



A *commedia* na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia

Diósnio Machado Neto*

Resumo

Na cultura musical luso-brasileira, a adesão aos princípios napolitanos chegou por dois caminhos: o gosto operístico da Coroa e, de forma interligada, o modelo de ensino do Seminário da Patriarcal, a mais importante escola de música religiosa do Império Português. Usando as palavras de Scheibe, a música portuguesa era italianizada. Diversos sintomas apresentam as dificuldades que se tinha para encontrar consenso numa época de profundas transformações na relação do mundo religioso com o secular. No imaginário iluminista, a única música possível era a que formava cânone a partir de Pergolesi. O objetivo desse texto é através de três Kyries de missas-cantatas de José Maurício Nunes Garcia (Missa de Nossa Senhora da Conceição; Missa Pastoral e Missa de Santa Cecília) discutir a consciência do compositor em relação a modelos de discurso musical associados ao estilo eclesiástico e o galante, bem como a “mescla de gênero” (*Mischmasch*) advinda da música italiana (diga-se napolitana) e de compositores italianizados. Ademais, tratar de demonstrar como o trânsito entre os dois campos – eclesiástico e teatral – chegou a tal ponto que um Kyrie passou a ter uma função de abertura de ópera, ou seja, a de introduzir o sentido afetivo do ato, no caso, o próprio ato litúrgico. Como problema secundário, o texto trata de expor o domínio de José Maurício da escrita tópica. Na trama de seus discursos emerge o domínio dos esquemas tópicos correntes na música europeia que o legitimavam como músico cortesão. Trata-se sobretudo de um texto sobre a retórica de um mestre de capela conjugando as forças de sua presença reinol, e mestiça, numa corte no exílio.

Palavras-chave

Música luso-brasileira – período colonial brasileiro – música religiosa – Escola Napolitana – retórica musical – tópica musical – José Maurício Nunes Garcia.

Abstract

The Luso-Brazilian musical culture, adherence to principles Neapolitans reached in two ways: the operatic taste of the Crown and, in an interconnected way, the teaching model of the Patriarchal Seminary, the leading school of religious music of the Portuguese Empire. Using the words of Scheibe, Portuguese music was Italianized. Several symptoms show the difficulties that they had to find consensus in a time of profound changes in the religious world and its relation with the secular. In the Enlightenment imagination, the only possible music was the canon built on Pergolesi's style. The aim of this paper is to analyse three Kyries of Cantata-Masses by José Maurício Nunes Garcia (Mass of Our Lady of Conception, Pastoral Mass and Mass of St. Cecilia) in order to discuss the composer's consciousness in relation to models of musical discourse associated with the ecclesiastical and the gallant styles, as well as the “mixed genre” (*Mischmasch*) arising from the Italian music (say Neapolitan) and Italianate composers. An attempt to demonstrate how the transit between the two fields and – ecclesiastical and theatrical – reached such a point that a Kyrie turned to function as an opera overture, namely to introduce the affective meaning of the act, in this case, the liturgical act. As a secondary issue, the text demonstrates José Maurício's mastering of the topical writing. In the web of his musical discourse emerges the domain of musical topics schemes, current in European music that legitimized him as a court musician. This is primarily a text on the musical rhetorics of a chapel master combining the forces of his royal servant presence, as well as a mestizo, in a court in exile.

Keywords

Luso-Brazilian music – Brazilian colonial period – sacred music – Neapolitan school – musical rethorics – musical topics – José Maurício Nunes Garcia.

*Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dmneto@usp.br.



Durante boa parte do século XVIII, mais precisamente entre meados do século à primeira década de 1800, não foram poucos compositores e intelectuais que enfrentaram o problema do estilo na música religiosa. Diversas manifestações dão mostras das dificuldades que se tinha para encontrar consenso numa época de profundas transformações na relação do mundo religioso com o secular: a capela papal havia proibido composições com acompanhamento “de violinos”; os germânicos falavam de “mescla de estilos” que descaracterizava a espécie; e muitos nos grandes centros europeus entendiam que os dois estilos que estavam conjugados na música religiosa — o eclesiástico e o galante — tinham naturezas e usos incompatíveis.

No entanto, seguindo os escritos germânicos podemos notar como o assunto do estilo na música religiosa avançou no sentido de reconhecer a fragilização das fronteiras. Mattheson (1739) e Quantz (1753) foram dos primeiros grandes nomes que discutiram que determinados estilos não deveriam estar na música religiosa, principalmente o que se identificava com o bufo (Downs, 1998, p. 179 e seg.). Mattheson sublinhava, inclusive, que a miscelânea de estilos comprometeria a funcionalidade da música religiosa (Mirka, 2014, p. 5). Por sua vez, Adolph Scheibe, em 1745, arguia que essa “miscelânea” tornaria irregular a composição, e, portanto, a condenaria na sua qualidade (Ibidem, p. 6). Já Johann Adam Hiller, escrevendo sobre Haydn em 1768, reclamava que já não havia quem não misturasse o sério com o cômico (Downs, 1998, p. 226); sua saída foi focar-se no desenvolvimento do *Singspiel*. Por fim, Heinrich Christoph Koch, em 1803, já admitia que os estilos, inclusive o eclesiástico, já estavam imiscuídos uns com os outros (Mirka, 2014, p. 5).

Para Danuta Mirka, a razão de toda essa energia sistematizadora viria do crescimento da influência da música italiana, mais precisamente da napolitana:

The works condemned by Scheibe for their disorderly style represented the new Italian style of instrumental music gaining the upper hand in the first half of the eighteenth century. As the popularity of this style increased in the second half, subsequent generations of German critics continued to raise the charges of “mishmash” (*Mischmasch*) and “disorder” (*Unordnung*) against younger generations of Italian and Italianate composers. (Mirka, 2014, p. 6)

No entanto, a ideia da “miscelânea” era interpretada de forma diferente pelos iluministas franceses, como nos mostra Wye Jamison Allanbrook em *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* (2014). Para Allanbrook, o que os germânicos chamavam de “miscelânea” era o que os franceses consideravam o melhor exemplo da linguagem natural. Num verdadeiro encontro de rotas, pensadores como Diderot e Rousseau associaram uma teoria advinda da biologia,



que expunha que determinadas espécies tinham grande capacidade de regeneração—mais especificamente os enunciados de Abraham Trembley (1710 – 1784) sobre seus estudos com hidras (Allanbrook, 2014, p. 4) – com características que viam em *La Serva Padrona*, de Pergolesi. Para ambos, essa ópera revelava um estilo que consubstanciaria a “verdade” da Natureza através da música, já que a técnica de Pergolesi apresentava características que foram entendidas como regidas pelo mesmo princípio da “regeneração” dos seres: a incessante busca de contrastes através não só da oposição de motivos musicais, mas também de sua mutabilidade. Era uma perspectiva bem traduzida por Allanbrook: “the new comic art is both natural and protean: buffa is an art of fraction and flux” (Allanbrook, 2014, p. 8). E mais:

Unlike those Cartesian machines of the tragédie lyrique that projected the motions of the passions of the soul with eloquent ‘froideur’, the genre manifested a new vitalism—principle of motion and rest in itself (to crib from Aristotle’s definition of nature)—the volatility of its matter. Its appeal was the potential infinity of its divisibility and the power of its being to survive and adapt in fragmentation. It was constructed out of materials resembling Diderot’s hieroglyphs—fragmentary gestures that, no matter how tiny, still retained their identities, so that their brief yet precise representations were understood. (Allanbrook, 2014, p. 7)

Na cultura musical luso-brasileira, a adesão aos princípios napolitanos chegou por dois caminhos: o gosto operístico da Coroa no reinado de Dom José I e, de forma interligada, o modelo de ensino do Seminário da Patriarcal, a mais importante escola de música religiosa do Império Português. David Perez e Nicollo Jommelli foram dois importantes compositores formados em Nápoles que prestaram serviços à corte portuguesa. O primeiro como residente e o segundo como bolsheiro de Sua Majestade. Já, como informa Cristina Fernandes (2010), o espelhamento da Patriarcal com os conservatórios napolitanos era total. Não só pelo organograma escolar e método de ensino, mas também através de um intercâmbio dinâmico que levava constantemente jovens músicos portugueses à Nápoles. Assim, se durante reinado de Dom João V, compositores como João Rodrigues Esteves, António Teixeira e Francisco António de Almeida foram enviados a Roma, a partir da segunda metade jovens como João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima, Camilo Jorge Cabral, entre outros, simbolizam uma importante leva de estrangeirados que foram fundamentais para o estabelecimento do modelo napolitano na música luso portuguesa.



O ESTILO NAPOLITANO: UM BREVE APONTAMENTO

Em linhas gerais, a ideia de um estilo napolitano, ou “italiano” como muitos se referiam, era basicamente derivado da ópera bufa. Alguns aspectos eram fundamentais para essa classificação: a primordial era a concepção expressiva, de onde derivava o modelo de fraseologia e os usos dos esquemas harmônicos.

Sobre a concepção expressiva, a ideia básica era uma música que pudesse articular afetos diferentes em uma mesma unidade musical, como uma ária. Isso porque a essência do gênero, o cômico, estava em sublinhar de forma intensa o conflito de personagens caricaturescos. Era, antes de tudo, uma fórmula dramática que levava em consideração a música evidentemente, mas numa perspectiva de sintonia com a atuação, inclusive considerando a possibilidade de improvisação mediante esquemas pré-determinados e que eram reconhecidos como eloquentes para determinadas situações. Esta é uma característica bastante realçada por Wye Allanbrook feita através de um texto de Giambattista Mancini, escrito em 1777: “the actors and comics with their gesticulation and dancers with their pantomime are today effectively the only ones who still use and appreciate good acting” (apud Allanbrook, 2014, p. 11). Assim, os trânsitos rápidos de emoções, criando campos de fortes contrastes que, inclusive, possibilitava momentos de diálogos entre dois personagens com posições distintas, ou mesmo intensos solilóquios, era a natureza do gênero e o que fez sua fama.

Posto isso, o primeiro aspecto modificado na ópera bufa foi a forma de articular a frase musical. O novo estilo primava pela condução da estrutura musical pela articulação de frases bem delimitadas, justamente para criar os momentos de contraste dramático. Aliás, a frase “articulada” era um entre os vários recursos necessários para a realização do ideia dramática, como bem observa o enunciado de Donald Grout:

The periodic phrasing, tuneful melodies, simple harmonies, spare accompaniment, direct expression, emotional fluidity, strong stylistic contrasts, and amusing mixtures of elements that characterized Italian comic opera became central elements of the international idiom of the later eighteenth century. (apud Hunter, 2014, p. 61)

Justamente um dos parâmetros apontados por Grout é fundamental para a concretização do estilo dramático napolitano, a mixagem dos “estilos”. Em poucas linhas, essa era uma prática composicional que articulava estruturas tópicas distintas, não só linearmente, mas também sobrepondo ou mesmo “fundindo” elementos característicos de diversas tópicas, a que Robert Hatten denominou como “tropicalização”.

Para o *connoisseur* setecentista esta seria a essência do estilo cômico italiano. No entanto, nem todos assimilavam com simpatia a nova prática, principalmente os germânicos do norte, geralmente de formação luterana, como expõe Danuta Mirka:



Johann Christoph Stockman brandmarks “the strange mixture of comic and serious, of the trifling and the moving”, and Johann Adam Hiller warns composers of instrumental music “of that strange mixture of the comic and the serious, the happy and the sad, the elevated and the lowly, that will remain tasteless as long as it is unnatural to laugh and cry at the same time”. For him, such contrasts do not resemble affective torments of noble heroines and heroes but “vulgar antics” of Hans Wurst, the stock character of Viennese comic scene. (Mirka, 2014, p. 9)

No entanto, não só iluministas franceses, como já foi dito, assim como cortes que se alinhavam com o movimento musical italiano, como Madrid e Lisboa, assumiam sem contestação o estilo. Estilo que expandia a música de ópera e estava presente na música religiosa, como podemos ver no Kyrie da Missa a Oito de André da Silva Gomes:

[comp.23-33] [comp.55-62]

Exordium

Pastoral
Hemiolas características de “ombrá”

Estilo Antigo
Ambiente de pathos característico de “ombrá”

Ombrá

Fig.1 – Kyrie da Missa a Oito Vozes de André da Silva Gomes (baseado na edição musicológica de Régis Duprat)

No exemplo acima, além da compartimentação dos estilos linearmente tratados — Pastoral; Estilo Antigo (eclesiástico); *Ombrá* — podemos notar a inserção de parâmetros isolados em estilos que naturalmente não o formariam, como as hemiolas dentro de uma pastoral.



Um outro excelente exemplo está no tema principal da Sinfonia Fúnebre de José Maurício, de 1790. Tratando da ideia musical da Boa Morte, o compositor carioca constrói através de uma complexa tropificação um sentido de lamentação da morte associando diversos parâmetros: a escrita homofônica do estilo eclesiástico (porque a morte é um assunto da Igreja); a figura de lamento (a dor da perda); as dissonâncias e agitações rítmicas da *ombra* (a expectativa diante do julgamento divino); e uma referência velada de pastoral, pelo pedal inserido como estilo eclesiástico (porque o virtuoso esperará o Juízo Final em “jardim florido”) (Fig. 2). Através de um processo de metamorfose, a partir da inclusão de parâmetros que podem ser reconfigurados a partir de uma hierarquia da presença, José Maurício transforma o ambiente de lamentação em ambiente de redenção, de boa aventura. Um recurso utilizado, entre outros é justamente o pedal de tônica que aparece no tema principal. Isso porque ele se manifesta de forma sutil como parte do estilo eclesiástico, porém o mesmo pedal termina a música como um parâmetro primordial para expressar a tópica de pastoral, ao lado do arpejo pontilhado dos fagotes (Fig. 3).

Fig. 2



The image shows a musical score for a religious work, likely a Mass or similar liturgical piece. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cr.), Trombone (Tb.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Va. I), Viola II (Va. II), and Bass. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into two main sections: 'Estilo Eclesiástico' (Ecclesiastical Style) and 'Pastoral'. The 'Estilo Eclesiástico' section is marked with a tempo of '[a tempo]' and includes dynamic markings of *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). The 'Pastoral' section is also marked with a tempo of '[a tempo]' and includes dynamic markings of *pp* and *p*. The score concludes with a 'Fine' marking. A vertical line labeled 'aposiopesis' is placed between measures 105 and 112, indicating a moment of musical silence or a break in the text. The score is numbered 105 at the beginning of the first staff and 112 at the end of the 'Estilo Eclesiástico' section.

Fig.3

Em síntese, a escrita em “estilo italiano é uma estrutura de pensamento associativo de modelos pré-composicionais (figuras — lamento, toque de caça —; gêneros — dança —; estilos — eclesiástico, *tempesta*, *ombra* —; texturas — polifônico, homorrítmico) para criar metáforas musicais que ao mesmo tempo tratam de localizar ambiências específicas (a pastoral do exemplo de André da Silva Gomes, que inclusive recorre a uma figura nas trompas conhecidas como *toque de caça*; ou o discurso da Boa Morte de José Maurício), mas que possibilitam através de montagem complexas de parâmetros criar um jogo de referências, remissões, citações, intertextualidade, enfim, uma estrutura de sentidos reconhecíveis, mas ao mesmo tempo aberto a uma infinita possibilidade de transformação pela articulação de todos os parâmetros envolvidos no jogo representacional da música.



A ESCRITA TÓPICA COMO NATUREZA DO CONHECIMENTO

É rebarbativo dizer que domínio da escrita tópica fazia parte de uma estrutura de conhecimento necessária para a estabilização profissional no campo cultural da música aristocrática-burguesa, a partir da segunda metade do século XVIII. Assim, não é de se estranhar nenhum pouco dentro do modelo político do Antigo Regime, nem mesmo para elogios sobre a atualização do conhecimento de qualquer compositor em locais de borda da civilização ocidental, como o Novo Mundo, que soubessem tratar da estética tópica.

O que devemos sublinhar é os padrões desse conhecimento. Logo, mesmo considerando que o aprendizado era feito sobre os estilos, danças, figuras, gêneros compartilhados num grande sistema eurocentrista, havia frestas para a inclusão de parâmetros locais. Isso porque os jogos dramáticos numa perspectiva de comunicação determinavam estratégias, e é aqui que residiria a possibilidade de observação da mentalidade local. Em outras palavras, apesar de um quadro conceitual formado sobre tópicos europeias, a forma de expressar uma ideia poderia estar vinculada à formas da sensibilidade do local da cultura.

Isso é possível constatar observando três *kyries* de José Maurício Nunes Garcia, escritos para circunstâncias e tempos diferentes. Primeiro, todos os três demonstram o domínio competente da escrita galante, não só dos modos de substanciação (fraseologia, domínio dos esquemas harmônicos, forma), mas também da estética tópica. No entanto, cada um deles traz um problema diferente, que passo a discutir desde a representação mais simples, o *kyrie* da Missa Pastoral (1811), até os mais complexos, o da Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810) e o de Santa Cecília (1826), esse certamente o mais intrincado dos três exemplares.

MISSA PASTORIL PARA A NOITE DE NATAL

Escrita em 1811, a Missa Pastoral é um exemplo claro de tratamento de uma das principais tópicos associadas à música religiosa: a tópica pastoral.

Para Raymond Monelle, a Pastoral tem uma gestão secular, porém no século XVIII, já transformada em tópica, se define formatada na canção rústica cecilianiana:

There have been specifically pastoral genres in music. The *pastorela* of the troubadours, the pastoral *intermedium* of sixteenth-century courts, the instrumental *pastorali* of Francesco Fiamengo (1637), Lully's operatic *pastorales*, the *dramma pastorale* of the opera-seria age, the Austrian *missa pastorale*, the popular south German *pastorella*, all were pastoral repertoires associated with certain forms and styles. In addition, Koch, speaking of classical instrumental music, distinguishes the *pastorale* as a separate genre from the *mu-sette* and the *siciliano*.



“*Pastorale* indicates . . . a piece of rustic, simple, but tender character, in which the singing of the idealized world of shepherds is expressed. It is generally in a fairly slow 6/8 meter . . . [and] is very similar to the musette and the siciliano, except that it is played more slowly than the former, and has fewer dotted eighths than the latter” (Koch 1964 [1802], 1142). However, this work is not concerned with the pastoral as a genre or type of musical piece, but with the pastoral topic insofar as it intrudes into music of all kinds (Monelle, 2006, p. 229).

É fácil observar a importância da Pastoral na música do século XVIII. Ainda em meados do século, os primeiros movimentos das sinfonias, fossem elas escritas em Veneza, Paris ou Mannheim, tinham na tópica Pastoral um espaço fundamental para a ambiência desse gênero: música de câmara para momentos de sociabilização. Apenas para citar a referência ao pastoral justamente criava uma atmosfera de reminiscência e contemplação apropriados para um momento de entretenimento despretensioso, o que também considera as referências ao militar, à caça e às danças rústicas.

Outro aspecto da Pastoral é sua identificação na música religiosa com aspectos de pureza e singeleza. É um ambiente que traduz inúmeros aspectos dogmáticos do cristianismo, inclusive associado ao culto mariano, ao natal (pela referência da concepção na manjedoura); à bem-aventurança, à ideia de *Et Arcadia Ego*, enfim, a ideia de uma religiosidade voltada para a redenção pela humildade.

Na Missa Pastoril, o tema do *kyrie* (Fig. 4) obedece rigorosamente aos padrões da pastoral siciliana: em 6/8, com um ritmo pontilhado, e inclusive na forma da orquestração: melodia nos clarinetes (era do estilo a melodia estar associado aos instrumentos de sopro, como uma referência à rústica gaita de fole) com um pedal na dominante no órgão.



Fig. 4

Durante todo o decorrer da obra, o tema pastoril é reapresentado ora como em diferentes partes da missa: *Gratias Agimus Tibi* (com uma seção de contraste em forma de dança rústica), *Cum Sancto Spiritu* e, encerrando a obra, no *Agnus Dei*. Poderíamos inclusive que esses retornos funcionariam como um ritornelo entre outras seções que exploram outras formas do pastoral como ocorre na dança rústica na qual é escrita o Glória ou na coda (que funciona como uma cavatina) do



Cum Sanctus Spiriti (In gloria dei Patris, Amen). Em *Laudamus Te* o pastoral está no sentido reflexivo do cantábile em $\frac{3}{4}$, escrito como ária. No *Qui Tollis*, uma ária com interseção de figuras de *toque de caça*, como se fosse um chamado ao cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo.

Em síntese, na Missa Pastoral José Maurício demonstra um amplo leque de possibilidades que pode ser tratado a tópica pastoril para realçar os símbolos primordiais do nascimento de Jesus: o aspecto campesino, de alegria singela e sentimento de esperança. E todo esse processo tem seu impulso já no *kyrie*, onde a tópica pastoril se apresenta na sua forma mais característica.

MISSA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Essa missa, escrita em 1810, tem em seu *kyrie* um tratamento mais complexo do que a Missa Pastoral. Em relação ao projeto de significação, José Maurício é claro numa acepção de exultação determinado pelo dogma de Nossa Senhora da Conceição (Fig. 5): (a) a marcha, que marca o *Kyrie* denotando o sentido da majestade divina da concepção; (b) o *jubilus* na fuga do *Christie* denotando o cântico de alegria pela concepção divina; (c) a pastoral (em forma de danças rústicas) dos temas de fechamento de seção, que “marca” toda a unidade musical, pois a condiciona a uma mensagem de pureza e humildade diante dos desígnios divinos.

Um detalhe singelo, mas eloquente, revela que o projeto de José Maurício tinha um modelo pré-estabelecido: o Evangelho Segundo Lucas, ao narrar o Mistério da Encarnação. A disposição dos elementos expressivos da música de José Maurício — majestoso, júbilo e humildade — com o Evangelho Segundo Lucas é a mesma. Enfim, a escolha dos materiais e o tratamento da ordem de discurso obedece a um roteiro que deveria ter sentido numa tradição de escuta para os elementos do texto. Diz o Evangelista no capítulo 1, linhas 45 a 48:

⁴⁵ Bem-aventurada a que creu, pois não de cumprir-se as coisas que da parte do Senhor lhe foram ditas.

⁴⁶ Disse então Maria: A minha alma engrandece ao Senhor,

⁴⁷ E o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador;

⁴⁸ Porque atentou na baixaza de sua serva; Pois eis que desde agora todas as gerações me chamarão bem-aventurada,

Ora, a sequência dos elementos marcados de José Maurício segue a mesma estrutura de Lucas: (1) Maria engrandece o Senhor (sentido de majestoso da marcha); (2) o espírito que se alegra (o júbilo do tema da fuga); (3) a humildade da serva, assim como o espírito de submissão aos bem-aventurados que creem (a pastoral como elemento de redenção).



(Kyrie)- comp. 50-53
(Kyrie'): comp.270-73



(Christie) - comp. 225 e seg.



Fig. 5



mente a uma ideia de abnegação, ou seja, a renúncia de tudo, até mesmo da vida, em defesa de um bem maior.

Por abnegação num sentido musical Robert Hatten define:

In terms of its underlying dramatic structure, an abnegational genre may be understood to comprise three parts: a reversal (from what is desired), a sense of either willing that reversal or accepting it as if from an external source, and a positive (higher) outcome of what otherwise would have been a tragic situation resulting from the reversal. The distinctiveness of this dramatic genre is threefold: the tragic is not dismissed (as in comedy), or allowed to overwhelm (as in tragedy), or added in judicious doses (as in tragicomedy), but rather transcended. In this sense, the abnegational genre is structured like religious drama. (Hatten, 1994, p. 281)

Os elementos descritos acima estão todos presentes no *kyrie* de José Maurício: primeiro o destino trágico num parâmetro de tópica militar: o marcha em caráter marcial (presentes não só no exórdium como também na linha do baixo ritmicamente bem marcada em ritmo constante; marcial que se repete no decorrer da missa, como no *Gloria*). Segundo, o *Et Arcadia Ego* (o justo que descansará em jardins floridos, como usado na Sinfonia Fúnebre) pela tópica de pastoral. O coro intensifica todo esse jogo de contraste. Dois usos são possíveis observar bem claramente: o estilo antigo da *narratio* e o estilo declamatório em contraposição com figurações bem definidas na orquestra que cria um afeto majestoso que tem um considerável impacto no sentido de representar a resistência, princípio fundamental da abnegação.

O sentido de transformação, ou melhor, da exposição do que Hatten chama de elementos conjugados de tragédia, comédia e tragicomédia estão presentes o tempo inteiro. É construído primeiro pela exposição dos materiais expressivos de forma linear, entre o *exordium* e a *narratio*. Posteriormente, esses elementos são combinados até culminar, após inúmeras progressões harmônicas (por meio de uso de recursos de intensificação como a *gradatio*) que desestabilizam uma unidade harmônica (ao contrário dos *kyries* anteriores), na transformação da própria marcha em elemento da pastoral, na qual a obra termina.

Um último detalhe pode ser sublinhado pensando na questão dos campos semânticos. A instabilidade do discurso da abnegação, que intensifica o choque entre a *letitæ* e a *tristitæ* é bem resolvido por José Maurício por alguns recursos. Primeiro na própria definição dos campos tópicos: a *ombra* e a pastoral. Segundo pelos usos e transformações dos parâmetros: o sentido de destino na nota repetida na voz de Baixo; o baixo instrumental da marcha; o uso das madeiras (principalmente o clari-



nete) como timbre da referência pastoral *versus* as cordas graves como referência do *ombra*; o uso dos momentos de *gradatios* como o sentido da própria abnegação.

OS KYRIES COMO OUVERTURE: UMA CONDIÇÃO DO PRÓPRIO ESTILO ITALIANO

Em 1745, o já citado Johann Adolph Scheibe escrevia:

One has written one line in high, another in middle, yet another in low style. Here stand French, there Italian passages. First goes a theatrical phrase, then one which belongs to the church. Everything is so chaotically mixed together that one cannot find a dominant style or a proper expression. Furthermore, one mixes particular characteristics of certain compositions. For instance, one writes overtures in the manner of symphonies or concertos, or one inserts such passages into symphonies and concertos which properly belong to overtures. The melody of an aria sounds like a recitative but recitative turns into an aria. Generally, one pulls together several kinds of pieces, throws them on one heap, and writes at whim the first name above it which comes to mind...This unevenness arises also when one throws together the characters of French, Italian, German, or other compositions without considering the fact that each composition requires its own elaboration. The style also becomes uneven when one mixes the expression of different moral characters or mixes up the expression of one character with the other. . . . Am I not right when I call this lumpy, bumpy, and disorderly style the worst of all? Yes, it is this style that covers music with the greatest dishonour since it suppresses the beautiful and natural to the greatest extent. And yet it occurs in most musical works (apud Mirka, 2014, p. 4)

Realmente a sua percepção era absolutamente justa. Porém, o que via com negatividade cristalizou-se, transcendeu as fronteiras da ópera e chegou a música religiosa.

É exatamente esse processo que usa José Maurício: escreve kyries como se fossem aberturas. Não pela disposição formal, mas pelo sentido que a ouverture ganhava através da ópera buffa: uma “introdução” do assunto, apresentando temas e ambientes do enredo da ópera.

Tomando como exemplo as missas aqui elencadas vimos como a Missa Pastoril define padrões que se expandem para o resto da missa, inclusive com o próprio material do kyrie. Já na Missa de Nossa Senhora, o kyrie define mais do que a estrutura tópica, define o dogma, inclusive referenciado no texto bíblico. Por fim, a Missa



de Nossa Senhora usa um complicado recurso de abstração da história da santa, a abnegação.

Por fim, há que se dizer que esse é o próprio espírito do Iluminismo que se manifesta na música. É o sentido da razão dos elementos que devem ser reconhecidos por sua natureza racional, o que poderíamos dizer, racionalizada pelo discurso dominante. Outro sentido é o papel dessa música como elemento de comunicação. Visando a exposição “clara” de valores que constituem uma razão pública, a arte, no caso a música é chamada a participar dentro de um quadro de valores universais, o que justifica, inclusive, a presença de um quadro universal das tópicas, ou seja, tópicas como verdades e não como elementos culturais localizados (no caso tópicas europeias).

E esse é o sentido, também, dos *kyries* serem apresentados como *ouvertures*: transformar inclusive a missa num espaço de declaração objetiva de valores, de edificação. É assim que o Natal é o momento dos mais puros sentimentos, da renovação, do singelo e humilde; Nossa Senhora é o ambiente do júbilo e da submissão; e Santa Cecília, o próprio signo da abnegação. Para cada um desses ambiente tópicas específicas que, na sua própria natureza potencializam a intenção do discurso. O decoro resiste aqui, no encontro da medida racional entre o valor da expressão musical e o uso dos recursos, como as tópicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allanbrook, Wye Jamison. *The secular commedia; comic mimesis in late eighteenth-century music*. Ed. Mary Ann Smart & Richard Taruskin. Oakland: University of California Press, 2014.

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

Downs, Philip. *La Música Clássica; la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Trad. Celsa Alonso. Madrid: Ediciones Akal, [1992]1998.

Grout, Donald; Palisca, Claude. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, [1988]2001.

Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Hunter, Mary. “Topics and Opera Buffa”. In: Mirka, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.



Mirka, Danuta, (org.). Introduction. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

Monelle, Raymond. *The Musical Topic Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

DIÓSNIO MACHADO NETO possui graduação em Bacharel em Música pela Pontifícia Universidad Católica de Chile (1992), Mestrado e Doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2001; 2008). Ingressou no corpo docente do Departamento de Música da ECA/USP em 2002, onde atualmente é professor do Programa de Pós-graduação (PPGMUS). É professor no Departamento de Música da FFCLRP/USP, onde ministra aulas de História da Música; Música Brasileira e História da Teoria da Música Ocidental. É sócio-fundador da Associação Regional da América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia do DM-FFCLRP (LAMUS), desde sua fundação em 2007. É do corpo editorial da *Revista Portuguesa de Musicologia*, *Revista Vortex* (UFPR) e *Revista Música* (PPGMUS/ECA-USP). Membro do Núcleo Caravelas do CESEM/Universidade Nova de Lisboa e dos Study Groups *Italo-Ibero-American Relationships: The Musical Theatre* (IMS) e *Música Antiga no Novo Mundo* (ARLAC-IMS). É autor do livro *Administrando a Festa, Música e Iluminismo no Brasil colonial*, que recebeu menção honrosa no Prêmio Capes de 2009.