14 are also visible.

Fonte: transcrição dos autores 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 díade IV-III na melodia, o *Aprile* finaliza com II-I. Logo, de acordo com Gjerdingen (2007, p. 122), a segunda frase do *Aprile*

“fecha uma terça abaixo”<sup>54</sup>. Na Fantasia 2<sup>a</sup> do Padre José Maurício, o *Aprile* está presente nos compassos 2 a 14, especificamente a partir da anacruse para o compasso 3. Como já discutido, não é imprescindível que os esquemas identificados nas *Fantasia*s 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 seu reconhecimento cognitivo através da escuta; o texto musical, por sua vez, permite a análise e a 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.

Portanto, entende-se que a Fantasia 2<sup>a</sup> 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 I-VII-II-I, enquanto o baixo atravessa os graus I-II-II-I; e uma harmonia que varia entre um acorde estável na tônica (5/3) e 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 II-I, deixando o grau V (Dó) soar brevemente nos compassos 8 e 9, para afirmar a harmonia da dominante.

---

<sup>54</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 122).

Figura 16 – Fantasia 5ª: *schema Aprile* (compassos 1 a 8).

Aprile

The image shows a musical score for the first eight measures of the 'Aprile' schema in Fantasia 5ª. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp) and 2/4 time. The first four measures are marked with a forte 'f' dynamic. The first measure has a red '1' above the first note. The fifth measure has a red '5' above the first note. The last two measures (6 and 7) are marked with a piano 'p' dynamic. A red box highlights the first four measures of both staves and the last four measures of both staves. Fingerings are indicated with red numbers: 1, 3, 5, 6, 7, 8 in the right hand and 1, 2, 3 in the left hand.

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

Já na Fantasia 5ª, observa-se a presença de um *Aprile* nos compassos iniciais (cp. 1-8). Como já discutido, enquanto o *Meyer* termina com uma díade sobre os graus IV-III, o *Aprile* o faz uma terça abaixo, sobre os graus II-I. No trecho em questão da Fantasia 5ª 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 da frase que carece de um senso de conclusão, e que 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 I-VII 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 II-I. Essa 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*.

### **Ponte**

A *Ponte* é o terceiro *schema* apresentado por Riepel em seus diálogos pedagógicos entre mestre e discípulo (1752-65), cuja descrição histórica seria “uma ponte para se atravessar.”<sup>55</sup> A *Fonte*, o *Monte* e a *Ponte* representam a tripartição de padrões melódicos pré-composicionais apresentados por Riepel por meio do fictício mestre de música, que “implora ao estudante que os mantenha em mente enquanto estiver vivo e saudável.”<sup>56</sup> 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, ele propõe alguns exemplos de *Pontes* em que há uma forte ênfase sobre a tríade da dominante ou do acorde de sétima da tonalidade principal, geralmente com movimentos ascendentes. Nesse sentido, Gjerdingen (2007, p. 461) apresenta a seguinte descrição da *Ponte*:

---

<sup>55</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 197).

<sup>56</sup> “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.

*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*<sup>57</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 461).

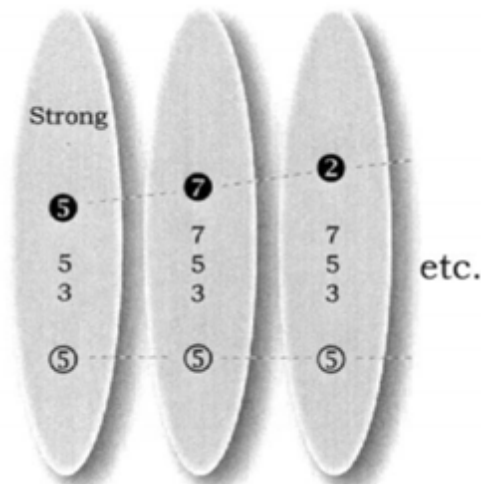
Gjerdingen, portanto, argumenta que, em virtude da abordagem geral acerca dos esquemas em seu livro, ele optou por favorecer a sua estrutura, rotulando como “Ponte” todas aquelas frases que sublinham um pedal de dominante e as notas da tríade de dominante ou acorde de sétima (GJERDINGEN, 2007, p. 215). Dessa forma, o autor 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 esses 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). Essas evidências práticas fornecem uma estimativa geral razoável acerca da relativa frequência desses três esquemas, nesse contexto (GJERDINGEN, 2007, p. 212).

---

<sup>57</sup> “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 the eighteenth century the Ponte was part of various delaying tactics employed to heighten expectation prior to an important entry or return” (GJERDINGEN, 2007, p. 461).

Eis o protótipo da *Ponte* apresentado por Gjerdingen:

Figura 17 - Protótipo do *schema Ponte*.



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

Conforme a Figura 17, uma *Ponte* se caracterizaria pela extensão dos fatores harmônicos do acorde de sétima da dominante, com a melodia atravessando os graus escalares V-VII-II (possivelmente, também IV) em sentido ascendente, enquanto o baixo sustentaria um pedal de dominante, isto é, V grau. 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 acordes em posição 5/3 ou 7/5/3. A seguir, um exemplo de *Ponte* apresentado por Gjerdingen (2007, p. 213):

Figura 18 - Pugnani, Opus 8, nº 3, Amoroso (ca. 1771-74).



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

Em José Maurício encontra-se uma *Ponte* característica na Fantasia 1ª, em uma 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 19 - José Maurício, Fantasia 1ª, *schema Ponte* (compassos 48 a 55).

The image shows a musical score for the 'Ponte' section of José Maurício's Fantasia 1ª, measures 48 to 55. The score is in treble and bass clefs. The title 'Ponte' is written above the staff. The music features a sequence of chords in the bass line, with fingerings indicated by numbers 5, 7, 5, 3, 5, 7, 5, 3, 5. The chords are primarily triads and dyads, with some triplets in the treble line.

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

Essa *Ponte* conecta o trecho anteriormente identificado como o esquema Dó-Ré-Mi (Figura 6), 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, compasso 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#, teria-se um acorde de sexta italiana, considerando-se sua resolução ascendente na nota Sol. Não obstante, a presença dessa *Ponte* na Fantasia 1ª demonstra como a função de um trecho intermediário que conecta duas seções principais manteve-se canônica ao longo dos séculos XVIII e XIX, devido, principalmente, à sua estrutura cadencial e à geração de expectativa causada pela sonoridade da dominante.

**FENAROLI**

Esse 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. Fenaroli foi responsável, principalmente, pela famosa coleção de *partimenti* (*Partimenti ossia basso numerato*, 1775) que, ainda durante o século 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 é 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 V grau. Dessa forma, a estrutura do esquema *Fenaroli* prevê quatro estágios, nos quais o baixo realiza uma escala ascendente pelos graus VII-I-II-III, enquanto a melodia pode imitar essa sequência com um leve atraso, ou realizar um descenso pelos graus V-IV-III-I-VII-I, 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 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 V repetido”<sup>58</sup> (2007, p. 226).

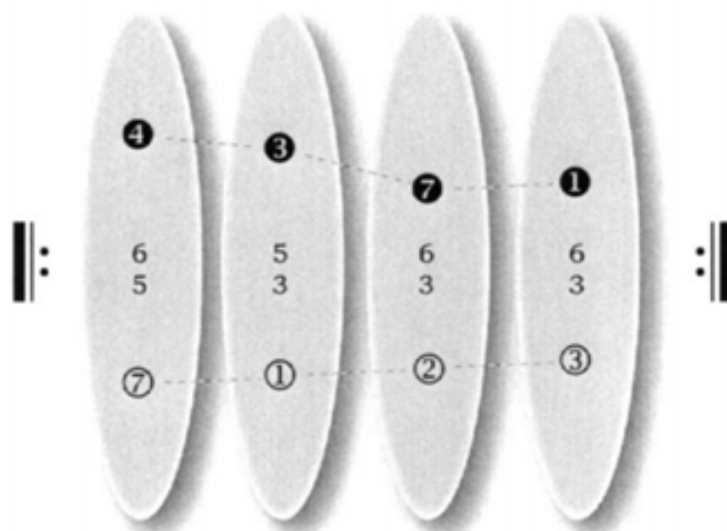
---

<sup>58</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 226).



De acordo com 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 transposto para a tonalidade principal. Dessa forma, o *Fenaroli* muito frequentemente poderia ter dupla apresentação, isto é, sua estrutura poderia ser repetida imediatamente após a primeira apresentação; uma característica presente até mesmo em Chopin<sup>59</sup> (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 frequentemente, 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 20 - Protótipo do *schema Fenaroli*.



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

<sup>59</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 240).

Figura 21 - Durante, *partimenti numerati*, nº 28 (Nápoles, ca. 1730-40).

The image shows a musical score for a piece titled 'Durante, partimenti numerati, nº 28'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three flats. It features a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-7. Above the staff, the terms 'FENAROLI FENAROLI' and 'PHRYGIAN CAD.' are written, with brackets indicating the corresponding note sequences. Below the staff, there are additional fingering numbers: 7, 1 2 3 7, 1 2 3 7, 1.

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

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 22 - Fantasia 1ª: *schema Fenaroli* (compassos 19 a 22).

The image shows a musical score for 'Fantasia 1ª: schema Fenaroli' from measures 19 to 22. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. A red box highlights the Fenaroli sequence, with fingerings indicated by numbers 1-7. Above the staff, the word 'Fenaroli' is written in red. The fingerings for the notes in the red box are: 7, 1, 2, 3, 7, 1 in the treble clef; 8, 6, 3, 3, 3, 3, 4, 5, 5, 3, 3 in the bass clef; and 2, 1, 4, 5, 5, 1 below the staff.

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

Observando o protótipo do *schema* proposto por Gjerdingen (Figura 3) e a sua presença na Fantasia 1<sup>a</sup> de José Maurício (Figura 4), é possível argumentar que José Maurício utiliza a linha do baixo do protótipo como melodia superior, ou seja, o contraponto invertido das vozes posiciona os graus VII-I-II-III 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 reprimir 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 século XVIII (GJERDINGEN, 2007, p. 457). Em relação à métrica, o *Fenaroli* presente na peça de José Maurício começa com uma anacruse do compasso 19 ao 20, o que torna a sonoridade de seu estágio inicial metricamente fraca, devido à conclusão tética no compasso 22.

### **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 incorporadas em diversos tipos de cadências. Um esquema como o *Sol-Fá-Mi*, portanto, nunca seria tão prevalecte 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 dos esquemas preferidos para temas importantes<sup>60</sup> (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 V-IV-III de uma tonalidade local. O baixo pode realizar o trajeto I-II-VII-I, I-V-VII-I ou, ainda, I-V-V-I, enquanto a harmonia reveza acordes estáveis em posição 5/3 com um acorde instável em posição 6/3. Gjerdingen (2007, p. 463), relata que

*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 Adágios no modo menor*<sup>61</sup>(GJERDINGEN, 2007, p. 463).

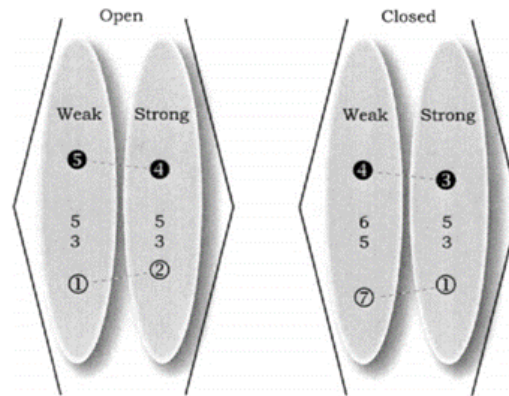
---

<sup>60</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 254).

<sup>61</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 463).

Eis o protótipo do esquema Sol-Fá-Mi:

Figura 23 - Protótipo do *schema Sol-Fá-Mi*.



Fonte: extraída de GJERDINGEN (2007, p. 463).

Outros exemplos podem demonstrar seu uso mais comum no repertório galante:

Figura 24 - Boccherini, Opus 11, nº 5, *Minuetto* (1771).

O exemplo musical mostra um trecho de Boccherini, Opus 11, nº 5, Minuetto (1771). O trecho é intitulado 'SOL-FA-MI' e mostra a linha melódica e harmônica. A melodia começa com um trinado (tr) e segue a sequência de notas Sol, Fá, Mi, com dedos 5, 4, 3, 2, 1 indicados. A harmonia também segue a sequência de graus V-IV-III de Lá menor.

Fonte: extraída 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 seu episódio C, abaixo, observa-se a presença de dois esquemas Sol-Fá-Mi em sequência, separados por uma semicadência nos compassos 79-81. Ambos os Sol-Fá-Mi estão na tonalidade principal do episódio, Lá menor, e diferentemente dos exemplos de quatro etapas apresentados por Gjerdingen, esses Sol-Fá-Mi compreendem apenas três etapas. Não obstante, a linha melódica muito claramente exprime os graus V-IV-III 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 III entre parênteses, que poderia também funcionar como V de Fá. Em seguida, ocorre uma cadência completa em Lá menor, finalizando o episódio C, que imediatamente realiza um retorno para o refrão A, em Dó maior, aqui não mostrado.

Figura 25 - José Maurício, Fantasia 4ª, *schema Sol-Fá-Mi* (compassos 74 a 84).

**Sol-Fá-Mi**

Fonte: transcrição dos autores 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 (episódio E):

Figura 26 - José Maurício, Fantasia 6ª: *schema Sol-fá-mi* (compassos 129 a 136).

**Sol-fá-mi**

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

Esse 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 e 5/3. José Maurício utilizou um mesmo elemento motivico para estruturar essa 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*, no *Meyer*, na *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 prevacentes clichês melódicos no estilo galante (GJERDINGEN, 2007, p. 74). O autor descreve o “High 2 Drop” como uma figura que “cai do grau II aos graus IV-III, e anuncia uma conclusão próxima”<sup>62</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 162).

Essa “queda” a partir de um II grau agudo marca sua presença nesse trecho da Fantasia 5<sup>a</sup> de José Maurício, ainda que sob a forma da escrita ornamentada, descrita por Fagerlande (1996, p. 75). Ao analisar o membro de frase nos compassos 135-136, evidencia-se que o desenho melódico anterior à díade IV-III consiste em uma elaboração sobre o grau II, Lá em Sol maior. A movimentação das notas Dó, Sol# e Si no início do compasso sugerem inflexões melódicas que estariam nas

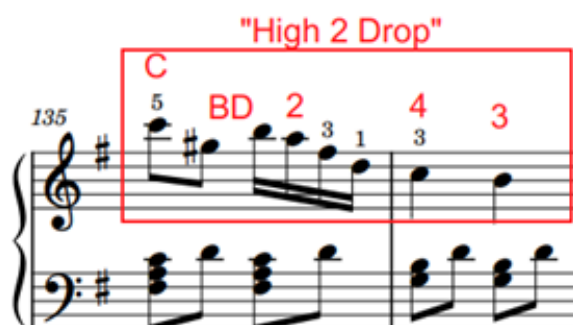
---

<sup>62</sup> “As we discussed in chapter 5, the High 2 Drop is a fall from 2 to 4-3, and it signals an approaching close” (GJERDINGEN, 2007, p. 162).



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 IV-III, passando por Fá# e Ré:

Figura 27 - José Maurício, *Fantasia 6ª: schema Sol-Fá-Mi* (compassos 129 a 136).



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

Nesse sentido, o fragmento dos compassos 135-136, ao apresentar o grau II (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.

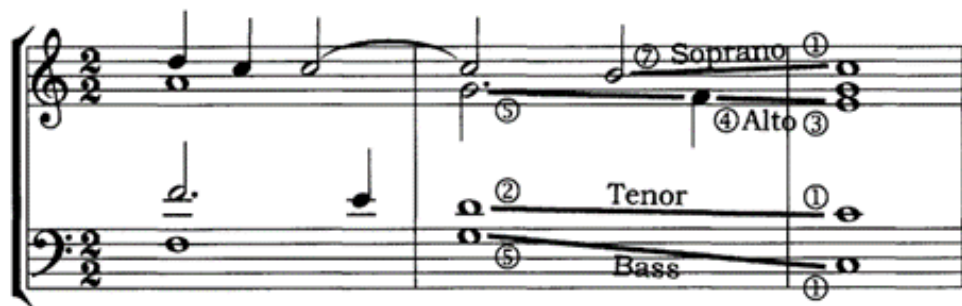
### Cláusulas

No capítulo sobre cláusulas (*Music in the Galant Style*, 2007, cap. XI: 139-176), Robert Gjerdingen apresenta numerosas fórmulas de finalização ou conclusão que eram aplicadas à 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), quais sejam: 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 VII-I (*cantizans*), IV-III (*altizans*), II-I (*tenorizans*) e V-I (*bassizans*).

Figura 28 - Uma versão das quatro cláusulas melódicas de Walther.



Fonte: extraída de GJERDINGEN (2007, p. 140).

Segundo os teóricos medievais (GJERDINGEN, 2007, p. 139), o termo em latim *clausula* (pl. *clausulae*, fechamento, conclusão ou fim) denotava a sensação de conclusão ou finalização perceptível por meio de certas figuras melódicas; com o tempo, essa sensação foi transferida para fórmulas que envolviam duas vozes contrapontísticas, e muito depois se atribuiu essa terminologia a sucessões formulaicas de acordes com múltiplas vozes. 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 na descrição histórica de Gjerdingen, no capítulo em questão, demonstra que tanto compositores quanto teóricos oitocentistas estavam dispostos a utilizar ambas para denotar os padrões clássicos de conclusão fraseológica. Como argumenta Gjerdingen (2007, p. 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’*<sup>63</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 141-42).

As cláusulas de Walther compreendem movimentações melódicas características da melodia e do baixo, mas que também poderiam ocorrer nas vozes intermediárias. Portanto, o movimento que confere sentido de conclusão frequentemente envolve dois graus melódicos que, ao serem conjugados com outra voz, resultam em uma sonoridade sintaticamente coerente no contexto do discurso musical, como uma espécie de pontuação, conforme explica Gjerdingen (2007, p. 155-56):

*Em 1797, Vincenzo Manfredini (1737-1799) escreveu que “cadence 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*

---

<sup>63</sup> “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” (GJERDINGEN, 2007, p. 141-42).

(1687-1763) havia feito as mesmas observações anteriormente no 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”<sup>64</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 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 consideravam o acorde como o elemento principal do discurso musical. Essa visão centrada no acorde, portanto, articulou a composição musical a partir do período Romântico; posteriores gerações de estudantes de música aprendiam, com esses manuais de harmonia, tipos fixos de cadências ensinados como “progressões acordais”, com um título descritivo na intenção de “captar sua essência”, por exemplo: cadência perfeita, imperfeita, cadência de engano, cadência plagal, cadência 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 XVIII. As teorias e os 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

---

<sup>64</sup> “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’ (GJERDINGEN, 2007, p. 155-56).

originalmente destinada aos meninos pobres dos conservatórios, os *partimenti*. Gjerdingen (2007, p. 173) argumenta que, em termos de teoria da comunicação, o surgimento dos manuais de harmonia marcam o início da transição do 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 os tratados tornavam-se o vetor simplificador de grandes generalizações. O autor 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 (GJERDINGEN (2007, p. 173). 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 co-articulação entre baixo e melodia (2007, p. 142). Segundo Gjerdingen (2007, p. 176), assim como as 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 era um requisito para o sucesso na corte (ibidem).

Nesse sentido, as cláusulas e as cadências apresentadas por Gjerdingen no XI capítulo de seu livro demonstram o escopo das fórmulas cadenciais galantes, indo além das simples fórmulas de baixo para

especificar diversas subespécies que possuíam significância aos músicos e às audiências oitocentistas (GJERDINGEN, 2007, p. 141). A nomenclatura dessas cláusulas segue a mesma lógica dos esquemas: Gjerdingen utiliza nomes históricos usados antes ou durante o século XVIII por teóricos e estudiosos da época, assim como 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 bolonesa 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 denominavam os *partimenti* como *cadenze* (GJERDINGEN, 2007, p. 448).

No conjunto das 6 *Fantasia*s de José Maurício encontra-se uma pletera de padrões cadenciais comuns ao período clássico, como as cadências perfeitas e semicadências, em geral muito semelhantes à versão das quatro cláusulas melódicas de Walther (Figura 32) em textura acordal. Contudo, a maioria daquelas cadências não se encontra batizada por Gjerdingen (*Cudworth*, *Jommelli*, *Pulcinella*, *Passo Indietro*, etc.). Há apenas uma exceção: na *Fantasia* 6<sup>a</sup> evidencia-se uma cadência galante exemplar, denominada por Gjerdingen como “queda final” (“*Finall fall*”) (GJERDINGEN, 2007, p. 168).

Historicamente, essa cadência veio à tona quando os compositores galantes, preocupados em arriscar 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”<sup>65</sup> 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 III ao I, e outra que envolve a queda do grau I ao I, uma oitava abaixo.

Figura 29 - Mozart, Sonata KV545, 1º movimento, *Allegro* (compassos 27-28 e compassos 72-73, 1788).

Fonte: extraída 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 episódios). Essas “quedas finais”, portanto, afirmam a tonalidade de cada seção, atuando, conforme Manfredini *apud* Gjerdingen (2007, p. 155-56), como um sinal de pontuação do período musical.

<sup>65</sup> “Whether for this or for other reasons, galant composers drew instead upon a final, unadorned melodic fall to serve as a musical ‘stop sign’” (GJERDINGEN, 2007, p. 168).

Figura 30 - José Maurício, Fantasia 6ª, estribilho, “queda final” (compasso 8).

The image shows the first system of a musical score for José Maurício's Fantasia 6ª. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains measures 6, 7, and 8. Measure 8 is highlighted with a red box and labeled 'Queda final'. The notes in the red box are a quarter note G4 in the treble and a quarter note C3 in the bass.

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

Figura 31 - José Maurício, Fantasia 6ª (continuação), estribilho, “queda final” (compasso 16).

The image shows the continuation of the first system of the musical score, covering measures 12 through 16. The notation continues on the same two staves. Measure 16 is highlighted with a red box and labeled 'Queda final'. The notes in the red box are a quarter note G4 in the treble and a quarter note C3 in the bass. The word 'Fine' is written at the end of the system.

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

Figura 32 - José Maurício, Fantasia 6ª, 2ª variação, “queda final” (compasso 48).

The image shows the second system of the musical score, labeled '2ª Var.' (2nd Variation). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The second system contains measures 33 through 48. Measure 48 is highlighted with a red box and labeled 'Queda final'. The notes in the red box are a quarter note G4 in the treble and a quarter note C3 in the bass.

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



Figura 33 - José Maurício, Fantasia 6ª, 3ª variação, “queda final” (compasso 80).

The image shows a musical score for the 3rd variation of José Maurício's Fantasia 6ª. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 65 and is labeled '3ª Var.'. The second system starts at measure 70. The third system starts at measure 73. The fourth system starts at measure 78 and ends with a double bar line. A red box highlights the final measure of the fourth system, labeled 'Queda final' in red text.

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

Figura 34 - José Maurício, Fantasia 6ª, 4ª variação, “queda final” (compassos 104 e 112).

The image shows a musical score for the 4th variation of José Maurício's Fantasia 6ª. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 97 and is labeled '4ª Var.'. The second system starts at measure 102 and contains two red boxes labeled 'Queda final' in red text, one at measure 104 and another at measure 112. The third system starts at measure 109 and ends with a double bar line.

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



Figura 35 - José Maurício, Fantasia 6ª, 5ª variação, “queda final” (compasso 144).

The image displays a musical score for the 5th variation of José Maurício's Fantasia 6ª. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into three systems of staves. The first system covers measures 129 to 134, the second system covers measures 135 to 140, and the third system covers measures 141 to 144. The final measure (144) is highlighted with a red box and labeled 'Queda final' in red text. The score includes various fingering indications (1, 5, 3, 1, 3, 3, 3, 4) and a double bar line at the end of the piece.

Fonte: transcrição dos autores a partir do manuscrito BR-Rem 2609 (186).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho revelou a considerável presença de influência europeia nas 6 *Fantasia*s contidas no *Método de Pianoforte* do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Por meio 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, tanto italianos quanto austríacos, cujas obras circularam intensamente pela colônia brasileira graças, em parte, ao discípulo de Haydn, Sigismund Neukomm, aos *castrati* italianos e aos compositores portugueses como Marcos Portugal, que foram convidados por D. João a virem ao Brasil, e, não menos, provém também da formação musical inicial com Salvador José de Almeida e Faria (1732-1799), professor de José Maurício. A partir dessa inspiração, considerando-se, ainda, os numerosos anos de trabalhos como compositor, arranjador, instrumentista, regente e professor, José Maurício pôde imbuir-se de inúmeros exemplos, fragmentos e padrões pré-composicionais da tradição de ensino dos *partimenti* e *solfeggi* clássicos. 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 musical ocidental. Por meio da análise das *Fantasia*s 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**

FAGERLANDE, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Marcelo Fagerlande; prefácio Luiz Paulo Horta. –Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996.

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

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

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Manuel Maria. *Obra Completa*. Volume II. Editora José Aguilar. Rio de Janeiro, 1962.

MEDINA, Gustavo. *Notas Estranhas: Apostila de Harmonia, Contraponto e Estruturação*. Manaus: ESAT-UEA, 2018.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* XIX (354-369), 1856.

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

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



# CAPÍTULO III

## COMPOSIÇÕES ORIGINAIS PARA TECLA DE MARCOS PORTUGAL

---

*Mário Trilha*

Isso feito, com vossos corações enternecidos,  
vosso espírito tranquilo e alheado da lufa-lufa cotidiana,  
escutai a obra de Marcos António -  
como era o seu verdadeiro nome.

---

Mário de Sampaio Ribeiro in *No Centenário da Morte de Marcos Portugal*.

---

Se excetuarmos as reduções para piano e canto de árias de suas próprias óperas<sup>66</sup>, as três *Cançonettas* para pianoforte<sup>67</sup> e canto e algumas modinhas com acompanhamento de cravo ou pianoforte publicadas no jornal de modinhas, a única música puramente instrumental de Marcos Portugal (1762-1830) são as suas composições para tecla.

Embora pouco extenso, o *corpus* de música para tecla de Marcos Portugal que chegou até nós não deixa de apresentar interesse e levantar algumas questões de cronologia e função social dessas obras. A maioria das peças, como os 10 Motivos para pianoforte, a Marcha em Fá maior, e muito provavelmente o Minueto para cravo a quatro mãos, foi composta no âmbito das suas obrigações como Mestre de Música de Suas Altezas, no Rio de Janeiro.

---

<sup>66</sup> Na página de capa do manuscrito encontra-se o título por extenso: *Sinfonia Della Opera Della Zulima per Cimbalo ossia Forte Piano, Con Violino e Violoncello Obbligato, Musica Del Signore Marco Portogallo*.

<sup>67</sup> 48 arranjos de árias de suas óperas, num *corpus* total de 71 peças, conservadas atualmente na Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis: BR-PETm 780.262 P85c, na Biblioteca Nacional de Portugal: P-Ln C.N 271, P-Ln C.N 198 e P-Ln F.C.R//168 e na Biblioteca Nacional de Madri: E-Mp MUS/MSS/684. Esses arranjos foram feitos no Brasil, para instrução musical do Infante Pedro e de suas irmãs Maria Isabel, Isabel Maria e Maria Francisca.

Antes de sua partida para o Brasil, pode ser identificada apenas a sonata ou discurso para órgão e um minueto para cravo, restando em aberto o período quando Marcos Portugal compôs outra sonata, um rondó e as variações em Mi bemol maior. A existência e a cronologia desse repertório não suscitaram referências no século XIX. No primeiro catálogo das obras de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia, feito por Manuel de Araújo Porto-Alegre, em 1859, intitulado *Marcos e José Mauricio. Catálogo de suas composições musicas*, redigido apenas duas décadas após o falecimento dos compositores, não há registro de nenhuma peça para tecla solo composta por eles.

Devem ser mencionadas também as transcrições, feitas pelo compositor, para instrução de Suas Altezas no Rio de Janeiro, de duas aberturas de suas óperas para piano: *L'oro non compra amore* (P-Ln F.C.R 168//19) e *La maschera fortunata* (P-Ln F.C.R 168//17) e as restantes transcrições para tecla de suas aberturas, que foram feitas por seu irmão, Simão Portugal (1774-1842?). A Sinfonia para seis órgãos (P-VV B Maço CXXXVIII(1)) é uma transcrição da abertura da sua ópera *L'oro non compra amore*, que não se pode assegurar ter sido feita pelo próprio compositor. Podemos classificar analogamente a transcrição para trio (cravo ou piano, violino e violoncelo) da sinfonia de abertura da sua ópera *Zulmira* (Us-Lou II-000124600). Provavelmente as transcrições das aberturas de *Artasese* e *Adrasto re d'Egitto*, que estão no mesmo manuscrito da *Sonatta do Sr Marcos Antonio Portugal* (para órgão; P-Ln DOD. MS.2), tenham sido da fatura do compositor. No entanto, por se tratar de um manuscrito que era particular até muito recentemente, ainda indisponível para a consulta na Biblioteca Nacional de Portugal, sua autoria é inconclusiva.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Tive a oportunidade de ver este manuscrito durante a exposição em homenagem aos 250 anos de Marcos Portugal, realizada em 2012, em Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal. Naquela época o manuscrito ainda era propriedade particular de Gerahrd Doderer, que recentemente doou a sua coleção à Biblioteca Nacional de Portugal.

Essas transcrições, apesar do seu interesse, não serão aqui consideradas por não serem música original para tecla, além de levantarem todos os problemas de comparação com os originais para orquestra e a extensa quantidade de cópias desse material, o que justifica um estudo mais aprofundado dessas reduções para tecla.

### NOTA BIOGRÁFICA

**Marcos António da Fonseca Portugal** (Lisboa, 24 de março de 1762 – Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1830)<sup>69</sup>.

Foi o compositor português de maior êxito em seu tempo, não somente em Portugal, mas em toda a Europa e no Brasil (mais de 70 obras dramáticas, incluindo cerca de 40 óperas, e mais de 140 obras religiosas).

Em 1771, ingressou no Seminário da Patriarcal de Lisboa, onde estudou composição com João de Sousa Carvalho (1745-1798) e, provavelmente, com José Joaquim dos Santos (1747-1801) e o Padre Nicolau Ribeiro Passo Vedro (fl. segunda metade do século XVIII-1803). Nessa instituição estudou também órgão e canto.

Em 1782, foi admitido como organista no Seminário da Patriarcal de Lisboa. No mesmo ano recebeu uma encomenda da Rainha D. Maria I (1734-1816), uma *Missa com instrumental* para a festividade de S. Bárbara. Esse acontecimento deu início ao seu relacionamento com a Família Real, e sobretudo com D. João, marcando decisivamente o seu percurso profissional e estético.

---

<sup>69</sup> A maior parte da informação bibliográfica aqui contida foi retirada do esboço biográfico de Marcos Portugal feito por António Jorge Marques para o prefácio da edição da *Missa Grande*, publicada pelo Coro de Câmara de Lisboa com o apoio do CESEM, e das informações contidas na tese deste autor: *A obra religiosa de Marcos António Portugal: catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

Até 1792, e depois de ter sido admitido na Irmandade de S. Cecília em 23 de julho de 1783, acumulou o emprego citado com o de Mestre de Música do Teatro do Salitre (a partir de c.1784), para o qual compôs entremezes, elogios (para celebrar aniversários reais) e farsas em português. Outra atividade importante desse período refere-se às encomendas para as festividades religiosas celebradas nas várias capelas reais, com incidência particular para Queluz. Na segunda metade da década de 1780, passou a utilizar os títulos de “Mestre de Música do Teatro do Salitre” e “organista e compositor da Santa Patriarcal”.

Em setembro de 1792 foi para a Itália onde «all'attuale servizio di S. M. Fedelissima» (conforme se pode ler em alguns libretos), e em apenas seis anos e meio, estreou pelo menos 21 óperas. O sucesso de óperas como *La confusione della somiglianza*, *La Donna di genio volubile* ou *Lo Spazzacamino Principe* foi imenso, com representações em Viena, Paris, Londres, Dublin, São Petersburgo, Berlim, Dresden, Hamburgo, Hannover, Leipzig, Nuremberga, Corfu, Barcelona, Madrid, Lisboa, Porto, entre outras cidades. De volta a Lisboa, em meados de 1800, foi nomeado Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal e Mestre de Música do Real Teatro de S. Carlos.

Após a invasão napoleônica, que teve como consequência imediata a partida da Corte para o Rio de Janeiro em 29 de novembro de 1807, o Príncipe Regente D. João (1767-1826) decidiu organizar a música de acordo com os moldes que existiam em Lisboa, nomeando para Mestre da Capela Real o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), e mandando vir cantores e instrumentistas, que começaram a chegar ao Brasil em 1809. Marcos Portugal foi chamado por D. João em 1810, aqui chegando em 11 de junho de 1811. Foi nomeado Mestre de Suas Altezas Reais, os Infantes Maria Isabel (1797-1818), Pedro (1798-1834), Maria



Francisca (1800-1834) e Isabel Maria (1801-1876), e incumbido de compor a música para as ocasiões de maior significado religioso, social ou político, quando o Príncipe Regente, mais tarde Rei D. João VI, estivesse presente. Marcos nunca foi formalmente Mestre da Capela Real no Rio de Janeiro, continuando a receber os 600\$000 reis anuais como Mestre do Seminário e compositor da Patriarcal, além de 480\$000 reis por ano como Mestre de Música de Suas Altezas Reais, título pelo qual é referido nos documentos da época.

Após a Independência do Brasil em 1822, Marcos Portugal decidiu permanecer no País a serviço do Imperador do Brasil. Em 1825, assumiu a função de professor de música de Suas Altezas Imperiais, as filhas de D. Pedro, D. Maria da Glória (1819-1853) e D. Januária Maria (1822-1901). Em 1824, adquiriu a nacionalidade brasileira. Faleceu em 17 de fevereiro de 1830.

### Fontes

**Tabela 6: Fontes que constituem o corpus da música original para tecla de Marcos Portugal**

Título da Peça	Tomalidade	Compasso	Dedicatória e Data
Discurso Para Organo	Ré maior	4/4	P-Ln MM 4485
Marcha para uso da Sereníssima Snr <sup>o</sup> Infanta Maria Izabel Arranjo p <sup>o</sup> Forte Piano	Fá maior	C e 6/8 (Pasodoble) Tempo di Marcha	Dona Maria Izabel P-Ln MM 4807
Minuetto do Sr Marcos	Mi bemol Maior	3/4	Sem dedicatória P-Ln MM 4494: f. 1-v-2
Minuete para cravo a quatro mãos por Marcos Portugal	Mi bemol maior	3/4	Sem dedicatória P-Ln MM 245//12

Motivo de Marcos Portugal	Fá maior	3/4 Andante	Dona Izabel Maria P-Ln FCR 168.42 (aut)
	Dó maior	3/4 Andante	Dona Izabel Maria P-Ln FCR 168.43 (aut)
	Fá maior	C	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.44 (aut)
	Ré maior	3/4 Allegretto	Dona Maria Francisca de Assis P-Ln FCR 168.45 (aut)
	Si bemol maior	2/4 Allegretto	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.46 (aut)
	Sol maior	2/4 Allegretto	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.47 (aut)
	Si bemol maior	2/4 Allegretto	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.48 (aut)
	Fá maior	2/4 Andante	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.49 (aut)
	Si bemol maior	2/4 Andante	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.50 (aut)
	Ré maior	2/4 Andante Grazioso	Dona Maria Izabel P-Ln FCR 168.51 (aut)
Sonatta do Sr Marcos Antonio Portugal	Ré maior	4/4	Sem dedicatória P-Ln DOD.MS.2
Sonatta e Variações de Marcos Portugal (Sonata, Rondó e Tema com Variações)	Ré maior, Dó maior e Mi bemol maior.	C, 2/4 e 3/4	Sem dedicatória US-Wc M23 P85

Fonte: o autor

## Minuetos

Em sua música para tecla, Marcos Portugal abordou a sonata e o minueto, formas musicais mais utilizadas na música para tecla em Portugal, durante todo o século XVIII, nomeadamente a partir da segunda década, quando o processo de italianização da vida musical portuguesa iniciou o seu irresistível processo de consolidação.

A preponderância do minueto e da sonata não escapou à fina observação de William Beckford (1760-1844) que no seu diário *Italy; /with sketches of /Spain and Portugal./ by the author of “Vathek”* testemunhou esse fenômeno no relato da “Visit of Marquis de Penalva and his son”:

*29.01 They [...] were playing off a sounding peal of compliments upon the great proficiency of the english in music, watch-making, the stocking manufactory etc. etc [...] (BECKFORD, 1954, p. 101).*

*29.02 In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician. Padre Duarte sucked his thumb in a corner, General Forbes had wisely withdrawn, and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a sort of step I took for the beginning of a hornpipe, but it turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourishes, in which Miss Sill who had come into tea was forced to join much against her inclination. I never beheld such a fidgety performance. It was no sooner ended the Doctor displayed his rueful length of person in such a twitchy angular minuet as I hope not to see again in a hurry. What with sonatas and minuets I passed a delectable evening. The Penalvas shan't catch me at home any more in a hurry (BECKFORD, 1954, p. 102).*

#### **Minuetto do Sr Marcos. P-Ln MM 4494: f. 1-v-2**

Embora seja impossível estabelecer uma cronologia das peças para tecla de Marcos Portugal, o minueto para cravo em Mi bemol maior P-Ln MM 4494: f. 1-v-2, deve ser uma das primeiras peças para tecla do compositor. Essa fonte é cópia de um amador, ou estudante iniciante de música, e apresenta muitas lacunas e erros. Esse manuscrito contém mais

três minuetos, além do composto por Marcos Portugal: um de Joaquim Pereira Cardote (?-1812), outro de António Leal Moreira (1758-1819) e outro do “Signor Apulei” (?). No caso do minuetto de Marcos Portugal, os erros e as omissões não são comprometedores do texto musical, e não impedem que se possa reconstituir convenientemente a partitura, o que não é o caso do minuetto de António Leal Moreira, que está de tal forma mal copiado, que compromete em definitivo o texto musical.

O Minuetto tem 34 compassos, sendo a parte **A** constituída por 12 compassos, e a parte **B**, por 22. A utilização de sextas paralelas na mão direita, as muitas figurações arpejadas em semicolcheias e a textura extremamente exposta pressupõem, no mínimo, um executante de nível médio-alto. A peça se inicia com uma tónica de caça (compassos 1-4), e logo a mão direita apresenta diminuições em semicolcheias (compassos 6-8), concluindo a parte **A**, uma figuração em colcheias, em sextas ou terças paralelas, com a modulação à dominante apenas no terceiro tempo do compasso 11. A parte **B** se inicia no relativo menor da dominante (nesse caso, Si bemol menor, com uma ideia melódica nova, é completada por uma figuração arpejada em semicolcheias (compassos 13-16), antes da reexposição da tónica de caça. Há dois compassos de transição, onde a tonalidade de Si bemol menor passa à maior, retomando a sua função de dominante (compassos 17-18). A reexposição retoma *ipsis literis*, os oito primeiros compassos (isto é, os compassos 19 a 26 são exatamente iguais aos compassos 1 a 8). A peça se encerra com uma pequena coda construída com a figuração arpejada (adaptada dos compassos 14 e 16), acrescida de uma figuração cadencial (compassos 29 e 33 e 34).

**Minuete para cravo a quatro mãos por Marcos Portugal**

P-Ln MM 245//12

Esse manuscrito é uma cópia tardia, possivelmente datado da segunda metade do século XIX, e pertenceu ao musicógrafo português Ernesto Vieira (1848-1915). Embora o título indique “para cravo” a escrita é francamente mais favorável ao pianoforte, o que torna lícito pensar que ele pode ter sido composto para a recreação das Infantas no Rio de Janeiro. Essa fonte apresenta alguns pequenos erros de cópia, especialmente na parte do *secondo*, onde quatro compassos antes do fim, a mão esquerda repete quatro vezes uma nota Dó, que deverá ser apenas três notas Dó, e a quarta um Mi bemol. Mas esses erros são de fácil identificação e correção.

O minueto em Mi bemol maior, tal como o P-Ln MM 4494, é constituído por 18 compassos. Na parte **A**, o *primo* tem uma melodia de graus conjuntos em semicolcheias e semínimas, e essa ideia é completada com uma melodia em graus conjuntos, com ligeiros cromatismos, em terças paralelas (compassos 1-6), e se encerra com uma escala descendente em semicolcheias. Assim como no Minueto P-Ln MM 4494, a modulação a dominante só é feita no terceiro tempo do penúltimo compasso antes da barra dupla. O *secondo* alterna um acompanhamento de acordes quebrados em semicolcheias (compassos 1-2, 4, 6-7), com as colcheias em terças paralelas (compassos 3 e 5), em consonância com o que ocorre no *primo*. A parte **B** começa com fragmentos de escalas divididos entre o *primo* e o *secondo* que levam ao relativo menor da dominante (Si bemol menor, compassos 9-12). Surge então no *secondo* uma figuração em colcheia e em duas semicolcheias, acompanhadas no *primo* por saltos de oitava, agrupadas em três semicolcheias (compassos 13-14). Há uma curta reexposição, já que a tonalidade principal só retorna

claramente nesse momento, utilizando somente a figuração em colcheias (compassos 15-16) e dois compassos de cadência (17-18).

### **Sonatas**

As duas sonatas para tecla de Marcos Portugal que chegaram até nós estão na mesma tonalidade, ou seja, Ré maior, e são constituídas por apenas um movimento.

***Sonatta do Sr Marcos Antonio Portugal.*** P-Ln DOD.MS.2, ou ***Discurso para Organo*** P-Ln MM 4485.

Embora, como mencionado, seja impossível ordenar cronologicamente essas peças, a *Sonata do Sr Marcos Antonio Portugal* que se encontra em um manuscrito de várias peças para tecla, de distintos autores, pertenceu à coleção particular do musicólogo Gerahrd Doderer (n. 1944), e atualmente encontra-se depositada na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota P-Ln DOD.MS.2, deve se situar no período entre 1806 e 1811, pois a sonata está entre duas transcrições de aberturas de Marcos Portugal, *Artasese* (1806) e *Adrasto re d'Egitto* (1800). Como essa fonte, com muita probabilidade, data de antes da partida de Marcos Portugal para o Brasil, podemos situá-la na primeira década do século XIX.

As indicações de registração, como clarins e flautas, permitem afirmar que essa é uma obra para órgão, embora o pragmatismo da época possibilitasse o uso dos outros instrumentos de tecla. Vale lembrar que Marcos Portugal teve uma sólida formação como organista no Seminário da Patriarcal, e que o seu primeiro trabalho oficial foi o de organista da Santa Igreja da Patriarcal, em 1782.

A tonalidade principal, Ré maior, é estabelecida nos 24 primeiros compassos, utilizando ritmo pontuado e tópica de marcha. Entre os

compassos 25 e 38 é estabelecida a tonalidade de Mi menor, uma nova figuração melódica em forma de grupeto e notas repetidas altera o *ethos* musical e o compositor pede outra reginação: “Solo De Flauta”. Entre os compassos 38 e 55 há uma transição modulatória que sai de Mi menor até Sol maior. Essa “ponte” combina os elementos melódicos do solo de flauta com a tónica de marcha do início da peça. A tonalidade de Sol maior vai se estabelecer até o compasso 71, e daí até o compasso 92 se estabelece uma transição para voltar à tonalidade principal. A reprise vai até o compasso 107 e conclui com uma codetta até o compasso 111.

A outra cópia coeva da mesma obra, intitulada *Discurso para Organo*, encontra-se depositada atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota P-Ln MM 4485. Na partitura não está identificado o autor. Segundo a ficha técnica da catalogação da BNP, a atribuição da composição a Marcos Portugal deve-se à “autoria com base em informação prestada pela Professora Doutora Mafalda Nejmeddine pelo estudo comparativo desta espécie com a fonte encontrada na coleção do Professor Doutor Gerhard Doderer”. Essa fonte apresenta grandes discrepâncias com a fonte anteriormente pertencente à coleção Doderer: além da ausência do nome do compositor e do título distinto, aqui as indicações de reginação se limitam apenas às indicações “cheio” e “solo”, dois compassos a mais (113 no *Discurso* e 111 na *Sonatta*), uma variação substancial de texto no compasso 6, alteração da armadura de clave para Sol maior em toda a seção central (compasso 57 no *Discurso* e 55 na *Sonatta*), menor utilização de terças e sextas, maior utilização de ornamentação arpejada e valores longos na mão esquerda. As inúmeras diferenças entre as fontes levantam questões, de difícil resolução, sobre a transmissão prática do texto musical em circulação por meio de cópias manuscritas, ou se elas eram versões da mesma obra, reelaboradas pelo compositor.

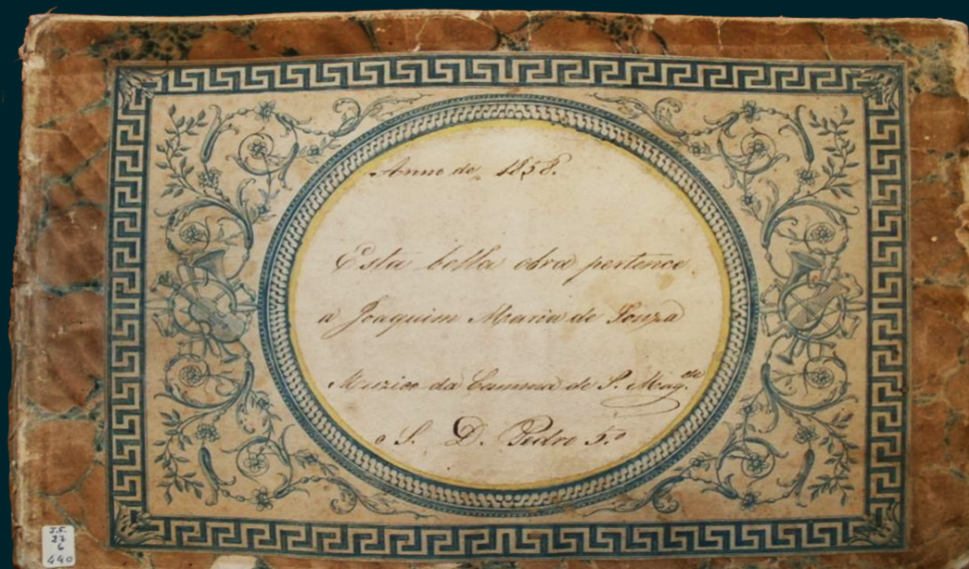
Nas suas duas sonatas, Marcos Portugal não utilizou os parâmetros que se tornariam canônicos do modelo acadêmico da forma, como, exposição, primeiro e segundo temas, desenvolvimento e reexposição estrita. Trabalhou pensando em regiões harmônicas que delimitam a forma, utilizando, neste caso, episódios em *ritornello*. Vale lembrar que a primeira teoria da sonata prezava muito mais o percurso harmônico que o trabalho temático, como se pode constatar na leitura de teóricos setecentistas tedescos, como, Johann Gottlieb Portmann (1739-1798) na sua obra *Leichtes Lehrbuch der Harmonie* (Darmstadt, 1789), ou August Friedrich Christoph Kollmann (1756-1829), no seu tratado *An Essay on Practical Musical Composition* (Londres, 1799).

***Sonata e Variações de Marcos Portugal.*** US-Wc M23 P85

Esse manuscrito, atualmente conservado na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, em Washigton, é uma cópia tardia, talvez mesmo póstuma. A capa do manuscrito apresenta grande semelhança com a capa de um manuscrito datado de 1858, depositado na Sala Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (JF-27 6-440), que contém uma cópia dos *Bassi Continui del Sigre: David Perez* (partimentos), de David Perez (1711-1778), que pertenceu a Joaquim Maria de Sousa, músico da Câmara de D. Pedro V (1837-1861). O musicólogo David Cranmer chamou a atenção para a ornamentação idêntica entre essas duas capas, “rodeado por desenhos de flores e vegetação, com instrumentos musicais (flautas, trompas, clarins, liras, violinos)” (CRANMER, 2012, p. 431).



Figura 36 - Folha de capa dos Bassi Continui del Sigre: David Perez.



Fonte: P-Cug JF-27 6-440.

Figura 37 - Folha de capa da Sonata e Variações de Marcos Portugal.



Fonte: US-Wc M23 P85.

O título do manuscrito dá a entender que é uma obra única. No entanto, são três peças distintas, com tonalidades diferentes, questões estilísticas e instrumentais diversas, que possivelmente foram compostas em épocas diferentes. A capa desse manuscrito induziu em erro o musicólogo norte-americano William S. Newmann (1912-2000), provavelmente o primeiro estudioso a analisá-lo. Ele afirmou em seu livro *The Sonata in the Classic Era* (North Carolina, 1963) que essa fonte é uma obra única: “This is one of those rare sonatas (We shall meet another by C. P. Bach) in which each of three movements is in a different key (D, C, Eb)”. O musicólogo norte-americano equivocou-se também ao afirmar que este manuscrito seria uma cópia coeva, ou mesmo um autógrafo: “is certainly a contemporary copy if it is not an autograph” (NEWMANN, 1963, p. 305). Essa hipótese não sobrevive a uma comparação minimamente acurada, entre essa fonte, e qualquer autógrafo de Marcos Portugal. Sendo assim, a fonte requer a análise, em separado de cada uma das peças. Apenas a primeira delas é uma sonata, a segunda é um rondó e a terceira é um tema com variações.

### **1. Sonatta**

Essa composição, sem indicação de andamento, em Ré maior e em compasso quaternário, apresenta algumas semelhanças com a sonata para órgão. A escrita musical sugere um andamento rápido. A ausência de dinâmicas e a textura musical permitem uma boa execução ao cravo, órgão ou piano.

Newmann admirou a elegância das frases curtas nessa sonata, comparou-a às árias de Paisiello (1740-1816), e afirmou que ela está em um nível superior às composições do mestre italiano: “But the neat fluency (reccaling Portugal’s teacher, Sousa Carvalho) and the square-cut

phrases that cadence consistently every two-measures, often repeating give more the impression of the opera-tunes by Paisiello, although on a higher level of composition” (NEWMANN, 1963, p. 305).

A forma não é delimitada por uma barra dupla, determinando o final da primeira parte (modernamente falando, a exposição). Apresenta um primeiro motivo construído sobre o acorde e a escala de Ré maior, na primeira frase até a dominante (compassos 1-4), concluindo a segunda frase na tônica. (compassos 5-8). A tonalidade principal mantém-se até o compasso 22. Após essa afirmação da tonalidade principal, começa um processo modulatório que leva inicialmente até a região da dominante, Lá maior, permanecendo nesse plano tonal até o compasso 31, e a partir daí vai para o relativo menor, Lá menor, onde permanece, com algumas inclinações cromáticas, até o compasso 39. Do compasso 40 até o 56, há grande instabilidade tonal, percorrendo Dó maior, Fá maior e Si bemol maior e por fim retornando à dominante da tonalidade principal (Lá maior). No compasso 62 se estabelece a preparação para a volta da tonalidade principal, utilizando quatro compassos sobre uma nota pedal da dominante. Os compassos 63 a 71 são idênticos aos oito primeiros compassos da sonata, apresentando, assim, uma ideia de reprise. No entanto, o material motivico que se estabelece a partir daí, e continua até o final da peça (compasso 83), não corresponde ao apresentado na exposição, constituindo uma *codetta*. Esse processo é semelhante ao da sonata de órgão, e mesmo considerando que é o percurso harmônico que determina a forma sonata na teoria setecentista, o procedimento composicional de Marcos Portugal é pouco ortodoxo, especialmente se comparado com os demais compositores portugueses da segunda metade do século XVIII. Nas sonatas compostas por autores como Sousa Carvalho, João Cordeiro da Silva (1735-1808), José Joaquim dos Santos,

Alberto Gomes da Silva (fl.1758-1795), entre outros, o princípio de divisão da primeira parte utilizando uma barra dupla, e finalizando essa parte na tonalidade da dominante ou do relativo maior (em peças de tonalidade menor) é sempre observado, e, além disso, encontra-se sempre alguma coêrência motívica. Marcos Portugal lembra nesse seu procedimento de utilização de *ritornelli* o princípio do *concerto grosso*. No entanto, essa reminiscência de uma forma tão antiga deve ser encarada com reserva. Talvez a liberdade formal venha mais da influência dos modelos de abertura de ópera, na qual Marcos Portugal foi, indubitavelmente, um mestre de primeira categoria.

## 2. Rondó Andantino

A forma rondó floresceu na música para tecla em Portugal durante a segunda metade do século XVIII, tendo sido utilizada por compositores como Fr. António de São Joaquim Almeida (fl.Segunda metade séc.XVIII), André Cipriano Marra (1767-ca.1840), José Agostinho de Mesquita (fl. Segunda metade séc.XVIII), Fr. José Maria da Silva (fl. 1798-1826), José António da Silva Policarpo (1745- 1803) e José Palomino (ca.1755-1810). Além da produção autóctone, ampliada com a circulação de repertório de autores italianos com grande difusão, que compuseram rondós para tecla, nomeadamente Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) e Mattia Vento (1725-1776), faz-se necessário considerar a imensa influência de Joseph Haydn (1732-1810), figura incontornável em toda a Europa e América. A presença da música de Joseph Haydn em Portugal é notável. Em 1780, os trios Op. I e III e os quartetos Op. II, V, VI, VII, XI e X de Joseph Haydn (1733-1809) foram adquiridos para “uso Real” (BRITO, 1989b, p. 62). Em 1786, a serenata *Il Ritorno de Tobia*, igualmente composta por Haydn, foi tocada pela Real Câmara em Queluz. O *Stabat Mater* desse autor tornou-



se, nesse período, bastante popular nas igrejas de Lisboa e do Porto, como atestam as cópias dessa obra depositadas na Biblioteca Municipal do Porto, na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca Municipal de Elvas. As sonatas para cravo ou piano desse autor também foram bastante tocadas e copiadas. Beckford, em repetidas ocasiões, fez menção a obras de Haydn ouvidas durante a sua estadia em Portugal, e sobre as interpretações de Gregório Felipe Franchi (1770-1828) – jovem músico oriundo do Seminário da Patriarcal – das sonatas para piano de Haydn, sobretudo dos adágios, que executava “no tom mais funebremente melancólico” (BECKFORD, 2009, p. 109). Por isso, é altamente improvável que Marcos Portugal tenha passado incólume pelo contato com as obras desse compositor.

A estrutura do rondó de Marcos Portugal é bastante frequente nesta forma: **ABACA'**. O refrão **A** em Dó maior se subdivide em frases de 4+4+2, uma melodia acompanhada, quase sempre por terças, ou um pequeno contracanto na mão esquerda. (compassos 1 a 10). O episódio **B** começa utilizando uma figuração de baixo de Alberti na mão esquerda ainda na tonalidade de Dó maior (até o compasso 16), e quando inicia a modulação para a dominante a figuração em acordes quebrados passa para a mão direita, e a tonalidade de Sol maior predomina até o compasso 32, quando uma rápida modulação conduz à Lá menor. O final virtual do episódio **B** é o compasso 36, porém o compositor fornece uma cadência *ad libitum* de quatro compassos, cuja função, além de ornamental, é estabelecer um pedal de dominante para a volta do **A**, que é repetido *ipsis literis*. O episódio **C** é o mais instável harmonicamente: inicia em Dó menor (compassos 50 até 58), passando por Mi bemol maior (compassos 59-67), Fá menor (68-69), Mi bemol maior (71-76) e Dó menor (77-99). A partir do compasso 100 é novamente estabelecido um pedal da

dominante principal da peça (compassos 100 a 103), mais dois compassos de cadência *ad libitum*), preparando o regresso à tonalidade de Dó maior e ao refrão principal (106-115). O rondó é concluído com uma *codetta* que apresenta fraseologia idêntica ao refrão **A** (4+4+2), alternando uma nota no tempo forte na mão esquerda, com acordes nos tempos fracos na mão direita, evocando a figura da *suspiratio* (116-120), finalizando com dois compassos em arpejo e um acorde conclusivo (121-123). Não há ideia de simetria entre as partes, embora os episódios **B** e **C** sejam de muito maior dimensão que o refrão **A**. A escrita do rondó, tal como a sonata dessa fonte, permite pensar na sua execução ao cravo, órgão e piano.

### 3. Andante (tema e seis variações)

O tema com variações para tecla, assim como o rondó, floresceu em Portugal na segunda metade do século XVIII, quer como movimento de uma sonata, ou como peça independente. No primeiro caso está o segundo movimento da Sonata I de Francisco Xavier Baptista (*fl.* 1770-1797), intitulado *Allegro comodo con Variazioni*, publicado nas suas *Dodeci Sonate* (Lisboa. ca.1770)<sup>70</sup>. O tema com variações, como peça autônoma, se independizou em Portugal nas duas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX, como é o caso da *Six Variations sur la Danse d'Hutin*, composta pelo irmão de Marcos Portugal, Simão Vitorino Portugal (1774-1782), editadas em Lisboa, em 1804, e que foi a única obra para piano solo impressa em Portugal na primeira década do século XIX.

O tema dessas variações é um minueto, em compasso 3/4, na tonalidade de Mi bemol maior, totalizando 25 compassos (A, 8 compassos; B, 9 compassos; e A novamente repetido). A primeira variação apresenta

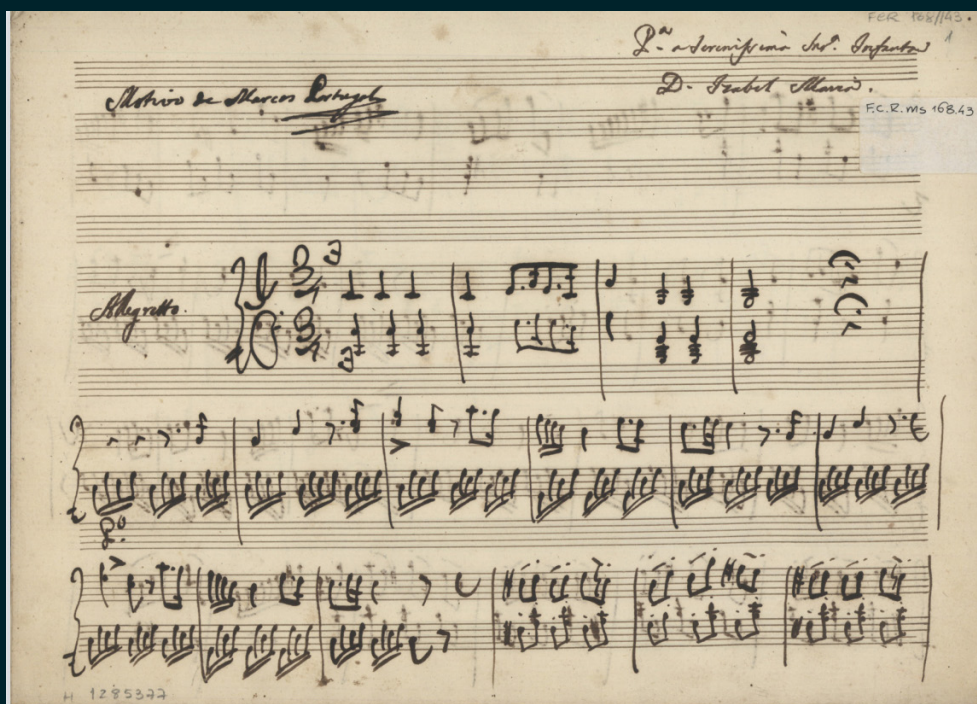
---

<sup>70</sup> É, ao lado das *Sei Sonate* de Alberto Gomes da Silva, uma das raras obras para tecla na segunda metade do século XVIII, impressas em Portugal.

diminuições melódicas na mão direita, com ritmos pontuados, escalas cromáticas e arpejos: a mão esquerda é tal como no tema, sem nenhuma alteração relevante. A segunda variação apresenta o tema diminuído em sextinas e a mão esquerda quase sempre em colcheias, com a função de acompanhamento em acordes quebrados. A terceira variação são acordes quebrados em tercinas, com a primeira nota sempre na mão esquerda e as demais na direita. A quarta variação apresenta acordes em tremolo na mão direita, indicando uma escrita mais pianística, pois a execução desse tipo de escrita é menos cômoda e eficaz no cravo ou órgão. A quinta variação apresenta a mão direita em diminuição melódica em semicolcheias e a mão esquerda bastante semelhante ao tema. A sexta variação, em compasso 3/8, com a melodia em colcheias e semicolcheias e o baixo em colcheias, apresenta, além dos 25 compassos do tema e demais variações apresenta uma coda de seis compassos, para concluir a peça na tonalidade principal de Mi bemol maior, como o habitual na forma minueto.

**Motivos** (P-Ln FCR 168.42 . P-Ln FCR 168.43 (aut). P-Ln FCR 168.44 (aut).P-Ln FCR 168.45 (aut) P-Ln FCR 168.46 (aut) P-Ln FCR 168.47 (aut) P-Ln FCR 168.48 (aut) P-Ln FCR 168.49 (aut) P-Ln FCR 168.50 (aut) e P-Ln FCR 168.51 (aut) )

Figura 38 - Motivo de Marcos Portugal,  
Para a Sereníssima Sra. Infanta D. Izabel Maria.



Fonte: P-Ln-FCR 168.43



Os 10 *Motivos* para pianoforte, criados no âmbito das suas obrigações como Mestre de Música de Suas Altezas, foram compostos no Rio de Janeiro, entre 1811 e 1816. Essas peças são as primeiras obras para tecla de autor identificado, compostas no Brasil, que chegaram até os nossos dias<sup>71</sup>. Pelo fato de os *Motivos* para pianoforte serem dedicados às Infantas Isabel Maria, Maria Isabel e Maria Francisca de Assis, a datação não pode ser atribuída como sendo anterior a 1811, ano da chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, por solicitação Régia, e nem posterior a 1816, visto que em setembro desse ano a Infanta Maria Isabel já se encontrava na península ibérica para contrair núpcias com o rei espanhol, Fernando VII (1772-1833). Embora sejam manuscritos autógrafos, a numeração é uma catalogação moderna, feita pela Biblioteca Nacional de Portugal. O compositor não numerou essas peças, mas sempre teve a preocupação em explicitar a dedicatória: sete para a Infanta mais velha, D. Maria Isabel, dois para D. Isabel Maria e apenas um para D. Maria Francisca de Assis. O período da composição dessas peças coincidem com o boom da importação de pianofortes para o Rio de Janeiro. Entre 1816 e 1818, o Ministério do Negócios Estrangeiros redigiu o *Mapa do comércio entre os estados de Sua Majestade Fidelíssima El Rey Meu Senhor e os portos de Trieste*, no qual constavam as relações das manufaturas exportadas diretamente da Áustria para o Rio de Janeiro, nele, foi declarada a entrada de 900 pianofortes no triênio registrado (PEREIRA, 2014, p. 258). Os *Motivos* são peças de dificuldade moderada, e ainda que a metodologia didática não esteja explicitada, trabalham questões técnicas do domínio

---

<sup>71</sup> Possivelmente houve mais música para tecla composta no Brasil antes dessa data, no entanto a outra obra de autor identificado, o *Método de pianoforte* do Padre José Maurício Nunes Garcia, data de 1821. As transcrições de melodias populares brasileiras, adicionadas de um acompanhamento de piano, feitas por Johann Baptist Von Spix e Carl Friederich Philip Von Martius, também são posteriores aos *Motivos* de Marcos Portugal, pois foram compiladas e arranjadas entre 1817 e 1820, tendo sido publicadas em 1823, na obra *Reise in Brasilien*.

do instrumento de tecla. São peças breves, e em alguns casos apresentam uma estrutura **A-B-A**, rondó ou formas inspiradas na fantasia ou sonata. Alguns *motivos* iniciam com compassos que apenas apresentam acordes sobre as funções tonais principais à guisa de *exordium*.

**Motivo em Fá maior. 3/4, Andante (P-Ln FCR 168.42)**

Esse motivo, desprovido de introdução, começa com uma figuração sobre a escala de Fá maior descendente e alterna elementos escalares com arpejos sobre a dominante e a tônica. A primeira parte (compassos 1-10) se encerra na dominante. A segunda parte contém elementos melódicos típicos das tópicas *opera buffa* e marcha (compassos 11-21). Por meio de uma ponte de sete compassos, com uma fórmula muito simples de cadência melódica, se atinge a reprise da primeira seção, que deve concluir na tonalidade principal e é acrescida de uma coda de sete compassos, com escalas e acordes sobre a dominante e a tônica.

**Motivo em Dó maior. 3/4, Allegretto (P-Ln FCR 168.43)**

Os quatro primeiros compassos, com figuração marcial e tópica de marcha, constituem um pequeno *exordium* para introduzir a tonalidade de Dó maior. A primeira parte (compassos 5-13) é uma melodia acompanhada por uma figuração em baixo de Alberti na mão esquerda, e se encerra na tonalidade principal (Dó maior), procedimento característico de uma ária da *capo*. A segunda parte na região da dominante está construída com uma melodia e um acompanhamento em colcheias, com distintas articulações nas duas mãos, e é concluída com elementos melódicos em escalas de semicolcheias na cadência (compassos 14-25). Os compassos

26 a 44 são uma repetição das duas partes apresentadas anteriormente (compassos 5-25). Nos compassos seguintes (45-51), a figuração cadencial do final da segunda parte é transposta para a tonalidade principal da peça, que será acrescida de uma coda de cinco compassos, reforçando o acorde de Dó maior.

**Motivo em Fá maior.** C. Sem indicação de andamento (P-Ln FCR 168.44)

Esse *motivo* apresenta uma estrutura semelhante a de um rondó, no entanto, os pressupostos básicos dessa forma não estão totalmente cumpridos, o que faz pensar em uma forma híbrida mais semelhante à Fantasia, embora não possua dessa última o *pathos* dramático que lhe é associado. A primeira seção (compassos 1-8) está construída com uma tópica de marcha, ornamentada com grupetos escritos, e o seu característico ritmo pontuado. Ela se encerra na região da dominante. A segunda parte se divide em duas subseções (compassos 9-15) na região da dominante, com a segunda subseção (16-27) voltando à tônica, também construída com a tópica de marcha, desta feita com uma figuração melódica descendente. Nos compassos 28 a 36 a primeira seção da peça é reexposta finalizando na tonalidade principal. Se esse *motivo* fosse uma estrutura **A-B-A'** a peça terminaria aqui. No entanto, Marcos Portugal adicionou uma seção inteiramente nova, com figuração em tercinas, fazendo referência ao ritmo do *passo doble*, na sua característica conjugação com a marcha. Após estabelecer essa figuração, reforça a tonalidade principal com uma coda de dez compassos.

**Motivo em Ré maior.** C. Allegretto (P-Ln FCR 168.45)

Esse *motivo* é um rondó, que se inicia com um pequeno *exordium* (compassos 1-3). A primeira seção é o estribilho do rondó, e está construída

com uma figuração típica do bolero ou polonaise setecentista. Como usual nessa forma, conclui na tônica (compassos 4-11). A segunda seção está na região da dominante e apresenta uma figuração mais característica do minueto (compassos 12-22), e logo após a cadência é repetido, *ipsis literis*, o estribilho (compassos 23-30). A terceira seção está no modo menor relativo à tonalidade principal, e é igualmente um minueto (compassos 31-42). Após uma pequena transição de quatro compassos (43-47), o estribilho é novamente reapresentado e a peça se conclui com uma codetta de quatro compassos, constituída pelo acorde de Ré maior, acompanhado por uma figuração de *Tromellbass* na mão esquerda.

**Motivo em Si bemol maior.** 2/4. Allegretto (P-Ln FCR 168.46)

A peça é uma contradança, que no plano tonal apresenta um esquema de ária da capo. A primeira seção, que é uma melodia acompanhada com a figuração típica de contradança, se conclui na tônica (compassos 1-16). A segunda seção, com acompanhamento mais ligeiro, não chega propriamente a modular, concluindo no acorde de sétima da dominante da tonalidade principal (compassos 17-39). A primeira seção é repetida *ipsis literis*, e para finalizar uma pequena codetta de três compassos reafirma o acorde de Si bemol maior.

**Motivo em Sol maior.** 2/4. Allegretto (P-Ln FCR 168.47)

Esse *motivo* é uma pequena estrutura ternária, constituída por uma ideia quase monotemática. Os primeiros seis compassos, onde se estabelece a tonalidade principal, caracterizam um *exordium*, com a utilização repetida do acorde da tônica na mão direita e um baixo de Alberti sobre a tônica e dominante na mão esquerda. Nos compassos seguintes (7-13), que correspondem à primeira seção da peça, se estabelece o motivo principal, construído no âmbito de uma oitava em

Sol maior, e há uma transição de oito compassos, a fim de estabelecer a tonalidade da dominante e iniciar a segunda seção, que está construída com o mesmo motivo melódico da primeira, aqui transposto à região da dominante (compassos 22-28). Segue uma transição de quatro compassos para voltar à tonalidade principal, onde ocorrerá a reprise da primeira seção, acrescida de uma *codetta* de quatro compassos.

**Motivo em Si bemol maior.** 2/4. Andante (P-Ln FCR 168.48)

Trata-se de um rondó. Os 11 primeiros compassos são uma introdução com caráter marcial. A primeira seção é o estribilho do rondó. Como é usual nessa forma, conclui na tônica (compassos 12-25). O acompanhamento nessa seção é bastante simples, ou seja, colcheias alternando as funções tônica e dominante. O motivo melódico é bastante gracioso e lembra a figuração do nº 3 dos *Moments Musicaux*, Op. 94, D. 780 de Franz Schubert (1797-1828). A segunda seção está na região da dominante e começa utilizando dois compassos em *falsobordone*, logo aliviando a textura com acompanhamento mais leve e figuração de contradança na melodia (compassos 26-38). Após duas colcheias de transição no compasso 38, o estribilho retorna *ipsis literis* (compassos 37-50). A terceira seção começa na tonalidade de Mi bemol maior (compassos 51-63), fazendo recurso de um acompanhamento em figuração de *Tromellbass* na mão esquerda, para fixar a tonalidade de Mi bemol maior. Após essa seção há uma transição de nove compassos, que inicialmente modula para Dó menor e depois para Fá maior. Logo após essa transição, a primeira seção é repetida, acrescida de uma pequena *codetta* de quatro compassos, reafirmando o acorde de Si bemol maior.

**Motivo em Fá maior.** C. Allegro comodo (P-Ln FCR 168.49)

Esse *motivo* é uma forma **A-B-A-B**, acrescida de uma pequena introdução e coda. Os três primeiros apresentam acordes sobre uma cadência completa (tônica, subdominante e dominante), que constituem o *exordium* da peça. A primeira parte (compassos 4-14) se encerra na dominante, e o motivo melódico, construído sobre o acorde da tônica, remete à comicidade da *opera buffa*, acentuada pelos *stacatti* nos graus conjuntos e pelas diminuições em tercinas. A segunda parte (compassos 15-23), na região da dominante apresenta um caráter mais militar, com a utilização da tópica de marcha. Sem nenhuma transição, recapitula-se a primeira seção (compassos 24-35), que, como habitual na reprise, deve concluir na tonalidade principal. O que é menos habitual é a reexposição da segunda parte (compassos 36-43), aqui transposta para a região da tônica e acrescida de uma coda de dois compassos. Essa estrutura formal lembra uma sonata, que foi privada da seção do desenvolvimento.

**Motivo em Si bemol maior.** 2/4. Andante grazioso (P-Ln FCR 168.50)

Apresenta uma estrutura **A-B-A**, acrescida de uma introdução e coda. Os três primeiros compassos são construídos com acordes sobre as funções tônica, dominante e tônica, como o usual no *exordium* dessas peças de dimensão curta. A primeira parte, com o seu motivo melódico pontuado e acompanhamento de colcheia estabelece uma tópica de contradança (compassos 4-8), que devem ser repetida, por uma indicação de barra dupla, (**A**). A segunda seção está na região da dominante (compassos 9-16). O acompanhamento nessa seção é bastante simples, ou seja, colcheias alternando as funções tônica e dominante. Apresenta semelhança com o outro *motivo* em Si bemol maior, pois a figuração

melódica é bastante graciosa e lembra, como no caso anteriormente citado, o nº 3 dos *Moments Musicaux*, Op. 94, D. 780 de Schubert. Antes da reexposição da primeira parte, há uma pequena transição melódica, sem acompanhamento harmônico, de três compassos (19-21). A primeira parte é repetida *ipsis literis*, inclusive com a sua terminação na dominante, e é acrescentada uma coda de 11 compassos, relativamente extensa se consideramos o tamanho da peça, onde os elementos da primeira e da segunda seção são utilizados para concluir a peça na tonalidade principal.

**Motivo em Ré maior. 2/4. Allegreto (P-Ln FCR 168.51)**

É um rondó, tal como o *motivo* em Si bemol maior (P-Ln FCR 168.48). Nesse caso, o *exordium* é apenas a nota Ré, com o valor de uma semínima com fermata. O estribilho está na tonalidade principal (compassos 1-8), e apresenta semelhanças com a já citada figuração melódica “schubertiana”, encontrada nos motivos em Si bemol maior (P-Ln FCR 168.48 e P-Ln FCR 168.50). A segunda seção está na região da dominante (compassos 8-16), e utiliza a tópica de marcha militar mesclada com a figuração melódica pontuada do estribilho. Após essa seção, o estribilho é repetido. A terceira seção começa na tonalidade de Ré menor (compassos 24-32), fazendo recurso de um acompanhamento em figuração de *Tromellbass* na mão esquerda, para fixar a tonalidade de Ré menor. Há uma mudança de caráter com a melodia em modo menor e colcheias regulares, fazendo uma breve excursão ao universo da tópica *ombra*. Após essa seção há uma transição de dez compassos, que inicialmente modula para Mi menor e depois para Lá maior, que logo volta à sua função de dominante de Ré maior, tonalidade principal da peça. Logo após essa transição, a primeira seção é repetida e é acrescida de uma coda de sete compassos, construída com escalas sobre os graus

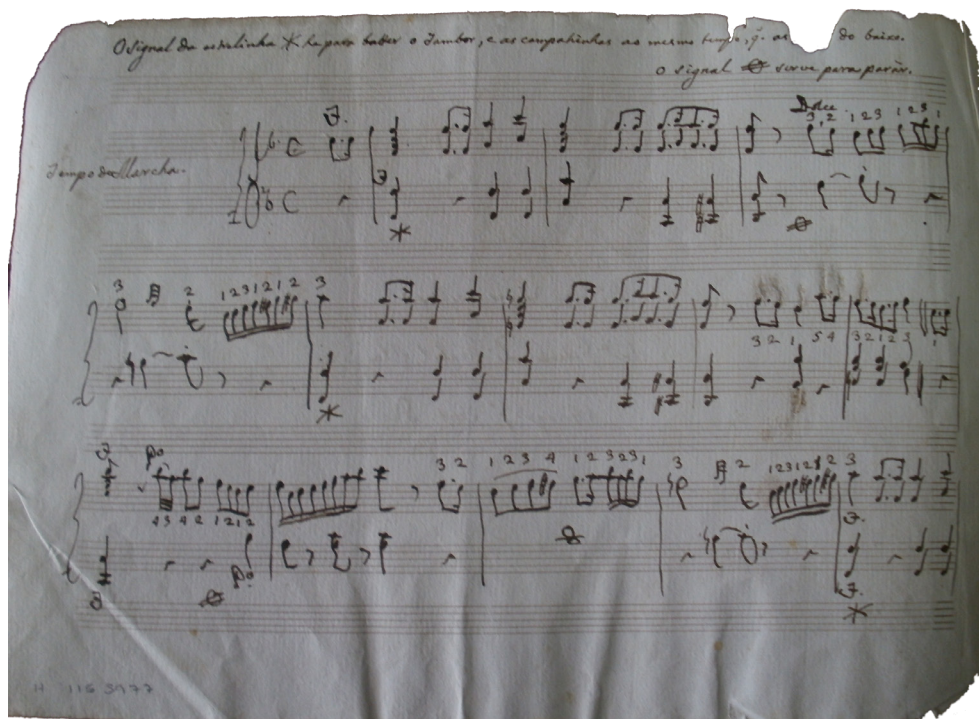


da dominante e da tônica e com acordes da tonalidade principal sobre um acompanhamento *Tromellbass* na mão esquerda.

**Marcha para uso da Sereníssima Snr<sup>o</sup> Infanta Maria Izabel**  
**Arranjo p<sup>a</sup> Forte Piano P-Ln MM 4807**

Marcha e Pasodoble em Fá maior. C. Tempo de Marcha. Pasodoble. 6/8. Dolce.

Figura 39 - Marcha para uso da Sereníssima Snr<sup>o</sup> Infanta Maria Izabel Arranjo p<sup>a</sup> Forte Piano.



Fonte: P-Ln-MM 4807 fl.1v.

Essa marcha é um manuscrito autógrafo de Marcos Portugal. Embora ele não tenha assinado a composição, a folha de rosto traz a sua caligrafia e a dedicatória para a Sereníssima Senhora Infanta Maria Izabel. Antes de pertencer aos fundos da Biblioteca de Lisboa, o manuscrito esteve na coleção de Ernesto Vieira (1848-1915), que atribuiu a autoria da marcha a João Domingos Bomtempo (1771-1842). A hipótese mais provável



é que a marcha tenha sido uma composição instrumental do próprio Marcos Portugal, que posteriormente a arranjou para o fortepiano. A atribuição de Ernesto Vieira parece improvável, mesmo supondo que o original instrumental fosse da lavra de Bomtempo, pois entre 1801 e 1813 ele esteve fora de Portugal, o que dificultaria ainda mais a possibilidade de contato com o Mestre de Suas Altezas nos trópicos.

Nessa marcha, em Fá maior, encontra-se a curiosa advertência: “o signal da estrelinha \* he para batter o Tambor, e as campainhas no mesmo tempo. Q[uando] [n]as ( notas<sup>72</sup>) do baixo, o signal O<sup>73</sup>, serve para parar”. A explicação nos permite constatar que a Infanta Maria Izabel dispunha de um piano com tambores e campainhas. Vale ressaltar que esses efeitos estavam na ordem do dia durante a última década do século XVIII e as duas primeiras do século XIX. Na realidade, eram mecanismos de muito fácil adaptação, e que poderiam ser facilmente adicionados ou retirados dos pianos. Normalmente, os trechos nos quais esses mecanismos são acionados não excedem dois compassos. A outra particularidade dessa peça é apresentar dedilhados, revelando um pouco da didática do mestre compositor. A marcha está dividida em três partes, sendo as duas primeiras na tônica e a terceira na subdominante. O pasodoble em compasso composto apresenta uma melodia acompanhada que contrasta com a tónica de marcha anteriormente exposta. Após o pasodoble repetem-se as duas primeiras partes da marcha.

---

<sup>72</sup> Neste trecho o manuscrito está rasgado. Mas o contexto deixa claro que a palavra que falta é: notas.

<sup>73</sup> Na verdade, a letra O é cortada com dois traços.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *corpus* de música para tecla de Marcos Portugal atualmente conhecido, embora relativamente escasso, é de extrema importância para a história do piano no Brasil, pois constitui um retrato dos seus primeiros passos. No caso da música para órgão, é um testemunho do repertório para uso litúrgico em Portugal no início do século XIX. A maioria das peças foi composta com propósitos didáticos, para instrução e deleite das Infantas: observa-se a utilização exclusiva de tonalidades maiores, alguns dedilhados e indicações de articulação, fraseado e dinâmicas. A exclusão das tonalidades menores era praticamente regra na música instrumental doméstica e cortesã galante, que objetivava a representação de um mundo leve, harmonioso e claro. Certamente não estava nos objetivos de Marcos Portugal transmitir a expressão da retórica musical dolorosa às Suas Altezas, antípoda, *malgré soi*, da aspiração beethoveniana de representação da *Weltschmerz* na música instrumental. Segundo o musicólogo norte-americano Richard Taruskin (1945-2022), as tonalidades menores eram implicitamente indesejadas na música doméstica instrumental do período galante: “Not only that, but the use of minor keys was extremely rare in such pieces, as it was in all domestic entertainment genres. [...] Weightiness, agitation, dark moods - such characteristics were simply not associated with the genre. They were implicitly undesirable” (TARUSKIN, 2009, p. 695). A música para tecla de Marcos Portugal é constituída, basicamente, por agradáveis obras utilitárias, *Gebrauchsmusik*, extremamente bem-feitas, que nos dão um gracioso testemunho da vida musical cortesã na improvisada Versalhes tropical joanina.

**ABREVIATURAS**<sup>74</sup>

F-Pn França, Paris, Bibliothèque Nationale de France

P-Cug Portugal. Coimbra, Universidade, Biblioteca Geral

P-Cul Portugal. Coimbra, Biblioteca Central da Faculdade de Letras

P-Em Portugal. Elvas, Biblioteca Municipal

P-Ln Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos

P-Ln C.I.C Coleção Ivo Cruz, Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de

Estudos Musicológicos

P-Ln DOD Coleção Gerahrd Doderer, Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos

P-Ln FCR Fundo do Conde de Redondo Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro

de Estudos Musicológicos

P-Ln FCN Fundo do Conservatório Nacional. Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional,

Centro de Estudos Musicológicos

P-VV Portugal. Vila Viçosa, Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa

Us-Lou Estados Unidos, Kentucky, KY, University of Louisville Music Library

US-Wc Estados Unidos, Washington, DC, Library of Congress, Music Division

**Edições Modernas da Música para Tecla de Marcos Portugal**

**Sonata e Variações de Marcos Portugal** US-Wc M23 P85.

*Sonata y Variaciones*. Revisión de Alfred E. Lemmon, Edición Unión Musical Española, Madrid, 1976. Reprint: Edition Kemel, Niederhausen, 2009.

<sup>74</sup> As abreviaturas seguem as normas do RISM A/II.

**Minuete para Cravo a quatro mãos por Marcos Portugal** P-Ln MM 245//12

*Minuete Para Cravo a 4 mãos*. Editada por José Lourenço, com revisão de Bruno Belthoise. AVA Musical Editions. Lisboa, 2010.

**Sonata do Sr Marcos Antonio Portugal** P-Ln DOD.MS.2

In Cuadernos de Daroca IV: *Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardío*. Editada por João Vaz. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C). Zaragoza, 2013.

## GRAVAÇÕES

**Sonata em Ré maior** US-Wc M23 P85.

*The Musical Sun of Southern Europe, Fandangos and other Spanish and Portuguese Works*. (II). SanCtus Recording. CD: Faixa 7. Intérprete: Rafael Puyana, Pianoforte. Itália, 2008.

**Sonata do Sr Marcos Antonio Portugal**. P-Ln DOD.MS.2

*Organs in Dialogue: Oporto-Clérigos Church*. Arkhé Music. CD: Faixa 3. Intérprete: João Vaz, Órgão. Portugal, 2016.

*Sacred Belcanto*. Castelpor. CD: Faixa 1. Intérprete: Marco Brescia, Órgão. Portugal, 2020.

## BIBLIOGRAFIA

BECKFORD, William. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788 / edited with an introduction and notes by Boyd Alexander*. Rupert Hart-Davis. London, 1954

CRANMER, David. A Música para Tecla. In: CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Edições Colibri/ CESEM, pp 431-435. Lisboa, 2012.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal: catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2009.

MARQUES, António Jorge. Estudo Biográfico. In: CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Edições Colibri/ CESEM, p. 41-144. Lisboa, 2012.

NEWMANN, William. *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill The University Press. North Carolina, 1963.

PEREIRA, Mayra. A Importação de Instrumentos Musicais no Rio de Janeiro Colonial. In: GOLDBERG, Guilherme et al., *Intertextualidades: fronteiras entre o sacro e o profano na música do Brasil Colonial e Imperial*. IX Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora, 2014.

PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. Marcos e José Mauricio. Catálogo de suas composições musicas. In: *Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico e Ethnografico do Brasil*. Typ. Imparcial de J.M.N.Garcia. Rio de Janeiro, 1859.

RIBEIRO, Mário de Sampayo. *No Centenário da Morte de Marcos Portugal*. Imprensa da Universidade. Coimbra, 1933.

TARUSKIN, Richard. *Music in the seventeenth and eighteenth centuries, The Oxford history of western music*. Oxford University Press. New York, 2009.

TRILHA, Mário Marques. *La Theorie de la forme sonate entre 1750 et 1800*. Dissertação de Mestrado em teoria da música antiga (Theorie der Alten Musik-Master of Arts) apresentada à Schola Cantorum Basiliensis Hochschule fur AlteMusik. Basileia, Suíça, 2003.

TRILHA, Mário Marques. Os Solfejos para uso de Suas Altezas. In: CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Edições Colibri/ CESEM, p. 419-430. Lisboa, 2012.

TRILHA, Mário Marques. Entre Óperas, Castrados e Perucas. In: *Revista Insight-Inteligência*. N°60. Insight-Inteligência, Walprint. Rio de Janeiro, 2013.



# PARTITURAS

## MÚSICA PARA TECLA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)

---

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 (CPM 236).*

# I PARTE

---

*Lição 1<sup>a</sup>*

*Lição 2<sup>a</sup>*

*Lição 3<sup>a</sup>*

*Lição 4<sup>a</sup>*

*Lição 5<sup>a</sup>*

*Lição 6<sup>a</sup>*

*Lição 7<sup>a</sup>*

*Lição 8<sup>a</sup>*

*Lição 9<sup>a</sup>*

*Lição 10<sup>a</sup>*

*Lição 11<sup>a</sup>*

*Lição 12<sup>a</sup>*

Methodo de Pianoforte. Do Sr. Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia. I parte.  
Lição 1<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

BR-Rem 2609 (CPM 236)

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

Lição 2<sup>a</sup>

Moderato



# Lição 3<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

The first system of the musical score is in 2/4 time and consists of eight measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various ornaments and fingerings: measure 1 has a fermata on the first note (5); measures 2-4 have triplets (3, 1, 2, 3); measure 5 has a triplet (3); measure 6 has a triplet (3) with a sharp sign; measure 7 has a triplet (3); and measure 8 has a triplet (3). The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and rests. Fingerings for the left hand are indicated below the staff: (1, 2, 5) under measure 4, (2, 4) under measure 5, (1, 3) under measure 6, and (1, 2, 4) under measure 7.

The second system of the musical score continues from measure 9. The right hand (treble clef) has a triplet (3) in measure 9, followed by measures 10-12 with triplets (2, 3) and (3). The left hand (bass clef) continues with harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

# Lição 4<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

1  
3  
5

7

14

21

27

1  
2  
3  
5

1  
2  
3  
5

1  
2  
3  
5

1  
2  
4  
5

2  
4

1  
3  
5

# Lição 5<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:

Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

3 4 5  
1 2 3

3  
1

5 3 1

3 2 1

3 5 4 5 3  
1 2 3

33  
1

1 2 3  
3 4 3

5 3

5 3

5 3

5 4 1  
3 2 3 5

5 3

5 2  
1

# Lição 6<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

*Larghetto*

5 1 5 1 5 3 1 5 3 1 5 5 3 2 1

5 1 5 1 2 4

5 4 5 1 5

3 1 1 1 1

7 1 5 1 5

5 3 1 5 1 5 1

14 5 1 5 1

5 3 5 5 5 5 5 5 4

1 1 1 1 1 1 1 1 1

21 5 1 5 1 5 1 5 1

5 2 1

28

## Lição 7<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

13

18

Fine

D.S.

# Lição 8<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Andante*

The musical score is written for piano and consists of 33 measures. It is in 3/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Andante*. The score is divided into systems of two staves (treble and bass). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include accents and slurs. A key signature change to B minor (two flats) occurs at measure 33. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2

38

45

52

60

69

78

3

86

Musical score for measures 86-93. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a steady accompaniment with a bass line starting on G2 and moving up stepwise.

94

Musical score for measures 94-101. The right hand continues with intricate melodic patterns and ornaments. The left hand accompaniment includes some rests and chords. Fingerings are indicated throughout.

102

Musical score for measures 102-109. The right hand has a more active melodic line with many ornaments. The left hand accompaniment is more rhythmic, with some chords and rests. Fingerings are clearly marked.

110

Musical score for measures 110-117. The right hand features a melodic line with a repeat sign in measure 115. The left hand accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. Fingerings are indicated.

118

Musical score for measures 118-125. The right hand has a melodic line with a repeat sign in measure 123. The left hand accompaniment includes chords and rhythmic patterns. Fingerings are indicated.



# Lição 9<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Andantino*

1 3 2 5 4 2 1 2 1 3

7 2 5 4 2 1 3 2 5 4 2 1 2 1

13 4 1 5 1 3 2 5 4 2 1 2

20 3 2 4 3 2 1

27 5 2 2 3 2 1 2 1 5 4 3 2 1

33 2 3 5 2 3 4 5 1 3 2 5 4 2 1 2

2

40

46

53

62

70

*pp*

# Lição 10<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegretto*

5  
1

3  
2

3 1 2 1  
5 4

1 1  
3 2

4  
2

2 2  
3 3

3 3  
5 1 4 1 3 1 4 2

2 4 2  
1 3

1 2 3  
1 3 5

3 3 4 2 3 3  
2 1

3 3 3  
1 3

D.S. al Fine

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

# Lição 11<sup>a</sup>

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegretto*

3 3 1 1 4 3 2 3

9 3 2 4 1 2 4 3 2 4 3 2 3

17 4 3 2 1 3 5 4 2 5 1

25 3 1 5 3 2 5

34 4 3 5 3 3 5

41 4 2 1 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 5 4 3 2 1

Lição 12<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegretto*

## II PARTE

---

*Lição 1<sup>a</sup>*

*Lição 2<sup>a</sup>*

*Lição 3<sup>a</sup>*

*Lição 4<sup>a</sup>*

*Lição 5<sup>a</sup>*

*Lição 6<sup>a</sup>*

*Lição 7<sup>a</sup>*

*Lição 8<sup>a</sup>*

*Lição 9<sup>a</sup>*

*Lição 10<sup>a</sup>*

*Lição 11<sup>a</sup>*

*Lição 12<sup>a</sup>*

II parte  
Lição 1ª

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

BR-Rem 2609 (CPM 236)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

3 1

5 1 2

3 1 3

3 1 3

5 2 5

6 Fine

1 1

3 2 4

9 3 2

12 2

15 3 D.C. al Fine

2 4

## 2ª Lição

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegretto*

*Fine*

*D.C. al Fine*



## 3ª Lição

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Andante Moderato*

2

17

21

25

29

33

38

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

## Lição 4<sup>a</sup>

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Andantino*

7

13

18 *Fine*

23

27

D.C. al Fine  
senza replica.

## Lição 5<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegretto*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Allegretto*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The systems are numbered 1, 5, 9, 14, 18, and 22.

2

26

30

34

38

43

51

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 26, 30, 34, 38, 43, and 51 are marked at the beginning of their respective systems. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

3

55

58

62

66

70

74

## Lição 6<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegro maestoso*

3

3

5

5

8

3

11

4

13

1

2

15

18

21

24

27

30



3

33

36

38

41

44

46

4

48

51

54

56

58

60

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins at measure 48. The right hand plays a melodic line with various intervals and rests, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece concludes at measure 60 with a double bar line and repeat dots.

Lição 7<sup>a</sup>Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

3

5

7

9

11

2

13

Musical notation for measures 13 and 14. The right hand plays a series of chords (triads) in the treble clef, while the left hand plays a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a half-note chord in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. Measure 16 has a half-note chord in the right hand and eighth-note accompaniment in the left.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays eighth-note accompaniment in the bass clef.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a half-note chord in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. Measure 20 has a half-note chord in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. The word "Fine" is written above the staff.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays eighth-note accompaniment in the bass clef.

23

Musical notation for measures 23 and 24. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays eighth-note accompaniment in the bass clef.

3

25

27

29

31

33

35

D.C. al Fine

## Lição 8<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegro moderato*

The musical score is written in E-flat major (three flats) and common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked 'Allegro moderato'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (numbers 1-5) for both hands. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

2

19 Fine

23

27

31

35

39 D.C. al Fine

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 19-22) begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with fingerings 4, 2, 2, 5, and a repeat sign. The left hand plays a bass line with fingerings 1, 2, 4. The word 'Fine' is written above the first system. The second system (measures 23-26) continues the melody with fingerings 1, 2, 4, 1, 4, 2. The third system (measures 27-30) features a melodic line with fingerings 5, 2, 3, 2, 1, 2, 4. The fourth system (measures 31-34) continues with fingerings 1, 2, 4, 1, 4, 2. The fifth system (measures 35-38) includes a melodic line with fingerings 5, 5, 3, 2, 4, 3, 1, 4, 3, 3, 4. The sixth system (measures 39-42) concludes with a melodic line and fingerings 2, 2, 2, 2, and the instruction 'D.C. al Fine' above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat signs. The bass clef part of the sixth system has fingerings 2, 3, 5 written below it.

## Lição 9<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegro moderato*

5

8

11

13

17



**2**

20 *Fine* 5

24 3 1 4 2 4 2 4 2 5 3 1

27 4 2 4 2 4 2 5 3 4 4 4

30 4 5 4 5 4 5 4

33 3 2 1 1 1

37 *D.C. al Fine* 3 3

# Lição 10<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegro moderato*

7

11

15

19

23

## Lição 11<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegretto*

6

11

15

19

26

Fine

2

31

36

40

45

50

D.C. al Fine

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

## Lição 12<sup>a</sup>

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Allegro moderato*

7

14

19

28

34

Fine

# FANTAZIAS

---

*Fantazia 1<sup>a</sup>*

*Fantazia 2<sup>a</sup>*

*Fantazia 3<sup>a</sup>*

*Fantazia 4<sup>a</sup>*

*Fantazia 5<sup>a</sup>*

*Fantazia 6<sup>a</sup>*

# Fantazias

## Fantazia 1<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

BR-Rem 2609 (CPM 236)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

6

11

17

24

30

2

36

40

48

56

61

66

Musical score for piano, measures 36-66. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 36-40 show a triplet in the right hand and chords in the left. Measures 40-48 continue the triplet and introduce a 5/3 interval. Measures 48-56 feature a 5/3 interval and a 3/2 interval. Measures 56-61 show a 3/2 interval and a 5/3 interval. Measures 61-66 are a final cadence with a 5/3 interval and a 3/2 interval.



Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

## Fantazia 2<sup>a</sup>

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

*f*

6

12

17

22

2

27

*p*

*cresc.* -----

33

39

44

49

*ff*

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

## Fantazia 3<sup>a</sup>

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

9

16

23

30

37

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

## Fantazia 4<sup>a</sup>

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked *Moderato*. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The first system (measures 1-5) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords. The second system (measures 6-11) continues the treble melody with eighth notes and includes a key signature change to one sharp. The third system (measures 12-17) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with chords. The fourth system (measures 18-23) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords. The fifth system (measures 24-31) includes a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords. The sixth system (measures 32-37) concludes the piece with a treble staff melody and a bass staff accompaniment.

2

38

44

51

57

63

69

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked with a '2' at the top left. Measure numbers 38, 44, 51, 57, 63, and 69 are placed at the beginning of their respective systems. The right hand contains a highly technical melodic line with numerous triplets, slurs, and dynamic markings. The left hand provides harmonic support with chords and occasional melodic lines. The score concludes with a final chord in measure 69.

3

78

Musical notation for measures 78-88. Treble clef has chords with fingerings 4, 2, 5, 3. Bass clef has eighth-note patterns with fingerings 4, 4, 3, 3.

89

Musical notation for measures 89-96. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 2, 2. Bass clef has chords with fingerings 2, 2.

97

Musical notation for measures 97-101. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 2, 1, 1. Bass clef has chords with fingerings 5, 2, 1, 1.

102

Musical notation for measures 102-106. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 2, 2, 2, 2. Bass clef has chords with fingerings 2, 2.

107

Musical notation for measures 107-112. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 2, 1, 3, 1. Bass clef has chords with fingerings 5, 2, 1, 3, 1.

113

Musical notation for measures 113-118. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 1, 4, 5, 2. Bass clef has chords with fingerings 1, 4, 5, 2. Ends with "Fine".

Fantazia 5<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Moderato*

1 *f* *p* 8

4 *f*

7 *p* *f*

10 *p*

13 *f* *ff*

17 *p*

2  
22

Musical score for measures 22-25. The piece is in G major (one sharp). The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment of G3, A3, B3, and C4. Measure 25 features a chordal texture with a fermata over the final chord.

26

Musical score for measures 26-29. The right hand plays chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, and C5-G5. The left hand plays chords: G3-B3, A3-C4, B3-D4, and C4-G4. Dynamics include *cresc.*, *piu*, and *cresc.* with hairpins.

30

Musical score for measures 30-34. The right hand plays chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, and C5-G5. The left hand plays chords: G3-B3, A3-C4, B3-D4, and C4-G4. Dynamics include *piu cresc.*, *f*, and *p*. A fingering of 5 3 is indicated above measure 32.

35

Musical score for measures 35-38. The right hand has a melodic line with a trill (tr) on G4 in measure 37. The left hand plays chords: G3-B3, A3-C4, B3-D4, and C4-G4. A fingering of 2 is shown above measure 35, and 5 above measure 36.

39

Musical score for measures 39-42. The right hand has a melodic line with a trill (tr) on G4 in measure 39. The left hand plays chords: G3-B3, A3-C4, B3-D4, and C4-G4. Dynamics include *f*. A fingering of 3 is shown above measure 40. A dashed line with the number 8 is at the bottom of the page.



Fantazia 6<sup>a</sup>

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

*Thêma e variações*

1<sup>a</sup> Var.

D.C.D.S. al Fine

2

33

2ª Var.

39

45

49

56

60

65

3<sup>a</sup> Var.

69

73

77

81

2

4

85

2

4

2

4

89

93

97

101

105

109

4<sup>a</sup> Var.

113

Musical notation for measures 113-116. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It features a melodic line with a fermata over the first measure, followed by eighth-note patterns. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Measure numbers 2, 4, and 4 are indicated above the right-hand staff.

117

Musical notation for measures 117-120. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) continues the melodic line with a fermata over the first measure and eighth-note patterns. The left hand (bass clef) continues the accompaniment. Measure numbers 2, 4, and 2 are indicated above the right-hand staff.

121

Musical notation for measures 121-124. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and eighth-note patterns. The left hand (bass clef) continues the accompaniment. Measure numbers 3, 3, and 2 are indicated above the right-hand staff.

125

Musical notation for measures 125-128. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and eighth-note patterns. The left hand (bass clef) continues the accompaniment. Measure numbers 3, 2, 3, and 2 are indicated above the right-hand staff.

129

Musical notation for measures 129-132. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and eighth-note patterns. The left hand (bass clef) continues the accompaniment. Measure numbers 1 and 5 are indicated above the right-hand staff. The text "5ª Var." is written in the left margin.

133

Musical notation for measures 133-136. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and eighth-note patterns. The left hand (bass clef) continues the accompaniment. Measure numbers 1, 5, 3, 1, and 3 are indicated above the right-hand staff.

6

137

140

143

147

152

157

Fine

PEÇA PARA PIANO  
BR-BIPB

---

## Peça para Piano

Transcrição e revisão:  
Pedro Panilha e Mário Trilha

*BR-Bipb* (CPM 235)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Moderato

The musical score is written for piano and consists of 48 measures. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into systems of two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-6) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet in the treble. The second system (measures 7-13) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) and *a tempo* marking. The third system (measures 14-20) continues the piece. The fourth system (measures 21-27) features a steady bass line. The fifth system (measures 28-34) includes another triplet. The sixth system (measures 35-40) continues the piece. The seventh system (measures 41-48) concludes the piece with a double bar line.



# Partituras

MÚSICA PARA TECLA DE  
MARCOS PORTUGAL  
(1762-1830)

---

# 1. DISCURSO PARA ORGANO

---

*P-Ln* MM 4485

# Discurso para Organo

*P-Ln* MM 4485

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegro ma no molto*

8<sup>va</sup>

4

7 *Solo*

10

13

16

*Cheio*

8<sup>ª</sup>

20

23

*Solo*

8<sup>ª</sup>

27

31

35

*tr*

39 *tr*

42

45

48

51

54 *tr*

*Cheio*

8<sup>a</sup>

58

Musical score for measures 58-60. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 58 features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes, while the bass line is simpler. Measures 59 and 60 continue the melodic development in the treble.

61

Musical score for measures 61-63. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 61 shows a more active bass line with eighth-note patterns. Measures 62 and 63 continue with similar rhythmic patterns in both hands.

64

Musical score for measures 64-66. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 64 features a melodic line in the treble with some rests. Measures 65 and 66 continue the melodic and harmonic progression.

67

Musical score for measures 67-69. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 67 shows a melodic line in the treble with eighth-note patterns. Measures 68 and 69 continue with similar rhythmic patterns in both hands.

70

Musical score for measures 70-73. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 70 features a melodic line in the treble with eighth-note patterns. Measure 71 has a *Solo* marking above the treble staff. Measures 72 and 73 continue the melodic and harmonic progression.

74

Musical score for measures 74-77. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 74 features a melodic line in the treble with eighth-note patterns. Measure 75 has a *tr* marking above the treble staff. Measures 76 and 77 continue the melodic and harmonic progression.

78

Musical score for measures 78-80. The piece is in G major (one sharp). Measure 78 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 79 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 80 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. A fermata is placed over the final note of measure 80.

81

Musical score for measures 81-83. The piece is in G major. Measure 81 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 82 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 83 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest.

84

Musical score for measures 84-87. The piece is in G major. Measure 84 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 85 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 86 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 87 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest.

88

Musical score for measures 88-91. The piece is in G major. Measure 88 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 89 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 90 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 91 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest.

92

Musical score for measures 92-95. The piece is in G major. Measure 92 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 93 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 94 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 95 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. A fermata is placed over the final note of measure 95.

96

Musical score for measures 96-98. The piece is in G major. Measure 96 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 97 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest. Measure 98 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a half note G and a quarter rest.

99

Musical notation for measures 99-101. Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The left hand has a simple bass line with quarter notes and rests.

102

Musical notation for measures 102-104. Treble clef with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with quarter notes and rests. The word "Cheio" is written in the right hand staff at the end of measure 104.

105

Musical notation for measures 105-107. Treble clef with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

108

Musical notation for measures 108-110. Treble clef with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with eighth notes and quarter notes.

111

Musical notation for measures 111-113. Treble clef with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with eighth notes and quarter notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 113. The number "8ª" is written below the left hand staff at the end of measure 111.



MARCHA  
PARA USO DA  
SERENÍSSIMA SNR<sup>o</sup>  
INFANTA MARIA  
IZABEL ARRANJO P<sup>a</sup>  
FORTE PIANO

---

P-LN MM 4807

# Marcha

*P-Ln* MM 4807

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Tempo de Marcha*

O sinal da estrelinha \* he para bater o tambor, e as campainhas no mesmo tempo, quando nas notas do baixo o signal ∅ serve para parar.

A terceira parte duas vezes.

19 *Dolce*

*p*

23

26 *f*

*p*

31 *f*

34

A quarta parte também se repete duas vezes,  
para finalizar depois campanhinhos.

# Pasodoble

*P-Ln* MM 4807

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Dolce* *f*

*Dolce* *p* *f* *Dolce*

*f*

*f*

22 *f*  
*p* *f*  
8

26 *p*  
*p*

30 *f* *p*

34

38

42 *f* *p*  
*Dolce* *p*  
\*

Detailed description: This is a piano score for measures 22 through 42. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a treble and bass clef. Measure numbers 22, 26, 30, 34, 38, and 42 are placed at the beginning of their respective systems. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *Dolce* (dolce). Performance markings include accents (>), slurs, and a fermata over a dotted quarter note in measure 42. A circled '8' indicates an octave shift in measure 22. A circled 'p' is present in measure 24. Asterisks (\*) are placed below the bass clef in measures 22 and 42.

46

*f*

*p*

*Dolce*

*p*

51

56

61

66

*f*

*f*

D.C. à prima parte, e finaliza com ella.

MINUETTO DO  
SR MARCOS  
PORTUGAL

---

P-LN MM 4494: F. 1-v-2

# Minuetto do Sr. Marcos Portugal

*P-Ln* M.M.4494/3

Transcrição: Mario Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

5

9

13

17



21

Musical notation for measures 21-24. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 21 features a whole chord in the right hand and a half note in the left hand. Measures 22-24 show a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter notes.

25

Musical notation for measures 25-29. Measures 25-26 continue the melodic and bass lines. Measures 27-28 feature a more complex melodic pattern with sixteenth notes and a syncopated bass line. Measure 29 concludes with a whole chord in the right hand and a half note in the left hand.

30

Musical notation for measures 30-34. Measure 30 begins with a whole chord in the right hand marked with an asterisk (\*). Measures 31-32 continue the melodic and bass lines. Measure 33 features a melodic line with sixteenth notes and a syncopated bass line. Measure 34 concludes with a whole chord in the right hand and a half note in the left hand, ending with a double bar line and repeat dots.

MINUETE PARA CRAVO A  
QUATRO MÃOS POR MARCOS  
PORTUGAL

---

P-LN MM 245//12

# Minuete para Cravo a quatro mãos

*P-Ln* MM 245//12

Transcrição: Mario Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

4

7

10

Musical score for measures 10-12. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with some grace notes and a final flourish. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

13

Musical score for measures 13-15. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a steady accompaniment.

16

Musical score for measures 16-18. The score concludes in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a series of chords and a final melodic phrase. The left hand provides a supporting accompaniment.

# MOTIVOS DE MARCOS PORTUGAL:

---

**P-Ln FCR 168.42**

**P-Ln FCR 168.43**

**P-Ln FCR 168.44**

**P-Ln FCR 168.45**

**P-Ln FCR 168.46**

**P-Ln FCR 168.47**

**P-Ln FCR 168.48**

**P-Ln FCR 168.49**

**P-Ln FCR 168.50**

**P-Ln FCR 168.51**

# Motivo

*P-Ln F.C.R 168//42*

Transcrição e Revisão:

Aginaldo Júnior, Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Andante*

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-5) features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system (measures 6-10) shows a change in dynamics to forte (*f*) in the right hand, with a more active bass line. The third system (measures 11-14) returns to piano (*p*) dynamics. The fourth system (measures 15-18) continues with piano dynamics and features a melodic line with eighth-note patterns. The fifth system (measures 19-20) concludes with a forte (*f*) dynamic in the bass line and a piano (*p*) dynamic in the right hand.

26

Musical score for measures 26-31. The piece is in a minor key (one flat). The right hand starts with a half note chord, followed by quarter notes and eighth notes. The left hand has a half note chord, then quarter notes and eighth notes.

32

Musical score for measures 32-36. The right hand features a sixteenth-note run in measure 32, followed by quarter notes and eighth notes. The left hand has quarter notes and eighth notes.

37

Musical score for measures 37-41. The right hand has a sixteenth-note run in measure 37, followed by quarter notes and eighth notes. The left hand has quarter notes and eighth notes. A dynamic marking *f* (forte) is present in measure 39.

42

Musical score for measures 42-45. The right hand has a sixteenth-note run in measure 42, followed by quarter notes and eighth notes. The left hand has quarter notes and eighth notes. The piece ends with a double bar line in measure 45.

# Motivo

*P-Ln F.C.R 168//43*

Transcrição e Revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegretto*

*f*

5

9

13

18

23



28

32

36

41

46

51

# Motivo

*P-Ln. F.C.R MS 168//44*

Transcrição e revisão:  
Nayane Lira e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

5

9

13

17

21

Musical score for measures 21-25. The piece is in a minor key with a common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

26

Musical score for measures 26-29. This section includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The right hand has a more active melodic line with some triplets, and the left hand has a steady accompaniment.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand continues with melodic development, including triplet markings. The left hand accompaniment remains consistent with the previous measures.

34

Musical score for measures 34-37. This section features prominent triplet markings in both the right and left hands, creating a rhythmic pattern.

38

Musical score for measures 38-41. Similar to the previous section, it features triplet markings in both hands, maintaining the rhythmic motif.

42

Musical score for measures 42-46. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

47

Musical score for measures 47-51. The right hand has a melodic line with triplets and chords. The left hand features a bass line with a forte (*f*) dynamic marking and includes triplets. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# Motivo

*P-Ln F.C.R 168//45*

Transcrição e revisão:

Aginaldo Júnior, Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegretto*

The musical score is written for piano and consists of 25 measures. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked *Allegretto*. The score is divided into five systems of five measures each. The first system starts with a forte (*f*) dynamic in both hands. The second system begins with a piano (*p*) dynamic. The third system features triplets in the right hand. The fourth system continues with a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic in both hands.

31

*p*

Musical score for measures 31-36. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A piano (*p*) dynamic marking is present below the first measure.

37

Musical score for measures 37-42. The right hand continues with a melodic line, incorporating some sixteenth-note passages. The left hand maintains a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

43

Musical score for measures 43-48. The right hand features a melodic line with a long, sweeping phrase across measures 44-45. The left hand has rests in measures 43-45 and then resumes with chords and moving bass lines.

49

Musical score for measures 49-54. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand provides a consistent accompaniment with chords and moving bass lines.

55

Musical score for measures 55-60. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand provides a consistent accompaniment with chords and moving bass lines. The piece concludes with a double bar line.

# Motivo

P-Ln F.C.R 168//46

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegretto*

5

11

17

22

26

Musical score for measures 26-32. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 26 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. Measures 27-32 show a melodic line in the treble staff with various rhythmic patterns and accidentals, while the bass staff provides harmonic support with chords and rests.

33

Musical score for measures 33-38. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measures 33-38 continue the melodic development in the treble staff, with the bass staff featuring chords and rests.

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measures 39-44 show a melodic line in the treble staff with a fermata over the final note of measure 39, and the bass staff with chords and rests.

45

Musical score for measures 45-50. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measures 45-50 continue the melodic line in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support.

51

Musical score for measures 51-56. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measures 51-56 show a melodic line in the treble staff with a fermata over the final note of measure 51, and the bass staff with chords and rests.

57

Musical score for measures 57-62. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measures 57-62 feature a melodic line in the treble staff with a fermata over the final note of measure 57, and the bass staff with chords and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present in both staves.



# Motivo

*P-Ln F.C.R 168//47*

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegretto*

*f*

7

*p*

5 3 2 1

13

2 4

*f*

21

*p*

27

*f*

34

*p*

This musical system contains measures 34 through 40. The key signature is one sharp (F#). The music is written for piano in a two-staff format. Measure 34 features a treble clef with a chord of F#4, G4, and A4, followed by a sixteenth-note triplet. The bass clef has a whole rest. Measures 35-36 show chords of F#4, G4, and A4 in the treble, with the bass clef playing a whole note chord of F#2, G2, and A2. Measure 37 has a treble clef with a dotted quarter note F#4 and an eighth note G4, while the bass clef has a whole rest. Measure 38 features a treble clef with a sixteenth-note triplet and the bass clef with a quarter note F#2. Measure 39 has a treble clef with a sixteenth-note triplet and the bass clef with a quarter note G2. Measure 40 has a treble clef with a sixteenth-note triplet and the bass clef with a quarter note A2. A dynamic marking of *p* is centered below the first staff.

41

This musical system contains measures 41 through 47. The key signature is one sharp (F#). The music is written for piano in a two-staff format. Measure 41 has a treble clef with a quarter note F#4 and an eighth note G4, and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 42 has a treble clef with a quarter note A4 and an eighth note B4, and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 43 has a treble clef with a chord of F#4, G4, and A4, and a bass clef with a quarter note F#2. Measure 44 has a treble clef with a chord of F#4, G4, and A4, and a bass clef with a quarter note G2. Measure 45 has a treble clef with a chord of F#4, G4, and A4, and a bass clef with a quarter note A2. Measure 46 has a treble clef with a chord of F#4, G4, and A4, and a bass clef with a quarter note B2. Measure 47 has a treble clef with a chord of F#4, G4, and A4, and a bass clef with a quarter note C3. The system concludes with a double bar line.

# Motivo

P-Ln F.C.R 168//48

Transcrição e revisão:

Agnaldo Júnior, Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Andante*

*f*

6

12

*p*

17

*f* *p*

23

*f* *p*

29

Musical score for measures 29-34. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

35

Musical score for measures 35-40. The right hand continues the melodic development with various rhythmic patterns, and the left hand maintains the accompaniment. The dynamics remain consistent with the previous section.

41

Musical score for measures 41-46. This section introduces a more active right hand with sixteenth-note passages, while the left hand continues with a steady accompaniment.

47

Musical score for measures 47-51. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note figure, and the left hand provides a supporting accompaniment with chords and single notes.

52

Musical score for measures 52-57. The right hand has a more melodic and chordal texture, while the left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

57

63

70

77

83

# Motivo

P-Ln F.C.R 168//50

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Andante grazioso*

5

10

14

18

*f* *f* *p* *f* *p*

25

Musical score for measures 25-29. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 28. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 29.

30

Musical score for measures 30-35. The right hand continues with a melodic line, featuring a trill in measure 34. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in measure 30 and a forte (*f*) marking in measure 35.

36

Musical score for measures 36-40. The right hand features a melodic line with a trill in measure 37. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a fermata in measure 40.

# Motivo

*P-Ln F.C.R 168//51*

Transcrição e revisão:

Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegretto*

*f p*

5

9 *f p f p*

13

17



22

Musical score for measures 22-25. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note runs and chords. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

26

Musical score for measures 26-29. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef includes chords and eighth notes. The bass clef features a rhythmic pattern of eighth notes.

30

Musical score for measures 30-33. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef includes chords and eighth notes. The bass clef features a rhythmic pattern of eighth notes.

34

Musical score for measures 34-37. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef includes chords and eighth notes. The bass clef features a rhythmic pattern of eighth notes.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef includes chords and eighth notes. The bass clef features a rhythmic pattern of eighth notes.

42

Musical notation for measures 42-45. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment with chords and rests.

46

Musical notation for measures 46-49. Treble clef has a melodic line with eighth notes and some slurs. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

50

Musical notation for measures 50-53. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

54

Musical notation for measures 54-56. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

57

Musical notation for measures 57-60. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

SONATTA DO SR MARCOS  
ANTONIO PORTUGAL

---

P-Ln DOD.MS.2

## Sonata do Sr Marcos Antonio Portugal

P-Ln DOD. MS. 2

Transcrição:  
Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Allegro moderato*

4

7 *Solo*  
*Clarins*

11

14 *f*

17

21

24 *Solo de Flauta*

27

30

33

37

3

40

43

46

50

53

*tr*

*f*

56

59

62

66

69

73

77

Musical score for measures 77-79. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 77 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). Measure 78 has a treble clef with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (C4, B3, A3). Measure 79 has a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3).

80

Musical score for measures 80-82. Measure 80 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). Measure 81 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass clef with a triplet of eighth notes (C4, B3, A3). Measure 82 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3).

83

Musical score for measures 83-86. Measure 83 has a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). Measure 84 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 85 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 86 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

87

Musical score for measures 87-90. Measure 87 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 88 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass clef with a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 89 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 90 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

91

Musical score for measures 91-93. Measure 91 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 92 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass clef with a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 93 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

94

Musical score for measures 94-96. Measure 94 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 95 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass clef with a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 96 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.



97

Musical score for measures 97-98. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 97 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 98 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

99

Musical score for measures 99-101. Measure 99 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 100 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 101 concludes the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

102

Musical score for measures 102-105. Measure 102 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 103 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 104 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 105 concludes the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

106

Musical score for measures 106-108. Measure 106 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 107 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 108 concludes the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

109

Musical score for measures 109-111. Measure 109 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 110 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 111 concludes the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

Fine

# SONATTA

---

US-Wc M23 P85

## Sonata

US-Wc M23 P85

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

5

9

12

16

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in G major (one sharp) and 7/8 time. Measure 20 features a complex rhythmic pattern in the right hand with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line. Measures 21-23 continue with similar rhythmic complexity in the right hand and steady bass lines in the left hand.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 has a more active right hand with sixteenth-note runs. Measures 25-26 show a transition in the right hand's texture, with fewer notes and more rests, while the left hand maintains a consistent bass line.

27

Musical score for measures 27-30. Measures 27-28 feature a steady eighth-note accompaniment in the right hand. Measures 29-30 show a change in the right hand's rhythm, with some notes beamed together, and the left hand continues with a steady bass line.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 has a right hand with a melodic line and a left hand with a steady bass line. Measure 32 features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a steady bass line.

33

Musical score for measures 33-36. Measures 33-34 have a right hand with a melodic line and a left hand with a steady bass line. Measures 35-36 show a transition in the right hand's texture, with fewer notes and more rests, and the left hand continues with a steady bass line.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of two sharps. Measure 38 has a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef with a key signature of two sharps. Measure 39 has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp. A star symbol is placed above the final note of measure 39.

40

Musical score for measures 40-43. Measure 40 has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 41 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 42 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 43 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp.

44

Musical score for measures 44-47. Measure 44 has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 45 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 46 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 47 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp.

48

Musical score for measures 48-51. Measure 48 has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 49 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 50 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 51 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp.

52

Musical score for measures 52-55. Measure 52 has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 53 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 54 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. Measure 55 has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp.

55

Musical score for measures 55-58. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 55 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 56 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 57 introduces a triplet of eighth notes in the treble. Measure 58 concludes the system with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

59

Musical score for measures 59-61. Measure 59 continues the melodic line with a triplet. Measure 60 features a more active treble line with sixteenth-note patterns. Measure 61 shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes.

62

Musical score for measures 62-63. Measure 62 features a dense texture with sixteenth-note patterns in both hands. Measure 63 continues this texture with a change in the bass line.

64

Musical score for measures 64-66. Measure 64 features a complex sixteenth-note pattern in the treble. Measure 65 shows a change in the bass line. Measure 66 concludes the system with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

67

Musical score for measures 67-70. Measure 67 features a treble line with chords and a bass line with eighth notes. Measure 68 continues this pattern. Measure 69 features a melodic line in the treble and a bass line with eighth notes. Measure 70 concludes the system with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

71

Musical notation for measures 71-74. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G3, A3, B3, and C4.

75

Musical notation for measures 75-78. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G3, A3, B3, and C4.

79

Musical notation for measures 79-82. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G3, A3, B3, and C4.

83

Musical notation for measures 83-86. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G3, A3, B3, and C4.

# RONDÓ

---

US-Wc M23 P85



# Rondó

US-Wc M23 P85

Transcrição e revisão:

Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Andantino*

*tr*

7

7

13

17

21

25

30

37

41

44

51

8

*ad libitum*

*tr*

*tr*

Detailed description: This is a piano score for measures 25 through 51. The music is written in treble and bass clefs. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece features intricate melodic lines in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. Measure 30 includes the instruction 'ad libitum' in the right hand. Measure 37 features a trill ('tr') in the right hand. Measure 41 also features a trill ('tr') in the right hand. Measure 44 shows a complex rhythmic pattern in the right hand. Measure 51 shows a change in key signature to one flat (Bb). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



94

100

106

112

120

# TEMA E VARIAÇÕES

---

US-Wc M23 P85

# Tema e Variações

Tema

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

US-Wc M23 P85

Marcos Portugal (1762-1830)

*Andante*

5

9

13

D.C. la Prima Parte

# Tema e Variações

## Primeira Variação

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

5

9

13

16

D.C. la Prima Parte

# Tema e Variações

## Segunda Variação

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

*Poco Andante*

6

3

5

7

10



12

Musical notation for measures 12 and 13. The piece is in a minor key (two flats) and 3/4 time. Measure 12 features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. Measure 13 continues the melodic development in the right hand.

14

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 shows a continuation of the intricate right-hand melody. Measure 15 features a key signature change to one flat (D minor) and a more active bass line in the left hand.

16

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 continues the melodic line. Measure 17 concludes the section with a final chord in the right hand and a half note in the left hand, followed by a double bar line.

D.C. la Prima Parte

## Tema e Variações

### Terceira Variação

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

D.C. la Prima Parte

# Tema e Variações

## Quarta Variação

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

2

3

4

5

6

Measures 6-7 of the score. Measure 6 features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand over a steady bass line. Measure 7 begins with an asterisk, followed by a repeat sign and a fermata over the final chord.

7

Measures 8-9 of the score. Measure 8 continues the eighth-note accompaniment. Measure 9 features a fermata over the final chord.

10

Measures 10-12 of the score. Measure 10 has a fermata over the first chord. Measures 11 and 12 continue with a steady bass line and chords in the right hand.

13

Measures 13-14 of the score. Measure 13 features a more active eighth-note accompaniment. Measure 14 concludes with a final chord and a fermata.

14

Measures 15-16 of the score. Measure 15 has a fermata over the first chord. Measure 16 features a final chord with a fermata.

16

Measures 17-18 of the score. Measure 17 features a final chord with a fermata. Measure 18 concludes with a final chord and a fermata.

D.C. la Prima Parte

# Tema e Variações

## Quinta Variação

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

4

7

11

14

D.C. la Prima Parte

# Tema e Variações

## Sexta Variação

Transcrição e revisão:  
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

Marcos Portugal (1762-1830)

The image displays the musical score for the Sixth Variation of 'Tema e Variações' by Marcos Portugal. The score is written for piano in 3/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a '7' in the bass staff. The second system begins with a measure number '6' above the treble staff. The third system begins with a measure number '12' above the treble staff. The fourth system begins with a measure number '19' above the treble staff. The fifth system begins with a measure number '25' above the treble staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

## SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

**MÁRIO MARQUES TRILHA** possui diploma em Música (Piano) pela Universidade de Música do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestrado em performance de Cravo na Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha); curso superior de Cravo pelo Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison (Paris, França), com Medaille d'Or à l'Unanimité; e Mestrado em Teoria da Música Antiga na Schola Cantorum Basiliensis, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. É Doutor em Música pela Universidade de Aveiro, Portugal. É membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi Investigador Integrado em nível de Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa, com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil e em Portugal, na Alemanha, na França, na Espanha, na Suíça, na Irlanda, na Itália, na Escócia, nos Estados Unidos da América e no Uruguai. Publicou artigos, capítulos de livros e livros no Brasil, em Portugal e no Reino Unido. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas.

**MÁRCIO PÁSCOA** é Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003) e Pós-Doutor em Música pela UNICAMP (2020). É graduado em Música / Instrumentos Antigos pelo Instituto de Artes da UNESP (1994), na qual obteve também o título de Mestre (1996). Integra a UEA desde sua fundação em 2001, onde coordena o Laboratório de Musicologia e Histórica Cultural (2005), tornando-se também membro docente fundador e permanente do Programa de Pós-Graduação em

Letras e Artes (2011). Junto da Orquestra Barroca do Amazonas (2009), em que toca e a qual dirige, e do *Amazonas Baroque Ensemble* (2009) se apresentou por dezenas de cidades de Brasil, Portugal, Espanha, França e Itália, em festivais e ciclos de concertos, sob o patrocínio de diversos organismos nacionais (PETROBRAS, SESC, etc.) e internacionais (União Europeia, Regione Piemonte, etc.), destacando-se a obra de autores importantes do cenário musical luso-brasileiro do século XVIII. Gravou cinco CDs com os mencionados grupos. É autor de cinco livros, diversos artigos em revistas científicas qualificadas e capítulos de livros, além de ter editado cinco óperas, com destaque para a série *Ópera na Amazônia* (2009) e para a primeira edição de *Guerras do Alecrim e Mangerona* (1737), mais antiga ópera em língua portuguesa que sobreviveu aos nossos dias.

**PEDRO PANILHA** é natural de Manaus, Amazonas, nascido em 1992. Iniciou suas atividades musicais aos 8 anos, de maneira autodidata, tendo recebido algumas aulas de piano no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro (LAOCS). Manteve uma formação autônoma até seu ingresso na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Desde 2015 tem trabalhado em conjuntura às atividades de extensão do Festival de Ópera do Amazonas (FAO), atuando como pianista correpetidor, realizando apresentações e recitais e participando em workshops de canto lírico e na preparação de corais. Em 2019 ingressou na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), e atualmente é graduando do curso de Bacharelado em Música com especialidade em Piano, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Ventura, para o instrumento, e o Prof. Dr. Mário Trilha, para a pesquisa científica e trabalhos acadêmicos de pesquisa e extensão.



**GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO** é mestre em Letras e Artes, na linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação – com concentração na área de Representação e Interpretação, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). É pesquisador nas subáreas da musicologia, teoria e análise musical, onde investiga os aspectos sintáticos-lexicais e semânticos na obra de autores brasileiros dos séculos XVIII e XIX. Atualmente é professor substituto de Harmonia e Contraponto no curso de música da Universidade do Estado do Amazonas.

MÚSICA PARA TECLA SOLO DE  
JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA  
&  
MARCOS PORTUGAL

A SÉRIE CLINÂMEN

A doutrina atomista de Demócrito e Epicuro conceituou o determinismo do movimento dos átomos. As diferentes formas, arranjos e posições dos átomos, entendidos aqui segundo a teoria filosófica, como a variedade infinita de matérias mínimas, dariam substância a tudo que se vê. Lucrécio, como seguidor do epicurismo, acreditava que na doutrina se encontrava a chave para entender o todo universal e com isso se alcançar a felicidade.

Demócrito defendia que os átomos caíam no vazio, sempre em direção paralela. A ideia do vazio facilitava a do movimento do átomo. O peso diferente dos átomos faria com que os choques acontecessem em velocidades e momentos diferentes, gerando os mundos. A crítica de Aristóteles, de que não havia um vazio, porque se houvesse ele não apresentaria resistência ao movimento e peso dos átomos causando uma queda e um choque simultâneos, fez com que Epicuro argumentasse por um desvio lateral no movimento das partículas. Esse movimento sem causa já é em si a noção do *Clinâmen*.