

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

ALEXANDRE CERQUEIRA DE OLIVEIRA RÖHL

A FUGA DUPLA LUSO-BRASILEIRA
DURANTE OS SÉCULOS XVIII E XIX

SÃO PAULO

2010

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

ALEXANDRE CERQUEIRA DE OLIVEIRA RÖHL

A FUGA DUPLA LUSO-BRASILEIRA
DURANTE OS SÉCULOS XVIII E XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador:
Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

SÃO PAULO

2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

R738f Röhl, Alexandre Cerqueira de Oliveira. 1979-
A fuga dupla luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX /
Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl. - São Paulo : [s.n.], 2010.
155 f. + anexo

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Fuga dupla (Música). 2. Contraponto. 3. Estilo musical. 4.
Música – História e crítica – Brasil – Portugal – Séc. XVIII-XIX.
I. Castagna, Paulo Augusto. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título

CDD – 781.42

ALEXANDRE CERQUEIRA DE OLIVEIRA RÖHL

**A FUGA DUPLA LUSO-BRASILEIRA
DURANTE OS SÉCULOS XVIII E XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof. Dr. PAULO AUGUSTO CASTAGNA

2º. Examinador: Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araújo

3º. Examinador: Profa. Dra. Carin Zwilling

São Paulo, 22 de setembro de 2010

À memória de meus pais
Ruth e Peter

Agradecimentos

Agradeço toda minha família pelo incentivo e apoio nos últimos anos. Ao meu irmão Pedro Paulo e minha tia Brigitte. Ao Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna, pela orientação deste trabalho e paciência. Aos professores que fizeram parte do exame de qualificação e banca final: Profa. Dra Mônica Luccas, Profa. Dra. Carin Zwilling e Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araújo. À Profa Dra Carin Zwilling gostaria de agradecer também pelas longas conversas que tivemos sobre este trabalho em meio a aulas de alaúde e cafezinhos. À Profa Dra Dorotéa Kerr. À Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff pelo incentivo em seguir a carreira acadêmica. À CAPES. Aos funcionários das bibliotecas nacionais de Portugal e Espanha. Às arquivistas da biblioteca do Real Conservatório Superior de Música de Madrid. À equipe da biblioteca do Instituto de Artes. À Marisa e os demais funcionários da seção de pós graduação do Instituto de Artes da Unesp. Aos professores do curso para “*protección y difusión del patrimonio musical iberoamericano*”, em especial Don Ismael Fernández de la Cuesta, José (Pepe) Sierra e José Carlos Gosálvez. Aos meus colegas de Espanha: Aida, Zoila, Daniel, Omar e Rolando. Aos meus amigos e colegas brasileiros que acompanham o meu trabalho. Ao Diogo e Isabel. À minha esposa Ana, por todo o trabalho de diagramação, pela compreensão e por estar ao meu lado durante todo esse tempo. À minha mãe pelo exemplo de pesquisadora que ela é para mim.

Resumo

A fuga dupla foi um fenômeno essencialmente do século XVIII até meados do século XIX, introduzido em Portugal, e conseqüentemente no Brasil, a partir da italianização da cultura musical portuguesa promovida por D. João V. Encontra-se em arquivos brasileiros e portugueses fugas duplas de diversos compositores italianos como Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Giovanni B. Pergolesi (1710 – 1736), David Perez (1711 – 1778), Niccolò Jommelli (1714 – 1774) e Giuseppe Totti (? - 1832). Também compuseram fugas duplas músicos portugueses como José Joaquim dos Santos (1747 – 1801), João José Baldi (1770 – 1816), André da Silva Gomes (1752 – 1844) e Marcos Portugal (1762 – 1830); e brasileiros como Luiz Álvares Pinto (1719 – 1789) e José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). O objetivo desta pesquisa é demonstrar a evolução desta forma musical no repertório luso-brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Para isso, além de serem analisadas uma série de vinte e cinco obras compostas pelos músicos acima mencionados, também foram estudados nove tratados musicais dos seguintes autores: Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 – 1795), Giambattista Martini (1706 – 1784), Francisco Ignacio Solano (1720 – 1800), Johann Georg Albrechtsberger (1735 – 1809), Angel Moriggi (? - ?), André da Silva Gomes, Antonin Rejcha (1770 – 1783), Luigi Cherubini (1760 – 1842) e Hilarión Eslava (1807 - 1878). Esta forma fugal, presente no repertório luso-brasileiro, de extrema importância para a nossa história musical, permanece, até hoje, pouco conhecida, existindo poucos estudos modernos e até mesmo edições críticas de música portuguesa e brasileira onde ela esteja presente.

Palavras-chave: Fuga dupla, Brasil, Portugal, Séculos XVIII e XIX

Área de conhecimento: Música

Abstract

The double fugue was essentially a phenomenon of the 18th to the middle 19th centuries, introduced in Portugal, and consequently in Brazil, since the Italianization of the Portuguese musical culture promoted by Don João V. Double fugues from several Italian composers such as Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Giovanni B. Pergolesi (1710 – 1736), David Perez (1711 – 1778), Niccolò Jommelli (1714 – 1774) and Giuseppe Totti (? - 1832), can still be found in Brazilian and Portuguese archives. Also composed double fugues Portuguese musicians like José Joaquim dos Santos (1747 – 1801), João José Baldi (1770 – 1816), André da Silva Gomes (1752 – 1844) and Marcos Portugal (1762 – 1830); and Brazilians like Luiz Álvares Pinto (1719 – 1789) and José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). The aim of this research is to demonstrate how this musical form evolved in the Portuguese and Brazilian repertoire during the 18th and 19th centuries. For this purpose, besides of analyzing twenty five musical works from the above mentioned composers, nine musical treatises were studied from the following authors: Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 – 1795), Giambattista Martini (1706 – 1784), Francisco Ignacio Solano (1720 – 1800), Johann Georg Albrechtsberger (1735 – 1809), Angel Moriggi (? - ?), André da Silva Gomes, Antonin Rejcha (1770 – 1783), Luigi Cherubini (1760 – 1842) and Hilarión Eslava (1807 - 1878). This musical form, found in the Portuguese and Brazilian repertoire, of extreme importance for our musical culture, remains, even now, little known, existing just a few modern studies and critical editions of Portuguese and Brazilian music where it can be found.

Keywords: Double Fugue, Brazil, Portugal, 18th and 19th Centuries

Sumário

Introdução	9
 Capítulo 1. A fuga no repertório ocidental.....	17
1.1 A fuga em textos teóricos dos séculos dezoito e dezenove	18
1.2 A fuga e a retórica.....	25
 Capítulo 2. A fuga dupla em tratados musicais dos séculos dezoito e dezenove	30
2.1 Século Dezoito.....	31
2.1.1 <i>Abhandlung von der Fuge</i> , F.W. Marpurg	31
2.1.2 <i>L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato</i> , G. Martini.....	35
2.1.3 Novo Tratado de Música, Métrica e Rítmica, F. I. Solano	39
2.1.4 <i>Collected Writings on Thorough-Bass, Hamony, and Composition, for Self-Instruction</i> , J. G. Albrechtsberger.....	41
2.2 Século Dezenove	47
2.2.1 <i>Tratado de Contrapunto Fugado</i> , A. Moriggi.....	47
2.2.2 <i>Arte Explicada do Contraponto</i> , A. S. Gomes	49
2.2.3 <i>Tratado de Contraponto e Fuga</i> , A. Rejcha.....	50
2.2.4 <i>A Treatise on Counterpoint and Fughe</i> , L. Cherubini ..	61
2.2.5 <i>Escuela de Composición, tratado segundo del contrapunto y fuga</i> , H. Eslava	64
 Capítulo 3. Análise de fugas duplas dos séculos XVIII e XIX	69
3.1 Exposição	71
3.2 Desenvolvimento.....	105
3.2.1 Exposição do temas no desenvolvimento	113
3.3 Conclusão da Fuga	125
3.3.1 <i>Coda</i>	135
 Considerações finais	145
 Referências Bibliográficas	151
 Anexos.....	155

Introdução

O século dezoito foi caracterizado por uma música com forte influência italiana em Portugal. Este processo de italianização se inicia com a ascensão de D. João V ao trono português, no ano de 1707. Com o intuito de elevar a qualidade musical de sua Capela Real, o monarca passa a contratar músicos de alto nível especialmente vindos da Itália e, em pouco tempo, já em 1730 contava com vinte e seis cantores italianos em sua Capela (Nery, 1991: p. 88).

Com o intuito de apoiar as mudanças realizadas na Capela Real foi fundado, em 1713, o Seminário da Patriarcal, uma escola de música com base religiosa (CRANMER, 1994: p. 692). Esta instituição foi a mais importante na formação musical portuguesa até ser substituída pelo atual Conservatório, em 1835, e tinha seu ensino focado especialmente na música religiosa de estilo concertante (NERY, 1991: p. 89). Também eram concedidas bolsas aos alunos mais dotados para aprimorarem seus estudos na Itália, mais precisamente em Roma, como, por exemplo, Antônio Teixeira (1707 – 1769), Joaquim do Vale Mexelim, Rodrigues Esteves (1700-1751) e Francisco Antônio de Almeida (1702-1755) (BRITO, 1989: p. 109).

Um dos músicos que participou deste processo foi o compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), que em 1719 foi nomeado Mestre da Capela Real de Portugal. Em 1728 o compositor dispunha de sete violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo (todos estrangeiros); trinta a quarenta cantores e um vice-mestre da capela e organista, o conhecido português Carlos Seixas (1704 – 1742) (NERY, 1991: p. 88-89).

Em 1750, com a ascensão ao trono de D. José I, o modelo musical que antes era Roma passa a ser Nápoles. Compositores como David Perez (1711-1778) e Niccolò Jommelli (1714-1774), passam a atuar em Portugal, o primeiro vivendo em Portugal desde 1752 até 1778, ano de sua morte. Quanto a Jommelli, no ano 1762, lhe foi oferecida uma pensão para escrever duas óperas por ano, sendo uma séria e outra *Buffa*, para os teatros portugueses. Apesar de a ópera ser a maior razão dessas mudanças, os compositores napolitanos também foram conhecidos por sua produção religiosa. Tanto o *Mattutini dei Morti* quanto a Missa de Réquiem compostas por Perez e Jommelli, respectivamente, foram executadas com frequência

em Portugal (NERY, 1991: p. 105). Ambas as composições mencionadas possuem fugas duplas.

Seguindo a política do Reinado anterior, são enviados para estudar na Itália compositores como João de Souza Carvalho (1745-1798), Jerônimo Francisco de Lima (1741-1822) e Braz Francisco de Lima (?-1813), sendo, agora, o destino de seus estudos Nápoles (CRANMER, 1994: p. 693).

Em meados do século dezoito, Nápoles já era considerada um dos principais centros musicais europeus, como escreveu Charles de Brosses em 1739, descrevendo a cidade italiana como a “Capital Mundial da Música”. Apesar da posição privilegiada ao comércio, Nápoles era reconhecida principalmente por sua produção operística. O gosto local, treinamento e mesmo a produção intelectual, incentivavam a musical vocal (ROBINSON, 1972: p. 1).

A cidade também era conhecida pela excelência no ensino musical, possuindo quatro conservatórios, *S. Maria di Loreto*, *S. Maria della Pietà dei Turchini*, *Poveri di Gesù Cristo* e *S. Onofrio a Capuana*, todos fundados no século dezesseis. Era comum a nomeação dos principais compositores como mestres nessas escolas, com aulas semanais. Os conservatórios, inclusive, possuíam cláusulas contratuais, para evitar que os importantes professores faltassem às suas classes, com penas de descontos no salário dos mesmos. Apesar de serem originalmente destinados ao ensino de órfãos da cidade de Nápoles, os conservatórios progressivamente passaram a aceitar alunos de outras classes sociais, alguns pagando por seus estudos. Muitos dos estudantes pagantes vinham, cada vez mais, de fora de Nápoles e ainda no início do século dezoito alguns vinham de outros países como Espanha e Alemanha (ROBINSON, 1972: p. 13-14).

Alguns dos principais compositores napolitanos surgiram desses centros de ensino, entre eles, Domenico Sarri (1679-1744), Nícollo Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (1690/6?-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Giovanni Baptista Pergolesi (1710-1736), David Perez e Niccolò Jommelli (ROBINSON, 1972: p. 17). Estando os três últimos presentes nessa pesquisa.

A influência italiana não se manteve somente em Portugal, mas chegou ao Brasil, não apenas por meio de cópias de obras dos autores já mencionados, mas também com a vinda de compositores portugueses como André da Silva Gomes (1752-1844), Mestre da Capela da Sé de São Paulo, no período de 1774 a 1823 e autor de um dos mais importantes tratados de música brasileiros, a “Arte Explicada de Contraponto”. Desta obra, originalmente escrita em três volumes, apenas um deles sobreviveu aos anos. Gomes teve sua formação musical no Seminário da Patriarcal em Lisboa, onde teve aulas com compositores como José Joaquim dos

Santos (1748?-1801), o qual é mencionado em seu tratado, na Lição Nº 16, especificamente no parágrafo onde trata das fugas com dois motivos ou passos.

Também importante foi a atuação de compositores nascidos no Brasil e que estudaram em Portugal, como o pernambucano Luiz Álvares Pinto (1719-1789) que estudou em meados do século dezoito em Lisboa e chegou a tocar violoncelo na Capela Real portuguesa (DINIZ, 1969: p. 44-45).

A fuga dupla, objeto deste estudo, foi um fenômeno especialmente setecentista, introduzido em Portugal e conseqüentemente no Brasil, possivelmente pelos músicos italianos que atuaram em Portugal nesse período. Essa forma teve uma grande aceitação na vida musical portuguesa. Encontram-se em arquivos portugueses fugas duplas de diversos compositores italianos como Domenico Scarlatti, Andrea Basili (1705-1777), Giovanni Baptista Pergolesi, David Perez, Niccolò Jommelli e Giuseppe Totti (? – 1832), além de serem conhecidas fugas duplas de Antonio Vivaldi (1680-1743), Giovanni B. Samartinni (1700-1775). Também compuseram fugas duplas, autores portugueses como António Teixeira (1707-1770), José Joaquim dos Santos, João José Baldi (1770-1816), André da Silva Gomes e Marcos Portugal (1762-1830); e brasileiros como Luiz Álvares Pinto e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

Durante a exposição das fugas duplas, presentes no repertório luso-brasileiro, os temas são apresentados juntos desde o início, ao contrário do praticado nas conhecidas fugas de Johann Sebastian Bach (1685-1750) em sua “Arte da Fuga”, onde os temas são apresentados separadamente. Esta forma é representada em diversos tratados do século dezanove, não somente italianos ou portugueses, como do compositor tcheco, naturalizado francês Antonín Rejcha (1770-1783) e do espanhol Hilarión Eslava (1807-1878). O tratado de contraponto de Rejcha encontra-se traduzido em um manuscrito de meados do século dezanove na Biblioteca Nacional de Lisboa:

“(...) um dos dois sujeitos entra sempre um pouco mais tarde, ordinariamente é o contra-sujeito que deve ter uma diferença sensível entre os dois sujeitos do modelo” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fólio 13, verso).

“(...) o segundo motivo se une ao principal desde que este entra (...) o segundo motivo pode estar precedido de até um ou dois compassos, ou mais se o motivo é longo” (ESLAVA, 1864: p. 121).¹

¹ Do original: “(...) el 2º motivo se une al principal desde que este entra (...) el 2º motivo puede estar precedido de los que valgan 1 ó 2 compases, ó mas si el motivo es largo” (ESLAVA, 1864: p. 121) (N. do Autor: tradução própria).

No tratado de André da Silva Gomes, a exposição da fuga dupla é descrita da seguinte forma:

“Levanta primeiro a primeira Voz um motivo e, depois que ela entra, principia outra Voz outro motivo diferente” (Gomes in LANDI, 2006: p. 210).

Apesar de ser elogiada pelo próprio Rejcha, a forma utilizada na “Arte da Fuga” por J. S. Bach ocupa menos que um parágrafo e muitas vezes não é sequer mencionada em outros escritos teóricos ibéricos.

“Poder-se-há também modificar uma fuga a dois sujeitos da maneira seguinte: 1º A exposição com o sujeito principal só, como na fuga simples, um episódio segue esta exposição. 2º A contra-exposição com o contrasujeito só, seguido de um episódio em seguida. 3º A reunião dos dois sujeitos (sem fazer uma terceira exposição) em que a repercussão se fará em alguns tons relativos (...) Esta versão expondo cada sujeito isoladamente antes de os reunir tem mais variedade na fuga dobrada.” (REJCHA, primeira metade do século XVIII: fólio 16, verso).

É importante frisar que, apesar da pesquisa focar o repertório italiano e luso-brasileiro, essa forma era conhecida nos demais estados europeus, especialmente entre os germânicos, onde foi utilizada por importantes compositores como Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Georg Philipp Telemann (1681-1767) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), além de ser mencionada nos tratados *Abhandlung von der Fuge* de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), *Der vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson (1681-1764) e o tratado de composição de Johann Georg Albrechtsberger (1735- 1809) escrito em 1790.

Os textos teóricos, em sua maioria, costumam reservar um espaço limitado para a descrição das fugas duplas, devido à diferença entre fugas simples e duplas ser especialmente na exposição. Por essa razão, o primeiro capítulo tratará não especificamente da fuga dupla, mas sim das fugas de uma forma ampla, com intuito de fornecer subsídio teórico para a compreensão dos capítulos seguintes. O primeiro capítulo também tratará, mesmo que brevemente, do estudo da fuga e da retórica.

O primeiro capítulo também abordará aspectos históricos da forma fuga e as partes musicais que a compõem. Para isso, serão utilizados cinco tratados musicais dos séculos dezoito e dezenove, cada um de uma nacionalidade distinta, sendo todos representativos para o estudo da fuga no repertório ocidental e especialmente luso-brasileiro, a saber:

1. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, 1752;
2. Giambattista Martini, *L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, 1775;
3. Francisco Ignacio Solano, *Novo Tratado de Música, Métrica e Rítmica*, 1779;
4. André da Silva Gomes, *Arte Explicada do Contraponto*, início do século dezenove;
5. Luigi Cherubini, *A Treatise on Conterpoint and Fuge*, tradução inglesa de 1854.

O segundo capítulo tratará da fuga dupla diretamente, sendo abordados tratados de diversas nacionalidades e períodos. Além dos tratados utilizados no primeiro capítulo, serão incluídos textos dos seguintes autores para a análise: Johann Georg Albrechtsberger, Angel Morrigi, Antonín Rejcha e Hilarión Eslava.

Como existem poucos estudos modernos sobre essa forma musical específica, os tratados desempenham papel de extrema importância. A análise dos textos teóricos não somente atesta a importância dessa forma no repertório ocidental, mas também fornece subsídios para a compreensão dos exemplos musicais estudados no terceiro capítulo.

Os exemplos musicais são todos provenientes de arquivos e bibliotecas ibéricas e brasileiras. O método de análise utilizado é baseado fundamentalmente na obra “Análise do Estilo Musical” de Jan LaRue, também aproveitando os exemplos de análise de fugas dos seguintes livros: “Lições de contraponto segundo a *Arte Explicada de André da Silva Gomes*” (2005) de Márcio Spartaco Landi, onde é apresentada em apêndice a análise do *Christe da Missa a Oito Vozes* de André da Silva Gomes.

Apesar das fugas serem composições com características puramente musicais, quanto ao desenvolvimento dos temas e motivos apresentados na exposição, o que pode erroneamente levar a impressão de que o texto pode ter uma função secundária, a análise textual nas fugas duplas foi incluída por causa de características próprias dessa forma. Como também apresentado por Eslava em seu tratado, a fragmentação do texto cantado entre os temas na exposição, ocorre não somente no repertório musical. Essa questão também será abordada nos capítulos subsequentes.

Essa não parece ser a única importância referente ao texto cantado nas fugas duplas, como pode ser percebido na frequente utilização dessa forma em específicos momentos da missa cantada, como o *Christe Eleison* e *Cum Sancto Spiritu*, além do segundo caso frequentemente possuir uma pequena introdução coral, como acontece nas missas de Pergolesi, Totti, Marcos Portugal e Nunes Garcia.

As composições musicais italianas foram incluídas nas análises com a intenção de demonstrar características comuns entre a música dos países estudados, mas mantendo-se

somente em obras presentes em arquivos portugueses e brasileiros. O que inclui não somente obras de Perez e Jommelli, mas também Pergolesi e Domenico Scarlatti. De Pergolesi, serão incluídas além das duas fugas presentes em sua Missa a 5 Vozes, também as duas presentes no seu, mais conhecido, *Stabat Mater*, que apesar de menos ortodoxas podem ser consideradas fugas duplas.

O repertório de fugas duplas é bastante vasto, incluindo tanto obras vocais quanto instrumentais, corais, solistas e obras didáticas. Por essa razão foi necessário limitar esse estudo, focando as análises musicais especialmente nas fugas duplas presentes no repertório litúrgico italiano e luso-brasileiro. Foram selecionadas para análise vinte e cinco fugas de onze diferentes compositores, sendo que somente dois deles não viveram em Portugal ou no Brasil (Jommelli e Pergolesi), como segue:

1. BALDI, João José. Matinas da Immaculada Conceição: *Per quem salus mundi*. Partitura manuscrita, s.d. Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro;
2. BALDI, João José. Matinas da Immaculada Conceição: *Quia fecit mhi Dominus*. Partitura manuscrita, s.d. Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro;
3. GARCIA, José Maurício Nunes. Missa de São Pedro de Alcântara: *Cum Sancto Spiritu*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002;
4. GARCIA, José Maurício Nunes. Missa de Nossa Senhora da Conceição: *Christe eleison*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002;
5. GARCIA, José Maurício Nunes. Missa de Nossa Senhora da Conceição: *Cum Sancto Spiritu*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002;
6. GARCIA, José Maurício Nunes. Ofício 1816: *Nec aspiciat*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982;
7. GARCIA, José Maurício Nunes. Ofício 1816: *Dum veneris*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982;
8. GOMES, André da Silva. Missa a 5 vozes: *Christe eleison*. São Paulo: Edusp, 1999;
9. GOMES, André da Silva. Missa a 5 vozes: *Cum Sancto Spiritu*. São Paulo: Edusp, 1999;
10. JOMMELLI, Niccolò. *Messa pro Defunctis: Pie Jesu*. Paris: Auguste Le Due e Compagnia Editori e Mercanti di Musica, s.d.;
11. JOMMELLI, Niccolò. *Messa pro Defunctis: Quando caeli movendi*. Paris: Auguste Le Due e Compagnia Editori e Mercanti di Musica, s.d.;
12. PEREZ, David. *Mattutino dei Morti: Tu eis Domine*. Londres: Presso Roberto Brenner, 1774;
13. PEREZ, David. *Mattutino dei Morti: Quia peccavi nimis in vita*. Londres: Presso Roberto Brenner, 1774;
14. PEREZ, David. *Mattutino dei Morti: Miserere mei Deus*. Londres: Presso Roberto Brenner, 1774;
15. PERGOLESI, Giovanni Baptista. Missa a 5 vozes: *Christe eleison*. Partitura manuscrita, s.d. Biblioteca Nacional de Lisboa;
16. PERGOLESI, Giovanni Baptista. Missa a 5 vozes: *Cum Sancto Spiritu*. Partitura manuscrita, s.d. Biblioteca Nacional de Lisboa;

17. PERGOLESI, Giovanni Baptista. *Stabat Mater: Fac, ut ardeat cor meum*. Londres: Edition Eulenburg. 1992;
18. PERGOLESI, Giovanni Baptista. *Stabat Mater: Amen*. Londres: Edition Eulenburg. 1992;
19. PINTO, Luis Álvares. *Te Deum: In te Domine*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002;
20. PORTUGAL, Marcos. Missa a 4 concertada: *Cum Sancto Spiritu*. Partitura manuscrita, s.d. Biblioteca Nacional de Lisboa;
21. SANTOS, José Joaquim. *Stabat Mater: Fac, ut ardeat cor meum*. Musica manuscrita, s.d. Biblioteca Nacional de Lisboa;
22. SANTOS, José Joaquim. *Stabat Mater: Amen*. Musica manuscrita, s.d. Biblioteca Nacional de Lisboa;
23. SCARLATTI, Domenico. *Stabat Mater: Fac ut anima*;
24. TOTTI, Giuseppe. *Messa a 8 voci: Christe eleison*. Partitura manuscrita, 1793. Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro;
25. TOTTI, Giuseppe. *Messa a 8 voci: Cum Sancto Spiritu*. Partitura manuscrita, 1793. Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

O terceiro capítulo foi desenvolvido de forma similar ao que acontece na maioria dos tratados de fuga, demonstrando os procedimentos fugais a partir de suas partes separadamente, ou as dimensões medianas, como exposto por Jan LaRue, exposição (apresentação dos temas e material motivico a ser trabalhado na fuga), desenvolvimento (episódios, *strettos*, desenvolvimento motivico), e conclusão (pedal, *coda*). A análise do repertório musical será apresentada como exemplos descritivos de cada parte, separadamente, da fuga dupla. As análises fraseológicas e motivicas, descritas por LaRue como pequenas dimensões, serão apresentadas a partir dos exemplos musicais.

Para LaRue a função da análise musical de estilo é obter interpretações significativas ao identificar os aspectos importantes de cada peça em relação ao compositor da mesma e do estilo do compositor em relação ao seu meio (LARUE, 1989: p. 2).

No terceiro capítulo serão primeiramente analisadas as exposições de cada uma das fugas relacionadas acima. Na análise das exposições procurará demonstrar a forma de criação dos temas e sua relação com as respectivas respostas. Poderá se perceber a estrutura tonal presente em temas de maior comprimento, normalmente divididos em duas partes, a primeira delas confirmando a tonalidade da exposição ou resposta e a segunda em progressão normalmente à tônica ou dominante. Também se compararão as premissas expostas no segundo capítulo pelos textos teóricos com a prática musical, relacionando regras que são comumente ignoradas pelos compositores.

No estudo do desenvolvimento e conclusão das fugas, as análises musicais servirão para exemplificar procedimentos recorrentes e excepcionais utilizados nas obras. Recursos estes comuns tanto em processos fugais como provenientes da influência da ópera italiana,

como dobramentos, paralelismos, texturas homofônicas, uníssonos corais e maior liberdade da instrumentação.

No caso específico dos *Stabat Mater* compostos por Pergolesi e José Joaquim dos Santos é possível perceber, a partir da análise comparada, como Santos utiliza a obra de Pergolesi como exemplo para a sua própria, onde a influência não se manifesta somente de forma técnica, ou seja, quanto à utilização de fugas duplas, inclusive nos mesmos trechos do texto, mas também se manifesta em relação à orquestração e forma da exposição dos temas, mantendo traços característicos existentes na obra de Pergolesi.

Não é a intenção do terceiro capítulo apresentar uma análise exaustiva de cada uma das vinte e cinco obras relacionadas, e sim utilizá-las como exemplos para o estudo desse processo musical conhecido como fuga dupla, podendo-se assim manter um maior número de exemplos, representando diversos compositores italianos e luso-brasileiros, de maior e menor renome e também demonstrando como a fuga dupla estava presente no repertório português e brasileiro, além do italiano, comprovando a necessidade de um estudo a respeito dela.

O objetivo do segundo e terceiro capítulos é analisar comparativamente tanto textos teóricos quanto musicais, abrangendo questões de harmonia, contraponto e fraseologia, sem perder de vista o período e estilo das composições. A partir das análises realizadas, poder-se há demonstrar o desenvolvimento da fuga dupla luso-brasileira nos séculos XVIII e XIX.

Esta forma fugal, presente no repertório luso-brasileiro, de extrema importância para a nossa história musical, permanece, até hoje, pouco conhecida, existindo poucos estudos modernos e até mesmo edições críticas de música portuguesa e brasileira onde ela esteja presente. Razão pela qual essa pesquisa está fundamentada principalmente sobre fontes primárias, tratados, partituras e materiais didáticos levantados em arquivos e bibliotecas européias (especialmente na Península Ibérica e Itália) e brasileiras.

Capítulo 1. A fuga no repertório ocidental

O termo fuga é utilizado na música ocidental desde o final da Idade Média, sendo que o seu sentido variou consideravelmente durante a história. Existe uma grande dificuldade em delimitar de forma temporal o surgimento da fuga. O termo fuga surgiu na música ocidental ainda no final da Idade Média, mencionado pela primeira vez no tratado *Speculum Musicae* de Jacobus de Liège, escrito por volta de 1330 (MANN, 1987: p. 9). Neste período, o termo fuga era relacionado com formas musicais canônicas e imitativas, como a *caccia* e o *rondelus*. Foi durante a Renascença que fuga, imitação e cânone passaram a ter significados distintos. Neste período, a fuga era tratada como um processo composicional e não uma forma musical como acontecerá posteriormente na segunda metade do século dezenove (LEVARIE, MERRICK, 1943: p. 16). Procedimentos de imitação podiam ser genericamente chamados de fuga.

Como processo composicional, a fuga por via de regra era relacionada à sua exposição imitativa, onde o teórico Bartolomeu Ramos de Pareja, ainda no século quinze, sugere o uso de intervalos perfeitos, quarta, quinta e oitava, para a introdução dos temas. Nicola Vicentino, no século seguinte, coloca os intervalos de uníssono e oitava como pouco interessantes por não fornecer variedade à composição. Ramos de Pareja também demonstrava a possibilidade do uso da imitação livre além da estrita (MANN, 1987: p. 11-17). A utilização da imitação livre, também preferida por outros teóricos do mesmo período como Adam Von Fulda auxiliou na separação entre fuga e cânone, o segundo sendo considerado limitado, em virtude de sua rigidez. A diferenciação entre fuga e imitação veio primeiro com Gioseffo Zarlino, onde somente a exposição em intervalos perfeitos passa a ser considerada como fuga, enquanto os demais intervalos são característicos somente de imitações, não de fugas (MANN, 1987: p. 19).

Durante o século dezesseis, a fuga passa a ter uma importância maior nos textos teóricos recebendo inclusive capítulos exclusivos para ela. Também foi nesse século que o termo fuga passou a ser associado às formas musicais instrumentais de caráter imitativo como a *Canzona*, *Fantasia* e *Ricercare*.

A terminologia utilizada na fuga também surgiu de uma forma progressiva na Renascença. O primeiro termo utilizado podendo ser associado à idéia moderna de sujeito foi “ponto”, por Nicola Vicentino em seu tratado *L’Antica Musica ridotta allá moderna prattica*

de 1555. Gioseffo Zarlino em *Institutioni Harmoniche*, de 1558, sugere os termos “guia” e “consequência” (sujeito e resposta). O Frei Tomás de Santa Maria em *Arte de Tañer Fantasia*, por outro lado utiliza o termo “passo” (MANN, 1987: p. 17-27). Os termos guia e passo ainda foram utilizados na virada dos séculos dezoito para o dezenove por André da Silva Gomes no Brasil.

Importante para esse trabalho é o fato de que, ainda no início do século dezessete, a fuga dupla é primeiramente mencionada por Giovanni Coperario em *Rules for Composing*. Para Coperario, a criação de um segundo tema se torna necessário quando o tema original é demasiado longo. Ele também sugere a diferenciação entre eles por tema e contra-tema (MANN, 1987: p. 33).

1.1 A fuga em textos teóricos dos séculos XVIII e XIX

Johann Josef Fux inicia sua descrição de fugas em *Gradus ad Parnassum* de 1775, exatamente diferenciando-as de simples imitações, utilizando o mesmo pensamento de Zarlino, onde somente intervalos perfeitos são próprios da fuga, enquanto a imitação pode começar em qualquer intervalo (Fux in MANN, 1987: p. 81-82).

Por outro lado, Friedrich Wilhelm Marpurg em *Abhandlung von der Fuge*, descreve a fuga como uma composição onde a imitação periódica é utilizada formalmente ao contrário de incidentalmente. Segundo Marpurg, há dois tipos de fuga, a canônica e a periódica, sendo a segunda forma a que será referenciada nessa pesquisa. Apesar de utilizar o termo “forma”, para Marpurg a fuga não pode ser dividida em duas ou três partes como outras formas musicais, mas deve ser contínua, do início ao fim (Marpurg in MANN, 1987: p. 153-154).

A fuga também é tratada como processo e não por forma por Luigi Cherubini, no tratado *Cours de Contrepoint et de la Fugue* de 1835, onde se refere à fuga como um complemento do contraponto (LEVIARE, MERRICK, 1943: p. 16).

Apesar de simplificada, Francisco Ignácio Solano, em seu “Novo Tratado de Música Métrica e Rítmica” de 1779, apresenta a fuga de maneira formal, no caso tripartida e conforme a progressão harmônica, onde na parte final a tonalidade retorna à do sujeito inicial.

“As fugas, de qualquer qualidade que sejam, sempre tem princípio, meio e fim. O princípio pela maior parte é no Tom, ou 5^a. o meio. Umas vezes é da mesma qualidade, assim na primeira Voz, como na resposta da 2^a, e outras é diferente. O fim é no Tom, ou na 5^a, e algumas ocasiões na 4^a, ou 2^a. Ele deve corresponder em uma, e outra Voz. Em suma, o fim, o meio, e princípio hão de ser de uma própria quantidade, ou qualidade na resposta da segunda Voz, que era, no passo da primeira, conforma a Classe de que for a Fuga” (SOLANO, 1779: p.225).

A exposição fugal é tratada de forma detalhada pelos teóricos dos séculos dezoito e dezenove. A terminologia varia conforme cada um e suas nacionalidades, termos como “tema”, “sujeito”, “passo”, “guia” ou “motivo” são utilizados para se referir ao sujeito da fuga, como utilizado atualmente.

A divisão de tipos de fugas segundo suas respostas é comum entre os teóricos. Segundo o Padre Giambattista Martini, em *L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* de 1775, a fuga é dividida entre: fuga real, do tom e de imitação. A mesma divisão é proposta por Luigi Cherubini. Fuga real é aquela onde a resposta é idêntica ao sujeito, respeitando-o em cada intervalo. Enquanto a fuga do tom é semelhante ao sujeito de forma que ambos se limitem à oitava do tom onde a fuga é composta. Fuga de imitação é aquela onde a resposta é semelhante ao sujeito, mas não totalmente, as diferenças se apresentam com qualquer liberdade e variação (MARTINI, 1775: p. XVIII).

Para os teóricos Solano e Gomes, a fuga real é o equivalente à fuga do tom de Martini. A resposta é alterada de forma a respeitar a oitava do tom (SOLANO, 1779: p. 225-226). Para Gomes:

“A Fuga Real é aquela que atende mais às Cordas do Tom do que a Imitação das Distâncias, isto é, atende mais a conter-se dentro das Cordas do Tom do que a arremedar e imitar a fiel demarcha da Guia, da qual ela se caracteriza Competidora” (Gomes in LANDI, 2005: p. 209).

Com a intenção de uniformizar a terminologia, chamaremos esse tipo de resposta de “tonal”. Sua função é de impedir que a exposição module para tonalidades distantes da original, evitando a necessidade de pequenos trechos para adequação tonal ao retornar ao sujeito da exposição após a primeira resposta. Neste caso, quando o sujeito termina sua parte na dominante da tonalidade, ao invés da resposta se dirigir à tonalidade de sua própria dominante, esta por sua vez retorna à tônica. Esse procedimento é chamado por Marpurg como ajuste na linha melódica.

Gomes descreve seis tipos de fuga, real (tonal), de imitação regular, de imitação irregular, inversa ou contrafuga, do tom e puramente irregular. Segundo ele, a fuga real (tonal) e do tom são semelhantes por manter suas respostas dentro do tom:

“As fugas do Tom são assim chamadas porque respondem dentro do mesmo, como a Fuga Real; mas tem a precisão nos Tons da 3^a menor, quando a primeira Voz expressar na cláusula fá-mi da 6^a do Tom para a 5^a, a segunda deve responder mi-ré para descer ao Tom, e daqui lhe provém sua própria denominação” (Gomes in LANDI, 2005: p. 210).

A fuga de imitação regular para Gomes, mesma terminologia utilizada por Solano, é aquela onde todos os intervalos do sujeito são invariavelmente respeitados, como a fuga real descrita por Cherubini e Martini. A fuga de imitação irregular, diferente da anterior, apesar de responder pelos mesmos intervalos, ao final da resposta modula para uma nova tonalidade (Gomes in LANDI, 2005: p. 210).

Fuga inversa ou contrafuga é aquela onde a resposta caminha por movimento contrário em relação ao sujeito (Gomes in LANDI, 2005: p. 210). Essa espécie de fuga é descrita por Marpurg como pertencendo à segunda classe de fugas, onde as fugas são classificadas conforme o tipo de movimento melódico da resposta.

A fuga puramente irregular é descrita por Gomes como a resposta fora das cordas principais do tom. Ou seja, a resposta pode ser realizada em outros intervalos que não os perfeitos (Gomes in LANDI, 2005: p. 210). A mesma possibilidade também é descrita por Marpurg, porém o autor germânico deixa claro que nesses casos são fugas extraordinárias e devem ser utilizadas não na exposição inicial da fuga, mas no decorrer de fugas “ordinárias”, essas iniciando com intervalos de quinta, quarta e uníssono (Marpurg in MANN, 1987: p. 158-159).

Para Marpurg, as fugas podem ser subdivididas em seis classes: A primeira onde as fugas recebem o nome dos intervalos onde se inicia a resposta (ex. fuga na quinta, fuga na segunda e assim por diante). Como descrito acima, apesar de considerar fugas em intervalos além os perfeitos, considera esses casos como procedimentos a serem utilizados no decorrer de fugas ordinárias (Marpurg in MANN, 1987: p. 158).

Como já mencionado, a segunda classe de fugas descritas por Marpurg são classificadas conforme o movimento melódico da resposta, podendo ser divididas em três:

- “a) fugas com movimento similar – *fuga recta* ou *aequalis motus*;
- b) fugas com movimento distinto ou invertido, usualmente chamadas de contra-fugas – *fuga contraria* ou *per motum contrarium*;
- c) fugas com movimento retrógrado e invertido – *fuga retrograda* e *fuga retrograda per motum contrarium*” (Marpurg in MANN, 1987: p. 158).²

A terceira classe é a das fugas que recebem seus nomes segundo a mudança dos valores de duração das notas da resposta, fugas por aumentação ou diminuição (*augmentationem* ou *diminutionem*). A quarta classe é a em que a resposta é em ritmo contrário (*fuga per arsin et thesin*). Na quinta classe, a resposta surge de forma interrompida (*fuga per imitationem interruptam*). E a sexta classe é a qual todos os procedimentos mencionados são combinados (*fuga mixta*) (Marpurg in MANN, 1987: p. 158).

O desenvolvimento das fugas é dividido por Gomes entre diminuições do motivo ou passo e digressões imitadas. A fuga é dividida em cinco partes, sendo a primeira à exposição do tema; o desenvolvimento inicia com a primeira digressão imitada, seguida da diminuição do motivo ou passo. A última parte, a conclusão, ainda é precedida pela segunda digressão imitada (Gomes in LANDI, 2005: p. 204-207). Esta divisão rígida da composição fugal propõe uma compreensão da fuga, por Gomes, como forma e não somente processo.

Para Gomes, na definição de digressão imitada, o compositor tem a liberdade de utilizar fragmento do tema ou mesmo criar motivos inteiramente novos, com a intenção de “recrear o ouvido com alguma variedade” (Gomes in LANDI, 2005: p. 205-206).

A diminuição do motivo ou passo representa um retorno ao tema inicial, não de forma literal, ainda criando alguma variedade. A segunda digressão imitada se assemelha em tudo à primeira, exceto o tom que deve ser distinto. O material temático deve ser mantido o mesmo que o da primeira digressão imitada (Gomes in LANDI, 2005: p. 206).

A conclusão da fuga pode ser realizada de forma livre, não tendo a necessidade de retornar ao tema inicial. Gomes também menciona a possibilidade da utilização de um baixo pedal na dominante, além da possibilidade de formar pequenos duetos (Gomes in LANDI, 2005: p. 206-207).

“ele, se quiser, pode descair no fim das modulações da Parte antecedente na 4ª abaixo ou 5ª acima da Tônica, prendendo aí o baixo firme e formar sobre ele uma apinhoadá e Espécies Falsas em que umas com outras vão

² Do original: “a) fugues in similar motion – *fuga recta* or *aequalis motus*; b) fugues in dissimilar or inverted motion, usually called counter-fugues – *fuga contraria* or *per motum contrarium*; c) fugues in retrograde and inverted retrograde motion – *fuga retrograde* and *fuga retrograde per motum contrarium*.” (Marpurg in MANN, 1987: p. 158) (N. do Autor: tradução própria)

empregando as três condições de Prevenção, Ligadura e Resolução, até descair na última e ajustada Conclusão, digo Cláusula, ou formando alguns pequenos duetos Levantados por uma das Vozes e respondidos por outras; mas tudo isto muito breve e concluindo com figuras soltas e cadências Mediais, na inteligência de que uma Cadência forte, repetida e estrondosa é a própria de concluir este gênero de Composição.” (Gomes in LANDI, 2005: p. 214-215).

A segunda digressão imitada e a conclusão, segundo Gomes, são arbitrárias, podendo elas ser maiores ou menores, mais ou menos variadas, seguindo o gosto do compositor. Isso para evitar que a fuga se torne uma rigorosa e repetitiva imitação do tema (Gomes in LANDI, 2005: p. 205).

Marpurg menciona o retorno ao tema ao tratar das re-exposições e como proceder ao criá-las. Seis são as regras descritas por ele:

- “1) Após o tema ter aparecido em todas as vozes, a textura contrapontística pode continuar por diversos compassos de acordo com as regras concernentes aos episódios e então seguindo uma cadência, ou, especialmente se a linha melódica do tema sugerir, a cadência pode ser formada imediatamente após a primeira exposição (...)
- 2) Enquanto a cadência é formada, tanto o sujeito quanto a sua resposta deve entrar em uma voz distinta da qual o tema tenha aparecido imediatamente antes. Se nenhum episódio precede a cadência, pode-se introduzir um episódio ao invés de uma entrada temática, com a intenção de aumentar a antecipação do ouvinte da nova entrada temática (...)
- 3) Se a natureza do tema permite respostas em diferentes partes, ou se a fuga não deve ser demasiada comprida, a nova entrada do tema pode ser respondida com uma distância menor que a da primeira exposição. (...)
- 4) A segunda exposição pode ser continuada com entradas em parte ou todas as vozes (...) e com diversos episódios, enquanto pausas devem ser colocadas na voz antes de introduzir a terceira exposição. (...)
- 5) Agora o tema deve aparecer em uma tonalidade, e provavelmente em uma nota, totalmente diferente daquelas da primeira exposição. (...)
- 6) O tema deve continuamente reaparecer nas tonalidades relativas possíveis tanto de forma completa ou reduzida. As entradas temáticas devem ser acompanhadas de diversas mudanças harmônicas adequadas. Finalmente, a tonalidade original deve ser retomada novamente com uma modulação cuidadosamente arranjada, usando de forma completa ou abreviada o tema em diferentes formas de imitações periódicas e canônicas. A fuga deve ser terminada com uma cadência final que pode ser estendida ou enfatizada por um pedal” (Marpurg in MANN, 1987: p. 179-180).³

³ Do original: “1) After the theme has appeared in all voices, the contrapuntal fabric may be continued for several measures according to the rules governing the episodes and then led into a cadence; or else; especially if the melodic line of the theme suggest it, the cadence may be formed immediately after the first exposition (...) 2) While the cadence is formed, either the opening statement or the answer should enter in a voice in which the theme did not appear immediately before. If no episode precedes the cadence, one may

Gomes também menciona a terceira regra de Marpurg em seu único preceito acerca da diminuição do motivo ou passo:

“De dois modos se pode diminuir o Motivo ou Passo: ou diminuindo o valor de algumas Figuras que entram no Motivo, ou fazendo entrar as Partes ou Vozes mais cedo do que entraram na primeira Intenção de estabelecimento e primeiras Respostas do Motivo, sendo muito conveniente à diminuição dos Motivos cada vez mais e mais; não só para ficarem Menos extensas as Fugas, mas também para se mostrar neste Lugar o primor da Arte; porém note-se que a última Voz que expressa a última resposta é obrigada a dizer o Motivo inteiro” (Gomes in LANDI, 2005: p. 214-215).

Esse procedimento de reduzir a distância entre as entradas do sujeito e sua resposta é chamado também de *stretto*. Cherubini além de considerar o *stretto* como parte fundamental de uma fuga, apesar do repertório musical demonstrar o contrário, descreve da seguinte forma:

“*Stretto* é uma palavra italiana significando próximo; ela foi adotada em nosso idioma, e é utilizada para descrever a técnica que consiste em aproximar, tão próximo quanto possível, a entrada da resposta do sujeito” (CHERUBINI, 1854: p. 65).⁴

Os episódios já mencionados por Marpurg, são trechos livres que devem ser relacionados ao tema e as demais “contra-partes” utilizadas durante a exposição, podendo ser inclusive considerado como uma continuação dessas “contra-partes”. Marpurg, ao contrário de Gomes, que oferece uma maior liberdade na criação de digressões imitadas, considera essa possibilidade somente no caso do tema não oferecer material motivico suficientemente

introduce an episode rather than a thematic entrance on the cadence in order to increase the listener's anticipation of the new thematic entrance (...) 3) If the nature of the theme admits answers at different points or if the fugue is not to assume great length, the new entrance of the theme may be answered earlier than the distance between the entrances of the first exposition would suggest (...) 4) The second exposition, which is thus begun, may be continued with the entrances in some or all of the voices (...) and with various episodes, while rests are placed in that voice which is to introduce the theme in the third exposition (...) 5) Now the theme appears at a tone, and probably also in a key, totally different from those of its first entrance (...) 6) The theme should continually reappear in as many related keys as possible both in complete and shortened statements, The thematic entrances should be accompanied with various suitable harmonic changes. Finally, the original key should be approached again with a carefully arranged modulation, using the complete or abbreviated theme in different forms of periodic and canonic imitation. The fugue should be ended with a final cadence which may possibly be extended or emphasized by a so-called pedal point. (Marpurg in MANN, 1987: p. 179-180) (N. do Autor: tradução própria)

⁴ Do original: “*Stretto* is an Italian word, signifying close; it has been adopted into our language, and is employed to indicate a device which consists in approaching, as closely as possible, the entrance of the response to that of the subject.” (CHERUBINI, 1854: p. 65) (N. do Autor: tradução própria)

interessante para utilizar na fuga. Nos demais casos, os episódios devem ser relacionados ao tema e suas “contra-partes” (Marpurg in MANN, 1987: p. 202-203).

Segundo Marpurgo, “contra-partes” são trechos melódicos que sucedem ao sujeito, em contraponto com a resposta, durante a exposição, preenchendo as vozes com “melodias bem construídas” (Marpurg in MANN, 1987: p. 199-200). Adiante retornaremos a esse tema ao tratarmos dos contra-sujeitos.

Ao descrever as digressões imitadas, equivalentes aos episódios de Marpurgo, Gomes demonstra três tipos de imitações possíveis de ser utilizadas pelo material motivico criado pelo compositor, imitação por movimento, por sílabas ou nomes e por figuras.

“3º. A imitação por Movimentos é quando uma Voz sobe ou desce de Grau, isto é, à Nota imediata ou no ascenso ou descenso ou de 4ª ou 5ª, etc. a outra Voz depois dele faz os mesmos trânsitos, isto é, faz a mesma Qualidade de Trânsitos.

4º. Imitação por Sílabas ou Nomes é quando uma Parte diz, por exemplo, mi fá ou ré fá, e outra parte na posição em que se acha, nomeia depois dela os próprios Nomes, bem entendido, não se exigindo que estas respostas sejam nos mesmos intervalos, sejam aonde que forem; porque uma Voz pode mover de 5ª e outra de 8ª.

5º Imitação por Figuras deve ajustar-se com as duas primeiras qualidades; porquanto logo que a Imitação é formada com próprios Movimentos e Sílabas, igualmente se deve ajustar no equivalente e Quantidade de Figuras.

6º. Das três mencionadas qualidades de Imitação são melhores duas, a que se conforma nos Movimentos, e por consequência na Qualidade, e a que se forma nas Figuras, e por consequência na Quantidade; porque a Imitação de Sílabas é menos atendível, em razão de que quando nela se ouve cantar a Letra ou se ouvem os instrumentos, não se ouvem expressar o Nomes da[s] Sílabas” (Gomes in LANDI, 2005:p .213).

Cherubini utiliza a mesma terminologia que os autores anteriores, digressão e episódio e como Marpurgo, considera que o material motivico deve ser retirado do sujeito e contra-sujeitos, com o qual deve se formar séries de imitações durante as quais pudesse modular, procurando reapresentar o sujeito, sua resposta e contrasujeitos em tonalidades distintas. (CHERUBINI, 1854: p. 70)

Trataremos a seguir dos contra-sujeitos, essa parte das estruturas comuns em fugas foi deixada por último pela sua importância particular para esse trabalho, como será visto no próximo capítulo.

Contra-sujeito é a melodia que acompanha tanto o sujeito quanto a resposta, e deve ser introduzida acima e abaixo do sujeito e sua resposta em contraponto duplo na oitava (CHERUBINI, 1854: p. 64). Cherubini também diferencia o contra sujeito de partes livres. Para o autor, a identidade dos contra-sujeitos em suas inversões e transposições não deve ser

alterada e somente pode haver tantos contra-sujeitos quanto vozes, subtraindo em um. Ou seja, em uma fuga a quatro vozes, somente poderão existir três contra-sujeitos. Caso haja somente um contra-sujeito, não importando o número de vozes da composição, as partes que acompanham o sujeito e o contra-sujeito juntamente são chamadas *ad libitum*, nas quais a melodia pode ser variada em qualquer momento que elas intervenham (CHERUBINI, 1854: p. 64).

Os contra-sujeitos devem ser dispostos sucessivamente e simultaneamente ao sujeito (CHERUBINI, 1854: p. 65), no segundo caso podendo ser considerado como segundos temas em fugas duplas, como será discutido no próximo capítulo.

A distinção de contra-sujeito e segundo tema é bastante complicada nos tratados, Marpurg, ao contrário de Cherubini, considera todo contra-sujeito como segundo tema, mesmo quando exposto sucessivamente ao sujeito (Marpurg in MANN, 1987: p. 192).

O uso de contra-sujeitos não é uma regra restrita na composição de fugas, como é demonstrado no repertório musical onde é comum a não utilização de contra-sujeitos, mantendo as partes que acompanham o sujeito e sua resposta como partes livres ou, como descreve Cherubini, *ad libitum*.

Isso não ocorre somente aos contra-sujeitos, mas praticamente a qualquer parte integrante de fugas, como *stretto*, pedal ou mesmo em casos menos comuns, o desenvolvimento motivico dos episódios ou digressões.

A única parte realmente obrigatória para a criação de fugas é a exposição que no século dezoito e dezenove já aparece descrita de forma bastante característica, onde o sujeito normalmente na tônica da tonalidade é sucedido pela sua resposta no quinto grau.

1.2 A fuga e a retórica

“Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente e a Composição Harmonia Utente, isto é, parte que dá preceitos e parte que os apresenta em execução: mas também pode observar como o Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com a Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e Elocução. Na dissertação que serve de principio a esta obra fica após demonstrado quanto é preciosa ao compositor a Instrução Literária (Gomes in LANDI, 2005: p. 153).

Gomes demonstra, nesta nota inserida ainda na primeira lição de seu tratado de contraponto, o estreitamento entre as faculdades musicais e literárias. Esta aproximação não era novidade durante o século dezoito. Segundo Gregory G. Butler, já no século dezesseis surgiu nos meios musicais uma afinidade entre a música e a poesia como resultado da crescente influência do humanismo. A aproximação cada vez mais sistemática entre a retórica e a música foi uma consequência dessa corrente (BUTLER, 1977: p. 49).

A retórica latina pode ser dividida em cinco grandes partes: invenção, disposição, elocução, memorização e enunciação (BUTLER, 1977: p. 49). Os autores do século dezessete e dezoito mencionados no artigo de Butler focam seus escritos especialmente na elocução e enunciação. Isso porque foi à elocução, a decoração ou embelezamento da fala com a utilização de diversas figuras de retórica, a principal preocupação dos teóricos do século anterior, que serviram como base para os séculos seguintes (BUTLER, 1977: p. 49-50).

Gomes em sua nota deixa clara a distinção entre contraponto e composição, inicialmente ligando o contraponto à ciência que presta subsídios teóricos para a composição, relacionada essa por sua vez à execução. Em relação à retórica, Gomes classifica o contraponto como fazendo parte da *inventio* enquanto a composição, da *dispositio* e *elocutio*. Para Mattheson o contraponto também está ligado à invenção, relacionado entre uma série de locais comuns descritos pelo autor, *loci topici*, que servem de auxílio para a invenção musical (Johann Mattheson in LENNEBERG, 1958: p. 71).

Butler procura responder à pergunta de como a fuga pode ser relacionada à retórica:

“Primeiramente, deve-se observar que todo esse movimento [Música Poética] era altamente intelectual, mesmo acadêmico, em sua natureza, e é claro que a fuga era vista como um elemento da composição como altamente engenhoso. Em segundo lugar, a fuga era uma estrutura de grande engenhosidade e ao mesmo tempo de uma força musical altamente expressiva e afetiva, e portanto muito considerada como um forte aparato retórico-musical. Em terceiro lugar, a poesia lida com o imaginário verbal, e existe uma grande evidência de que a fuga foi pensada em termos de uma imagem musical pura (...)” (BUTLER, 1977: p. 50).⁵

Como os primeiros teóricos que mencionaram a fuga durante a Renascença, a retórica inicialmente tratou das fugas a partir de sua exposição, descrevendo-a por meio de figuras de

⁵ Do original: “First of all, it must be realized that this whole movement was largely highly learned and intellectual, even academic, in nature, and of course the *fuga* was looked upon as a highly learned element of composition. Secondly, the *fuga* was a structure of affective musical force, and therefore highly valued as a powerful musical-rethorical device. Thirdly, poetry deals largely with verbal imagery, and there is growing evidence that the *fuga* was thought of in terms of a highly artificial musical image (...)” (BUTLER, 1977: p. 50) (N. do Autor: tradução própria)

retórica como *mimesis*, *copulatio*, *ploce*, *collatio* e *repetitio*, sendo todas relacionadas a figuras de linguagem referentes à repetição de palavras ou frases. Essa repetição sucessiva na exposição do tema na fuga também é relacionada à *emphasis*, outra figura retórica (BUTLER, 1977: p. 50-54).

A ênfase na retórica pode ser percebida em dois níveis distintos. De uma forma mais genérica referindo-se somente ao reforço de um tema e também pode se referir a uma figura de retórica mais específica na qual um significado mais profundo é revelado do que o atual expresso pelas próprias palavras, isso normalmente ocorre com a supressão ou omissão de determinada palavra ou grupo de palavras (BUTLER, 1977: p. 54).

Joachim Burmeister (1566-1629) descreve a partir da retórica diferentes técnicas fugais como *metalepsis* (fuga-dupla), *hypallage* (fuga por movimento contrário), *apocope* (entrada incompleta de um sujeito) e *anaphora* (exposição incompleta) (BUTLER, 1977: p. 57).

A primeira figura, *metalepsis*, de grande importância para esse estudo, é descrita por Burmeister como um estilo de fuga onde duas melodias em harmonia são transformadas em uma fuga (Burmeister in BUTLER, 1977: p. 57).

A forma musical foi tratada a partir da retórica, utilizando a divisão existente da oração na retórica, presente na *dispositio*, em *exordium*, *narratio*, *propositio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*. Segundo Butler o *exordium* é o início da oração, que deve preparar a audiência para ouvir com interesse. A *narratio* consiste da exposição de tópicos, feitos e eventos pertinentes, podendo ser considerado opcional. A *propositio* é quebrada em partes menores relevantes para um aspecto específico da argumentação. Na *confirmatio* são citados os argumentos para suportar e reforçar o tema. Na *confutatio* surgem argumentos contra o tema pela parte opositora. E o *peroratio* deve formar um encerramento convincente do tema, normalmente, reiterando os argumentos iniciais (BUTLER, 1977: p. 65-66).

Ao contrário da divisão mencionada acima, a fuga, normalmente, era dividida em três partes, *exordium*, *médium* e *finis*. A utilização do *exordium* podia ser substituída pela *propositio*, por ele conter a introdução do tema. Mignot La Voye (?-1650) descreve a disposição da fuga como *propositio*, *confirmatio* e *conclusio* (BUTLER, 1977: p. 66-67). Em determinadas fugas como os *cum sancto spiritu* das missas de Pergolesi, Totti, Marcos Portugal e Nunes Garcia, a pequena introdução homofônica que antecede a fuga propriamente dita pode ser considerada como o *exordium* e a exposição inicial da fuga como a *propositio*, essa diferenciação é mencionada por Luigi Antonio Sabbatini (1739-1809) (BUTLER, 1977: p. 72).

Tanto Mattheson quanto Sabbatini vêem a *propositio* como a exposição inicial do tema da fuga. Mattheson traça um paralelo ainda mais profundo entre tema e *propositio*. Para ele, o tema deve ser tratado com uma *thesis* geral para sintetizá-lo em uma série de elementos menores. Para isso o tema deve ser composto de pequenas partes que possibilitem um tratamento musical separadamente. Essa idéia é ligada pelo autor ao procedimento da dialética de caminhar do especial ao geral (*specialia ad generalia ducenda*) (BUTLER, 1977: p. 73-75).

Esse tratamento do tema, como Mattheson descreve, também tem relação com a segunda parte da forma fugal, a *confirmatio* e a *confutatio*, onde o tema é fragmentado em pequenas partes motívicas para a realização dos diferentes episódios. Esse procedimento de fragmentação motívica é descrito pela retórica musical também como *distributio* (BUTLER, 1977: p. 83).

Em uma carta escrita por Johann Cristoph Schmidt (1664-1728) endereçada a Mattheson pode-se ver uma sugestão de descrição de processos fugais mais elaborada a partir da retórica:

“Com o objetivo de tratar uma fuga, eu tenho que utilizar artifícios tanto da oratória quanto do estilo moderno, apesar da música dominar mais nesse [fuga] do que a oração. Para o *dux* [tema] é *propositio*; o *comes* [resposta], *aetiologia*. *Oppositum* é a variedade de inversões da fuga. *Similia* indicam as notas alteradas da *propositio* de acordo com o valor. *Exempla* podem referir-se às *propositiones* da fuga em outras tonalidades com aumentação e diminuição do sujeito. *Confirmatio* seria quando trato o sujeito em cânon, e *conclusio*, quando faço o sujeito ser ouvido *in imitatione* sobre uma longa nota em direção às cadências (Schmidt in BUTLER, 1977: p. 69).⁶

A *aetiologia* prevista em segundo lugar é o processo de descrever causas para efeitos dados, com a função de esclarecer e elaborar a *probatio*, figura perfeitamente compatível com a idéia de resposta ou consequência. É interessante mencionar a utilização do *stretto* durante a *confirmatio* descrita por Schmidt e também o pedal para a finalização na *conclusio*.

Schmidt também se refere à *propositio*, não como sendo a exposição da fuga em sua totalidade, mas somente à primeira entrada do tema. A exposição se torna completa somente com a combinação da *propositio* e *aetiologia*, onde tanto o tema como suas respostas são

⁶ Do original: “For in order to treat a fugue, I must take artifice just as much from oratory as from the modern style, although music dominates more in this than does oration. For the *dux* is *proposition*; the *comes*, *aetiologia*. *Oppositum* is the varied inversion of the fugue. *Similia* indicates the altered *propositio* according to value. *Exempla* can refer to the *propositiones* of the fugue in other keys with augmentation and diminution of the subject. *Confirmatio* would be when I treat the subject in canon, and *conclusio*, when I cause the subject to be heard *in imitatione* over a long held note toward the cadences (...) (Schmidt in BUTLER, 1977: p. 69) (N. do Autor: tradução própria)

ouvidas. Segundo o conceito de *aetiologia*, a relação tema e resposta são de causa e consequência enquanto Mattheson trata os dois como elementos opositores, oposição principalmente tonal:

“Cada fuga possui (...) dois combatentes principais (...). O primeiro é chamado *dux*, o outro *comes* (...) O líder ou *dux* acompanha o seu seguidor ou *comes*. (...) essa sucessão ou acompanhamento ocorre em diferentes tonalidades, portanto expressa uma certa rivalidade, uma *aemulatio* ou uma disputa acalorada (...)” (Mattheson in BUTLER, 1977: p. 76).⁷

Mattheson também descreve o possível ajuste tonal entre a reposta e o re-aparecimento do tema em uma exposição utilizando um procedimento retórico da *conciliatio*, em que duas partes distintas e opositoras chegam a uma concordância (BUTLER, 1977: p. 77).

A terminologia emprestada da retórica na compreensão dos processos fugais descritos pelos teóricos, determinando uma lógica no seu discurso desde a introdução do tema até sua conclusão. A *propositio* contendo o material temático e motivico a ser trabalhado na obra, a *confutatio* descrevendo demonstrando como o material escolhido deve se contrapor de forma a demonstrar todas as capacidades de invenção do compositor, a *confirmatio* retornando ao tema, podendo ser em forma de *stretto*, criando um clímax no discurso, seguido da *peroratio*, ou a conclusão da fuga, com seu pedal e cadências elaboradas.

Essa divisão das partes das fugas se assemelha à idéia de Gomes, considerando cinco partes comuns nas fugas, com exceção da segunda digressão imitada, já que a *confirmatio*, equivalente à diminuição do motivo ou passo, é seguida na retórica pela *peroratio*.

⁷ Do original: “Each fugue has (...) two principal combatants (...) The one is called *dux*, the other, *comes* (...) The leader or *dux* accompanies its follower or *comes* (...) this succession or accompaniment occurs in different keys, thereby expressing a certain rivalry, an *aemulatio* or a heated dispute (...)” (Mattheson in BUTLER, 1977: p. 76) (N. do Autor: tradução própria)

Capítulo 2. A fuga dupla em tratados musicais dos séculos XVIII e XIX

O presente capítulo tem como intenção demonstrar como a fuga dupla foi descrita em alguns tratados dos séculos XVIII e XIX. Foram escolhidos tratados representativos de diferentes localidades da Europa e Brasil, buscando uma maior abrangência do tema.

Na forma musical que trataremos, os dois temas são expostos ao mesmo tempo desde o início, com uma pequena diferença de tempo entre as entradas de cada um deles, onde o segundo tema se inicia logo após o primeiro. Como a principal diferença entre as fugas duplas e as simples está precisamente no início da fuga, a maioria dos tratados não descreve mais do que a exposição, já que os procedimentos para o desenvolvimento das fugas foram ou serão descritos ao tratar das fugas simples. Exceção a este caso é o compositor Antonín Rejcha, que como será demonstrado adiante, descreve diversas formas de combinar os dois diferentes temas durante o desenvolvimento fugal.

Os tratados escolhidos perfazem um período de cento e seis anos, sendo o mais antigo escrito por Marpurg e publicado em 1753 e o mais recente de Eslava, publicado entre 1857 e 1859.

Este capítulo, para melhor compreensão do texto, foi dividido em duas partes, conforme os séculos, e subdividido por títulos e autores. A primeira parte, reservada aos tratados do século XVIII, apresenta quatro tratados, sendo dois germânicos, um italiano e um português:

1. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*. Trechos extraídos do livro *The Study of Fugue* de Alfred Mann, 1987;
2. Giambattista Martini, *L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Bolonha, 1775;
3. Francisco Ignácio Solano, *Novo Tratado de Música, Métrica e Rítmica*. Lisboa, 1779;
4. Johann Georg Albrechtsberger, *Collected Writings on Through-Bass, Harmony, and Composition, for Self-Instruction*. Tradução inglesa de 1885.

São cinco tratados do século XIX descritos na segunda parte do capítulo, dois franceses, um espanhol, um italiano e um brasileiro:

1. Angel Morrigi, *Tratado de Contrapunto Fugado*. Tradução para o espanhol de 1831;
2. André da Silva Gomes, *Arte Explicada de Contraponto*. Edição moderna e estudo de Márcio Spartaco Landi, 2005;
3. Antonín Rejcha, *Tratado de Contraponto e Fuga*. Tradução manuscrita de meados do século XIX presente na Biblioteca Nacional de Lisboa;
4. Luigi Cherubini, *A Treatise on Counterpoint and Fuge*. Tradução inglesa de 1854;
5. Miguel Hilarión Eslava, *Escuela de Composición, tratado Segundo del contrapunto y fuga*. Madrid, 1864

2.1 Século XVIII

2.1.1. *Abhandlung von der Fuge*, F. W. Marpurg.

Nascido em Brandenburgo em 1718 e falecido em Berlim em 1795, Marpurg foi crítico musical, teórico e compositor. Além dos três periódicos musicais que possuiu, “*Der critische Musicus an der Spree*” (1749-50), “*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*” (1754-62, 1778) e “*Kritische Briefe über die Tonkunst*” (1760-64), também foi autor do prefácio da primeira edição da “Arte da Fuga” de J. S. Bach.

Segundo Mann, a maneira como Marpurg assumiu o papel de defensor da “Arte da Fuga”, conferiu-lhe um lugar único entre os poucos contemporâneos de Bach que reconheciam a importância do seu trabalho. (MANN, 1987: p. 139)

O Tratado “*Abhandlung Von der Fuge*” teve seu primeiro volume publicado em 1753 e o segundo volume um ano após, em 1754. O prefácio do primeiro volume é dedicado a Telemann e Carl Philipp Emanuel Bach, e o prefácio do segundo a Wilhelm Friedmann Bach e C. P. E. Bach novamente. No prefácio do segundo volume Marpurg volta a defender o trabalho de J. S. Bach, como fez na “Arte da Fuga”. (MANN, 1987: p. 140)

“Eu tomo a liberdade de demonstrar diante dos senhores os princípios de uma arte que deve o seu aperfeiçoamento particularmente aos esforços de seu famoso pai (...)” (Marpurg in MANN, 1987: p. 140)⁸

⁸ Do original: “I take the liberty of laying before Your Honors the principles of an art which owes its improvement particularly to the excellent efforts of your famous father...” (Marpurg in MANN, 1987: p. 140) (N. do Autor: tradução própria)

No tópico de número dezessete Marpurg menciona pela primeira vez a possibilidade de combinar mais de um sujeito na mesma fuga:

“Ao invés de utilizar somente um tema, o compositor pode utilizar diversos temas em uma composição. Daí surge a distinção entre fugas simples e múltiplas. Fugas simples são baseadas em um único tema; fugas múltiplas são, por regra geral, chamadas fugas duplas (...)” (Marpurg in MANN, 1987: p. 157)⁹

Em nota, Marpurg se refere à terminologia utilizada para nomear os temas e, brevemente, como eles devem ser trabalhados simultaneamente durante a fuga:

“1) O sujeito que inicia uma fuga dupla é usualmente designado como tema, os demais são chamados de contra-sujeitos ou temas secundários (...) 2) Em uma fuga dupla os diferentes temas devem ser trabalhados simultaneamente (...) Esse desenvolvimento simultâneo não é possível sem o uso de contraponto duplo, como em uma fuga simples não é possível fazer a exposição e resposta em diferentes vozes sem o conhecimento da técnica.” (Marpurg in MANN, 1987: p. 157)¹⁰

No capítulo referente à exposição e desenvolvimento da fuga Marpurg retorna ao tema da fuga dupla, descrevendo em nove itens como deve um compositor proceder na utilização de múltiplos temas. Os tópicos descritos por Marpurg, transcritos a seguir, incluem todas as fugas com diversos temas independente de suas respostas serem por aumentação, diminuição, movimento direto ou contrário.

“1) Os temas devem diferenciar-se um do outro tanto ritmicamente como melodicamente, de forma que o movimento de um contra o outro será mais facilmente compreendido” (Marpurg in MANN, 1987: p. 191)¹¹

⁹ Do original: Instead of using merely one theme, a composer will often use several themes in one composition. Thus there is a distinction between simple and multiple fugues. Simple fugues are based on a single theme; multiple fugues are as a rule summarily called double fugues (...)” (Marpurg in MANN, 1987: p. 157) (N. do Autor: tradução própria)

¹⁰ Do original: 1) The opening subject of a double fugue is usually designated as the theme; the others are called countersubjects, or secondary themes (...) 2) In a double fugue, the different themes have to be developed simultaneously (...) This simultaneous development is not possible without the use of double counterpoint, just as in a simple fugue it is not possible to place the opening and answering statements in different voices without a thorough knowledge of this technique.” (Marpurg in MANN, 1987: p. 157) (N. do Autor: tradução própria)

¹¹ Do original: “ 1) The themes should be distinguished one from another both rhythmically and melodically, so that the movement of one against the other will be more easily understood.” (Marpurg in MANN, 1987: p. 191) (N. do Autor: tradução própria)

Como será visto adiante, outros teóricos, como Albrechtsberger e Eslava mencionam esta regra de Marpurg, onde os dois temas devem ter caráter distinto.

- “2) Para a construção de uma fuga dupla é melhor que o número de vozes exceda o número de temas por um. Essa medida, não somente permite formas mais complicadas de imitações e um tratamento mais adequado de cada tema, como também torna mais fácil que uma voz possa descansar e recomeçar o tema com uma nova entrada (...)
- 3) Os temas nem sempre deverão ser utilizados integralmente.
- 4) Os temas não devem acabar juntos.
- 5) Para prevenir que os temas de uma fuga sejam confundido entre eles, os temas devem ser distinguidos no primeiro rascunho por figuras.
- 6) Não é necessário que o tema e o contra-sujeito sempre acompanhem um ao outro (...) É comumente possível utilizar um ou o outro separadamente antes de combiná-los de novo.
- 7) Depois da exposição inicial dos temas, tanto o tema principal ou o contra-sujeito pode ser finalizado antes.
- 8) Todos os sujeitos que serão combinados devem ser testados em contraponto duplo antes de começar a composição da fuga (...) Além disso, os sujeitos devem ser examinados separadamente como em fugas simples (...) Finalmente, deve-se investigar se cada sujeito possibilita imitações por aumento ou diminuição, em imitação por ritmo contrário, imitação interrompida, ou em imitação em diversos movimentos (...)
- 9) A combinação de diversos temas seguem dois padrões gerais:
- a) Um tema é desenvolvido por um tempo, como em uma fuga simples, e uma cadência adequada à entrada do segundo tema é formada. (...) Então o segundo tema é desenvolvido com várias respostas e tonalidades. Finalmente os dois temas são introduzidos inesperadamente em sucessão imediata (...) Muitas fugas de Battiferri e o jovem Muffat são escritas nesse estilo. (...)
- b) Todos os temas devem ser expostos simultaneamente, sem exposições distintas para cada um deles.
- i) Não é necessário esperar que o primeiro sujeito esteja completo na voz de abertura; o segundo sujeito pode entrar mais cedo. Dessa forma estão escritas a maioria das fugas duplas de Haendel.
- ii) O segundo tema pode ser introduzido com a entrada da segunda voz, assim que a primeira tiver completado o primeiro tema.
- iii) A primeira voz pode começar o segundo tema assim que encerrar o primeiro tema, enquanto a segunda voz responde o primeiro tema. Essa introdução do segundo tema deve, por regra, iniciar após uma pequena pausa, assim sendo a diferença entre os dois temas é claramente perceptível. Esse estilo é seguido em muitas fugas duplas de Kuhnau e J. S. Bach” (Marpurg in MANN, 1987: p. 191 - 192)¹²

¹² Do original: “2) For the construction of a double fugue it is the best to have the number of voices exceed the number of themes by one. Not only does this provision allow the use of more intricate forms of imitation and a more adequate treatment of each theme but also it will make it easier to let one of the voices rest and resume the theme with a fresh entrance (...) 3) The themes do not always have to be used in their entirety. 4) The themes should not end together. 5) To prevent the themes of a double fugue from being confused with each other they should be distinguished in the first draft by figures. 6) It is not necessary that theme and countersubject always accompany each other (...) It will often be possible to treat one or the other separately before they are combined again. 7) After the initial exposition of the themes, either the principal theme or the countersubject may be resumed first. 8) All the subjects which are to be combined should be tried in a double counterpoint before the composition of the fugue is begun (...) Besides, the subjects should be examined separately as is done in single fugues (...) Finally, one should investigate whether these

O primeiro, segundo e oitavo tópicos discutem a preparação de uma fuga dupla antes do processo de composição propriamente dito, referindo-se à diferenciação, qualidade e possibilidades contrapontísticas e de desenvolvimento de cada tema e o número de vozes recomendado para cada fuga, em relação ao número de temas.

O quinto tópico indica uma preocupação com a compreensão da fuga, ainda no processo da composição, evitando que os temas possam ser confundidos ou despercebidos, com a marcação de figuras.

O terceiro, quarto e sexto referem-se à exposição e desenvolvimento da fuga, demonstrando diferentes formas de tratar os temas simultaneamente e isoladamente.

O nono e último tópico, explica duas possibilidades distintas de se proceder na construção da exposição de uma fuga dupla. A primeira, onde os temas são apresentados isoladamente, também é demonstrada em outros tratados, como de Rejcha e Albrechtsberger. A descrição da segunda forma é subdividida em três partes, a primeira delas é a que mais se assemelha com a forma fugal encontrada mais comumente em Portugal e Brasil e também descrita nos demais tratados estudados. A terceira parte é dificilmente encontrada em tratados, referindo-se a fugas duplas, e confunde-se com a descrição moderna de sujeito e contra-sujeito de uma fuga simples, sendo o único diferencial o pequeno tempo de pausa antes da entrada do segundo tema. Marpurg claramente considera o contra-sujeito como funcionando como um segundo tema, ao contrario da percepção de Cherubini, que descreve os segundos temas, independentemente da forma da exposição como contra-sujeitos.

Marpurg segue o tratado com alguns exemplos musicais referentes às regras descritas anteriormente. São cinco exemplos, sendo os dois primeiros de Telemann, o terceiro e quinto de J. S. Bach e o quarto de J. C. Pepusch

No capítulo seguinte, sobre “contra-partes” (partes livres) na fuga, Marpurg separa um breve texto sobre a fuga dupla, especificamente aquela onde os dois temas iniciam

subjects will lend themselves to imitation in augmentation or diminution, to imitation in contrary rhythm, to interrupted imitation, or to imitation in various motions (...) 9) The combination of several themes follows either of two general patterns: a) One theme is developed at some length, as in a simple fugue, and a cadence suitable for the entrance of the second is formed (...) Then the second theme is developed in various answers and keys. Finally the two themes are unexpectedly introduced in immediate succession (...) Many double fugues by Battiferri and the younger Muffat are written in this style (...) b) All subjects may be introduced together, without separate expositions for any of them. i) One need not wait until the first subject is completed in the opening voice; the second subject may enter earlier. In this manner are written most of Handel's double fugues. ii) The second theme may be introduced with the entrance of the second voice, as soon as the first voice has completed the first theme. iii) The first voice may take up the second theme as soon as it has completed the first theme, while the second voice answers the first theme. This introduction of the second theme should, as a rule, follow after a short rest, so that the difference between the two themes is clearly perceptible. This style is followed in many double fugues by Kuhnau and J. S. Bach.” (Marpurg in MANN, 1987: p. 191-192) (N. do Autor: tradução própria)

simultaneamente, referindo-se ao fato que não existe nesse caso dificuldade para construir uma “contra-parte” já que um tema serve de “contra-parte” para o outro. (Marpurg in MANN, 1987: p. 201)

O texto é encerrado com a análise integral de um exemplo musical de uma fuga tripla escrita por J. S. Bach, para quatro vozes e instrumentos com o texto *Kyrie eleison*.

2.1.2 *L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, G. Martini.

O Padre Giambattista Martini nasceu em Bolonha no ano de 1706 e faleceu na mesma cidade em 1784. Foi um dos principais teóricos italianos de seu período, ficou famoso como professor e teve como alunos Mozart, Jommelli, e J. C. Bach, entre outros. Seus principais trabalhos didáticos publicados são os dois volumes do “*L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto*”, sendo o primeiro publicado em 1774, sobre contraponto sobre *cantus firmus* e o segundo, publicado em 1776, sobre contraponto fugado. Além dos tratados também existem uma série de cartas endereçadas e escritas pelo Padre Martini, publicadas no livro de mesmo título (*L'Esemplare, o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto*) de Elisabetta Pasquini, em 2004, sobre a obra de Martini.

O tratado de contraponto fugado do Padre Giambattista Martini não se refere, na sua primeira parte, onde trata dos preceitos teóricos das fugas, à fuga dupla. É somente com três exemplos musicais que o Padre Martini descreve essa forma.

O primeiro exemplo a três vozes, escrito por Cristoforo Caresana, apresenta dois temas sendo introduzidos simultaneamente, com uma pequena pausa antes da entrada do segundo tema. O primeiro tema é formado por notas longas sobre uma escala ascendente e descendente.

Figura 1

Esempio I.
Di Cristoforo Carefano.
 Estratto dalla Prima Opera
 lib. 1. delli Due.

O próprio Padre Martini refere-se a ela como sendo uma fuga com dois sujeitos.

O exemplo sexto a quatro vozes, composto por Antonio Pacchioni Modanese, também é considerado como uma fuga dupla, onde existe uma pausa maior antes da entrada do segundo tema, praticamente simultaneamente à resposta do primeiro tema apresentado pelo soprano.

Figura 2

Esempio VI.
Di D. Antonio Pacchioni Modanese.

Si cut e rat in prin ci pi o in prin -
Et nunc & semper &
Si cut e rat in prin -
Et
ci pi o & nunc & sem - per sem - per & nunc & sem -
nunc & sem per si cut e rat in prin ci pi o & nunc &
ci pi o & nunc & sem - per & nunc & sem -
nunc & sem per nunc & sem - per si cut

Outro exemplo de fuga dupla proposto pelo Padre Martini é o caso do número nove a quatro vozes, composto por Orazio Benevoli, onde como o anterior os temas são propostos simultaneamente, sendo o primeiro no contralto e o segundo no soprano, o primeiro tema com texto “*Sicut erat in principio*” e o segundo “*et nunc et semper*”. A fragmentação do texto, como será demonstrado adiante, é mencionada por Eslava ao tratar de fugas com três sujeitos.

Pelos exemplos demonstrados no tratado de Padre Martini, é possível perceber a forma mais livre como o autor trata a exposição da fuga dupla, as únicas características comuns dos exemplos é a apresentação simultânea dos temas e a distinção entre os temas por diferenciação rítmica, melódica, e textual, deixando claros os temas propostos.

Sobre o Padre Martini é importante mencionar uma das cartas endereçadas a ele, escrita por Francesco Capalti, presente hoje na *Biblioteca Del Cívico Museo Bibliografico Musicale* de Bolonha. O autor da carta pede a opinião do Padre Martini sobre uma fuga composta por ele. Trata-se, no caso, de uma fuga dupla similar às encontradas em Portugal e Brasil, onde os dois temas são apresentados simultaneamente e com suas respectivas respostas na tonalidade da dominante.

2.1.3. Novo Tratado de Música, Métrica e Rítmica, F. I. Solano.

Francisco Ignacio Solano nasceu em Coimbra em 1720, e faleceu em Lisboa no ano de 1800. Foi um dos principais teóricos portugueses do século XVIII. Seus três principais tratados publicados foram “Nova instrução musical, ou Theorica pratica” em 1764, “Novo tratado de musica métrica, e rythmica” em 1779 e “Exame instructivo sobre a musica multiforme, métrica e rythmica” em 1790.

O “Novo tratado de musica métrica e rythmica” foi publicado em Lisboa pela Regia Officina Typografica, e dedica-se especialmente à arte de acompanhar ao cravo ou órgão. O tratado é dividido em 46 demonstrações, sendo as de números 39 e 40 referentes às distintas espécies de fugas.

O tratado de Solano não se refere especificamente à fuga dupla, apesar disso, na demonstração 39, onde descreve a diferença entre os diversos tipos de fuga (Real, de Imitação regular ou irregular, do Tom), Solano apresenta dois exemplos de exposição de fugas reais com dois motivos. Nos exemplos é possível verificar a principal característica da forma, onde os motivos iniciam-se juntos.

Exemplo 1



Solano também menciona na introdução da demonstração 39 como as fugas poderiam ser utilizadas por organistas após acompanhamento de uma parte, mostrando como a improvisação de fugas fazia parte da rotina dos instrumentistas, incluindo a fuga dupla, mesmo utilizando breves exemplos:

“A este sucede muitas vezes, tangendo de capricho, ou acabando de *acompanhar* qualquer Papel, ser preciso valer-se da sua própria Fantasia. E que deve então fazer? Seguir algum *Passo*. Ou expresso na obra já executada, ou deduzido da mesma? Certamente. Ele há de idear *Intento*, ou *Motivo*, sobre o qual trabalhe uma Fuga com primor, gosto, e ciência.” (SOLANO, 1779: p. 224)

José Joaquim dos Santos, no exercício número 27 da segunda parte de seu livro de “Solfejos para Acompanhar”, também apresenta o que provavelmente é uma fuga dupla reduzida para somente à parte de contínuo, ficando a cargo do intérprete resolver as partes superiores, normalmente dobradas pelo contínuo, quando não acompanhadas das vozes graves, progressivamente até a entrada do baixo.

Figura 4



Outros exemplos de solfejos para acompanhamento sobre fugas também podem ser encontrados no “*Muzica Universale, Armonico, Pratica Dettata dall’istinto, e dalla Natura*” de Andrea Basili (1705 – 1777), composto para instrumentos de tecla, encontrado em forma de manuscrito na Biblioteca Nacional de Lisboa. A obra é formada por 24 partes, uma para cada tonalidade, e cada uma contendo um exercício de solfejo para acompanhar, uma fuga e uma composição livre. As doze primeiras fugas são apresentadas como exercícios de solfejo e entre as doze últimas encontram-se duas fugas duplas.

2.1.4. *Collected Writings on Through-Bass, Harmony, and Composition, for Self-Instruction*, J. G. Albrechtsberger

Nascido em Klosterneuburgo em 1736 e falecido em Viena em 1809, Albrechtsberger além de ser considerado um dos principais organistas e compositores de seu tempo, foi um importante teórico e professor. Entre seus alunos figura Ludwig van Beethoven (1770 – 1827). Seu tratado de harmonia, baixo figurado e composição foi primeiramente publicado, após sua morte, em 1826 em Viena. As primeiras traduções para o francês e inglês seguiram poucos anos após, em 1830 e 1834 respectivamente.

No segundo volume, intitulado “Guia para a Composição”, Albrechtsberger trata nos dois últimos capítulos das fugas (capítulos 40 e 41), mas é no terceiro volume, de mesmo título, no capítulo 46, que trata especificamente das fugas duplas.

Segundo Albrechtsberger, fugas com dois sujeitos, mesmo se forem em três ou mais partes, dificilmente são distinguidas de fugas simples com duplo contraponto na oitava. A maioria das fugas duplas possui dois tipos de contra-sujeitos, o primeiro utilizado em contraponto na décima e o segundo na oitava, e as fugas devem seguir as mesmas regras de contraponto das fugas simples, de outra forma os sujeitos se tornariam incapazes de transposição (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 213).

Albrechtsberger é mais detalhista no que se refere a fugas com três ou mais sujeitos, que possuem qualidades distintas das fugas com somente dois temas, descrevendo quatro regras básicas para sua composição:

“(...) Primeiro – deve-se adicionar uma ou mais partes a mais que o número de sujeitos, para que alguma parte possa ocasionalmente descansar. Segundo

– deve-se utilizar, logicamente, o contraponto na oitava. Terceiro – deve-se tomar cuidado para que os sujeitos não sejam todos compostos com notas de duração equivalente, e que eles não comecem, mas terminem, simultaneamente. Quarto – Empregar triplo contraponto na oitava para uma fuga dupla com três sujeitos, e quádruplo contraponto na oitava para uma fuga dupla com quatro sujeitos.” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 213)¹³

Essas quatro regras de Albrechtsberger se assemelham as já descritas por Marpurg, com exceção da última que trata do tipo de contraponto a ser aplicado em fugas com três ou mais sujeitos. Outro ponto de semelhança entre os dois teóricos é o fato de ambos utilizarem o termo fuga dupla mesmo para fugas com três ou mais temas.

A terceira regra descreve a exposição onde os temas iniciam-se juntos com uma pequena pausa entre as entradas de cada um. Quanto à qualidade distinta de cada tema, Albrechtsberger retorna a tratar ao final do capítulo:

“(...) mas os sujeitos devem ser diferencialmente caracterizados por valores de duração distintos e peculiaridades em suas melodias, de forma que a entrada de cada seja reconhecida” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 219)¹⁴

Referente à quarta regra, Albrechtsberger também descreve outras quatro regras que devem ser obedecidas durante a criação dos temas, sendo referentes aos intervalos utilizados e suas possibilidades de inversão:

“(...) Regra 1ª - não se deve introduzir suspensão da nona [exemplo 2]. Regra 2ª - duas partes não devem formar quartas sucessivas, o que produziria quintas na transposição [exemplo 3]. Regra 3ª - Deve-se introduzir as quintas somente por movimento oblíquo ou a partir da suspensão da sexta [exemplo 4]. Regra 4ª - deve-se introduzir a sexta acompanhada da fundamental e oitava ou acompanhada e a terça do acorde por movimento oblíquo. Negligenciando a primeira regra tanto a transposição quanto o contraponto serão falhos em fugas com três sujeitos; uma inversão resultaria em acorde de sétima e segunda resolvendo em um de oitava e terça, e a outra em acorde de sexta e sétima resolvendo em um de sexta. A segunda regra é clara, mas admite uma exceção; quando a segunda quarta é aumentada, o sujeito pode mantê-la, já que em uma transposição o acorde diminuto seguiria a quinta perfeita (...) Negligenciando a terceira regra é produzido o acorde de terça e

¹³ Do original: “(...) Firstly – to add one or two parts more than the number of subjects, in order that some of the parts may occasionally rest. Secondly – to use, as a matter of course, the counterpoint in the octave. Thirdly – to take care that the subjects be not all composed of notes equivalent in value; also that they do not commence, though they must all end, simultaneously. Fourthly – to employ triple counterpoint *ad octavam* for a double fugue with three subjects, and quadruple counterpoint *ad octavam* for a double fugue with four subjects.” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 213) N. do Autor: tradução própria.

¹⁴ Do original: “(...) but the subjects must be distinctly characterized by the different value of their notes and the peculiarity of their melody, that the repercussion of each may be recognized.” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 219) (N. do Autor: tradução própria).

sexta que é permitido, mas também o de quarta e sexta, que é proibido em estilo estrito quando não preparado (...) Negligenciando a quarta regra, a inversão pode produzir o acorde de terça e quinta, mas também o de quarta e sexta (...)” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 213-214)¹⁵

Exemplo 2

Inversão

13 9 8 10 5 7 8 6
10 5 6 8 3 4 6 6

Exemplo 3

Inversão

6 8 8 10 5 8 8 6
3 5 6 8 3 5 6 6

Exemplo 4

Inversão

6 8 8 10 5 8 8 6
3 6 5 8 3 6 5 6

¹⁵ Do original: “(...) Rule 1st – is, to introduce no suspension of the ninth. Rule 2nd – is, that two parts should not form two successive perfect fourths, which would produce fifths in the transposition. Rule 3rd – is, only to introduce the fifth in oblique movement, or suspended by the sixth. Rule 4th – is, only to introduce the sixth, accompanied by 8/8 or 3/1, in four parts, in oblique movement. By neglecting the first rule, both transpositions or the counterpoint would be faulty in fugues with three subjects; one inversion would give 2/7 3/8, and the other 7/6 6//. The second rule is clear, but admits an exception: when the second fourth is augmented, the subject may retain it, as in one transposition the chord of the diminished will follow the perfect fifth (...) By neglecting the third rule, we produce the permitted chord, 6/3, but also the chord of 6/4, which is forbidden in strict style when unprepared (...) By neglecting the fourth rule, the inversion produce once the perfect chord. 5/3, but also the chord, 6/4 (...)” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 213-214) (N. do Autor: tradução própria).

As regras descritas acima mostram uma preocupação maior de Albrechtsberger, em relação aos demais teóricos, em assinalar algumas particularidades contrapontísticas entre os temas e suas possíveis combinações de inversões.

Antes de exemplificar musicalmente as fugas duplas, Albrechtsberger demonstra com exemplos as combinações mais usuais de inversões entre os sujeitos. Os exercícios de transposições propostos por Albrechtsberger também são previstos por Marpurg no oitavo tópico descrito anteriormente:

“(...) As três seguintes inversões devem ser praticadas primeiramente, como elas são as principais transposições de uma fuga dupla com três sujeitos:

No 1.	No 2.	No 3.
Parte superior	Parte inferior	Parte intermediária
Parte intermediária	Parte superior	Parte inferior
Parte inferior	Parte intermediária	Parte superior

Esses três principais sujeitos podem suceder da forma que mais agradar ao compositor, e os sujeitos podem entrar de acordo com No 1, No 2, No 3; resumindo, cada parte pode ser a primeira, segunda ou terceira (...)” (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 214)¹⁶

Cada transposição também tem a sua própria transposição subordinada, onde um dos temas, denominado por Albrechtsberger como parte fundamental estacionária, se mantém na mesma voz enquanto a transposição acontece entre os dois temas restantes, mantendo os intervalos da transposição principal. Para Albrechtsberger não é necessário utilizar todas as possíveis transposições subordinadas em uma fuga dupla (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 214-215).

A partir de uma fuga dupla com três temas, o autor exemplifica as três principais transposições e suas transposições subordinadas (exemplo 5 a 10).

¹⁶ Do original: “(...) The three following inversions should be essayed first, as they ere the principal transpositions of a double fugue with three subjects:

No. 1.	No. 2.	No. 3.
Upper part.	Lowest part.	Middle part.
Middle part.	Upper part.	Lowest part.
Lowest part.	Middle part.	Upper part.

These three principal subjects may succeed in the order best pleasing to the composer, and the subjects may enter, according to No. 1, No. 2, or No. 3; in short, each part may be the first, second, or third (...) (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 214) (N. do Autor: tradução própria)

Exemplo 5

Terceiro Sujeito

Segundo Sujeito

Primeira Transposição Principal

7 6 8 7 6 8 7 6 7 6 7 6

Primeiro Sujeito

Exemplo 6

Transposição Subordinada
Segundo Sujeito

Terceiro Sujeito

7 6 8 7 6 8 7 6 7 6 7 6

Primeiro Sujeito

Exemplo 7

Primeiro Sujeito

Segunda Transposição Principal

Terceiro Sujeito

2 3 2 3 4 2 4 2 4 2 3

Segundo Sujeito

Exemplo 8

Transposição Subordinada

Terceiro Sujeito

Primeiro Sujeito

2 3 2 3 4 2 4 2 4 2

Segundo Sujeito

Exemplo 9

Segundo Sujeito

Terceira Transposição Principal

Primeiro Sujeito

Terceiro Sujeito

6 6 4 6 4 6 4 6

Exemplo 10

Transposição Subordinada

Primeiro Sujeito

Segundo Sujeito

Terceiro Sujeito

6 6 4 6 4 6 4 6

Ao final do capítulo, Albrechtsberger propõe a possibilidade dos diferentes temas de uma fuga serem apresentados separadamente, como em uma fuga simples, para ao final da fuga serem expostos simultaneamente. Exemplificando essa forma de fuga dupla, Albrechtsberger analisa de forma discursiva uma fuga dupla com três sujeitos em sol menor de Mattheson.

Segundo Albrechtsberger, quando uma fuga vocal é acompanhada por uma orquestra, os instrumentos devem tocar em uníssono com as vozes ou terem um contra-sujeito próprio, nesses casos, normalmente são formadas fugas duplas com dois ou mais temas (ALBRECHTSBERGER, 1885: p. 219). É possível verificar no repertório a utilização dos instrumentos para a introdução dos segundos temas nas fugas dos *Stabat Mater* de José Joaquim dos Santos e Pergolesi.

2.2. Século XIX

2.2.1. *Tratado de Contrapunto Fugado*, A. Moriggi

Do tratado de contraponto fugado de Angel Moriggi apenas conhecemos a tradução espanhola de 1831, realizada pelo Conde de Moretti e publicada em Madrid pela *Imprenta de Sancha*. Possivelmente a publicação original foi organizada por Bonifacio Asioli (1769 – 1832) e publicada entre a segunda e terceira décadas do século XIX, após Asioli ser nomeado professor e primeiro diretor do Real Conservatório de Música de Milão, fundado em 1808. Trata-se de um breve tratado de 30 páginas, dedicado aos alunos do Real e Imperial Conservatório de Milão, dividido em treze artigos e com os exemplos musicais em forma de apêndice, totalizando quarenta e sete exemplos.

O oitavo artigo trata da fuga com vários temas (*intentos*) ou dupla. Para Moriggi, essa fuga é chamada de dupla não somente por ser composta de vários temas, mas também por sempre existir algum contraponto duplo (MORIGGI, 1831: p. 18).

Para Moriggi existem duas formas de se realizar uma exposição em uma fuga dupla. Na primeira, a voz que realizaria a resposta do primeiro sujeito propõe um segundo em seu lugar. E na segunda maneira, a mesma voz que propõe o primeiro sujeito, após finalizá-lo tem um pequeno momento de pausa e inicia o segundo sujeito em contraponto duplo sobre a resposta do primeiro (MORIGGI, 1831: p. 18-19).

A segunda forma de exposição também foi previamente descrita por Marpurg, como já foi visto no início do capítulo, na terceira forma de expor os temas simultaneamente.

Moriggi demonstra uma predileção pela primeira forma por ser mais clara, caracterizando melhor cada tema:

“(...) porque os sujeitos devem estar claros e inteligíveis. Para que assim seja é preciso que o contra-sujeito (que deve servir como segundo ou terceiro sujeito) entre depois de uma pausa, e dessa forma se faz mais perceptível ao ouvido (...) Quando se deseja compor uma fuga com dois sujeitos, sempre será melhor adotar para o segundo [sujeito] o contra-sujeito que faz contraponto com a proposta ou sujeito primitivo (...) porque o sujeito que entra antes da resposta se distingue mais claramente e se compreende com facilidade (...)” (MORIGGI, 1831: p. 19-20)¹⁷

¹⁷ Do original: “(...) porque los *intentos* deben estar claros é inteligibles. Para que asi sean es preciso que el *contra-intento* (que debe servir como segundo ó tercer *intento*) entre después de una espera, y por este

O autor critica composições anteriores com diversos temas por serem confusas e pelos temas se confundirem em meio ao contraponto, sendo impossível de distingui-los de uma parte livre composta para preenchimento harmônico, ressaltando que é melhor uma fuga simples bem feita que uma com vários sujeitos e confusa:

“(...) se diz como em um refrão: mais vale e merece apreço uma fuga com um só sujeito clara e bem feita, que uma com vários sujeitos e cheia de confusão.” (MORIGGI, 1831: p. 19)¹⁸

Entre os exemplos musicais, somente um representa uma fuga dupla, o de número 34:

Exemplo 11

Fuga Real com dois sujeitos

medio se hace mas perceptible al oido (...) Cuando se desea componer una *fuga* à dos *intentos*, será siempre mejor adoptar para el segundo el *contra-intento* que hace contrapunto á la *propuesta* ó *intento primitivo* (...) porque el intento que entra antes de la respuesta se distingue mas claramente, y se comprende con mas facilidad (...)” (MORIGGI, 1831: p. 19-20) (N. do Autor: tradução própria)

¹⁸ Do original: “(...) se dice como um refran: que mas vale, y merece aprecio uma fuga á um solo intento clara y bien hecha, que uma á vários intentos y llena de confusion (...)” (MORIGGI, 1831: p. 19) (N. do Autor: tradução própria)

2.2.2. Arte Explicada de Contraponto, A. S. Gomes

André da Silva Gomes, nascido em 1752 em Lisboa e falecido em São Paulo em 1844. Teve a sua formação musical no Seminário da Patriarcal de Lisboa. Veio ao Brasil, trazido pelo bispo Dom Manuel da Ressurreição, para tornar-se o quarto mestre da Capela da Catedral de São Paulo, cargo que ocupou entre os anos de 1774 e 1823.

A “Arte Explicada” de Gomes existe somente em um manuscrito encontrado no acervo que pertenceu a Elias Álvares Lobo, em Itu, datado de 11 de setembro de 1830, com a assinatura de cópia e propriedade de Jerônimo Pinto Rodrigues e assinatura de propriedade de Elias Álvares Lobo. De três volumes originalmente escritos, somente o primeiro deles chegou a nós, volume este que contém os preceitos referentes ao contraponto simples e figurado. O segundo volume, por indicação no frontispício da obra, conteria os preceitos concernentes à pura composição e o terceiro volume os exemplos musicais referentes aos preceitos dos volumes anteriores (LANDI, 2005: p. 9). As lições n. 15 a n. 17, de um total de 19 lições, são dedicadas ao estudo da fuga, sendo a fuga dupla mencionada na lição n. 16.

É indiscutível a importância do tratado de contraponto de Gomes para a musicologia brasileira. O autor descreve com maiores detalhes a forma estudada nessa pesquisa, mencionando o antigo mestre José Joaquim dos Santos. Na obra musical de Gomes são facilmente encontrados exemplos de fugas duplas, como nas suas “Missa a 5 vozes” e “Missa a 8 vozes”.

Na “Arte Explicada de Contraponto”, Gomes apresenta, de forma detalhada, uma definição de exposição:

“Também há freqüente uso de se formarem Fugas com duas Tensões, Motivos ou Passos, que se forma do modo que se passa a explicar. Levanta primeiro a primeira Voz um Motivo, e depois que ela entra, principia outra Voz outro Motivo diferente, do que a primeira Voz levantou, porém que se ajuste harmoniosamente com ela; e quando a primeira Voz concluir o primeiro Motivo, deve a segunda Voz também concluir o seu.” (Gomes in LANDI, 2005: p. 210)

No parágrafo que segue, descreve um exemplo de exposição para a fuga dupla. Também menciona nesse parágrafo o compositor e mestre do Seminário da Patriarcal, o português José Joaquim dos Santos:

“Explicaremos com toda a clareza a Organização das Vozes neste gênero de Fugas; seguindo invariavelmente a doutrina, e uso do sábio, e experimentado

Mestre o Senhor José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa, e insigne até hoje, e singular nesta qualidade de Composição. Estabeleçamos um exemplo deste a 4 Vozes, Principia o Soprano o primeiro Motivo, e eis aqui a 1ª Guia. Principia depois o Contralto com o segundo Motivo, e eis aqui a 1ª Guia do 2º Motivo, e este é obrigado a concluir o seu Motivo, quando a 1ª Guia também concluir o seu. Principia o Contralto o 1º Motivo respondendo ao Soprano, e é a 1ª Conseqüente; principia depois o Tenor a resposta do 2º Motivo, e é a 1ª Conseqüente do 2º Motivo; acabadas as respostas, principia o Tenor o 1º Motivo nas Cordas em que o Soprano expressou, e é esta Voz a 2ª Guia do 1º Motivo: Depois responde o Baixo repetindo o 2º Motivo nas cordas em que o Contralto o expressou, e é a 2ª Guia do 2º Motivo. Principia o 1º Motivo nas cordas em que o Contralto respondeu ao Soprano, e é a 2ª Conseqüente do 1º Motivo, e logo qualquer das Vozes, a quem fique mais bem ajustada à cantoria, lhe responde em 2ª Conseqüente ao 2º Motivo (...)”(Gomes in LANDI, 2005: p. 210)

Gomes menciona que esta ordem, onde as entradas seguem das vozes mais agudas às mais graves, muitas vezes, é modificada, conforme a necessidade do compositor. Mas na sua “Missa a 5 vozes”, editada por Régis Duprat, segue este modelo nas duas fugas duplas presentes na obra (*Christe eleison* e *Cum Sancto Spiritu*).

Ao descrever a exposição, Gomes também concorda com Albrechtsberger no que se refere aos temas obrigatoriamente terminarem simultaneamente, apesar de iniciarem com uma pequena diferença de tempo, fazendo obrigatoriamente com que os segundos temas sejam sempre menores que os primeiros.

2.2.3. Tratado de Contraponto e Fuga, A. Rejcha

Antonín Rejcha, compositor tcheco naturalizado francês, nasceu em Praga em 1770 e faleceu em Paris, 1836. Foi professor do Conservatório de Paris, onde lecionou contraponto e fuga. O “Tratado de Contraponto e Fuga”, atribuído a Rejcha, encontra-se, em uma tradução manuscrita copiada em meados do século XIX, na Biblioteca Nacional de Lisboa. Até o presente momento não obtivemos informação sobre outra cópia do mesmo tratado.

O tratado de Rejcha é o que apresenta uma maior riqueza de detalhes sobre a fuga dupla dentre os demais estudados, não se limitando somente à exposição, mas também, com em texto rico em exemplos musicais, descreve diversas formas de se proceder no desenvolvimento da fuga, o que ocorre, normalmente, somente com os exemplos musicais em outros textos.

Rejcha logo no primeiro parágrafo do capítulo referente às fugas duplas apresenta uma descrição da exposição:

“A Fuga Dobrada faz-se com dois sujeitos, um dos dois é o sujeito principal ou 1º sujeito. O outro é um sujeito secundário que se chama segundo sujeito ou contra-sujeito. (...) Um dos dois sujeitos entra sempre um pouco mais tarde, ordinariamente é o contra-sujeito que deve ter uma diferença sensível entre os dois sujeitos do modelo, ainda que todos os temas que demos podem servir a fazer fugas dobradas. O sujeito principal (ou sujeito dado) deve ter uma resposta regular. Quanto à resposta do contra-sujeito não tem as mesmas regras, e não apresenta senão as mudanças que a harmonia pode exigir, com a resposta do contra-sujeito acompanhada do sujeito principal é necessário então que a 1ª tenha modificações, logo que esta as tenha também.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fôlio 13, verso)

Em seguida, Rejcha exemplifica uma série de possibilidades para a exposição, inclusive com exemplos negativos, que não devem ser seguidos, discutindo as melhores e piores formas de se combinarem os sujeitos em uma exposição.

Exemplo 12

The musical notation for Exemplo 12 is presented in two staves. The top staff, in treble clef, shows a subject (Sujeito) and its response (Resposta do Sujeito). The bottom staff, in bass clef, shows a counter-subject (Contra-sujeito) and its response (Resposta do Contra-Sujeito). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The subject and counter-subject are introduced in the first measure, and their respective responses follow in the second measure.

“A resposta do sujeito precedente apresenta duas mudanças ao 1º e 3º compassos, a resposta do contra-sujeito apresenta igualmente duas, nos mesmos sítios, porque a harmonia exige.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fôlio 14, frente)

“As mudanças na resposta do contra-sujeito apresentam algumas vezes dificuldades. Por exemplo.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fôlio 14, frente)

Exemplo 13

The musical notation for Exemplo 13 is presented in two staves. The top staff, in treble clef, shows a subject (Sujeito) and its response (Resposta). The bottom staff, in bass clef, shows a counter-subject (Contra-sujeito) and its response (más). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The subject and counter-subject are introduced in the first measure, and their respective responses follow in the second measure. The response of the counter-subject is labeled 'más', indicating it is a problematic or negative example.

“O mesmo exemplo, porém com outro contra-sujeito para obter uma resposta conveniente.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fôlio 14, frente)

Exemplo 14

The musical notation for Exemplo 14 is presented in two staves. The top staff, in treble clef, contains two measures: the first is labeled 'Sujeito' and the second is labeled 'Resposta'. The bottom staff, in bass clef, contains two measures: the first is labeled 'Contra-sujeito' and the second is labeled 'bom'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines.

“A resposta do contra-sujeito no exemplo nº 2 não é boa ainda que harmonicamente tornada, ela poderia servir pelo rigor com as cifras colocadas por cima da indicação. Porém a resposta do sujeito que entra sobre uma dissonância muito dura (Mi bemol e Ré bequadro) não pode ter lugar, sobretudo na Fuga Real, onde é impraticável, em seguida a terminação da resposta do contra-sujeito é dura, mal cantante, desagradável, e por consequência viciosa. Que fazer neste caso, não podendo mudar nem o sujeito principal nem a resposta? É preciso arranjar o contra-sujeito como no nº 3, e fazê-lo pouco mais ou menos como se vê no nº 1. O compositor tem a liberdade de mudar o 2º sujeito ou de conceber um outro é sempre possível. Depois de se ter encontrado os dois sujeitos assim como sua resposta prepara-se a matéria da fuga.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fôlio 14, frente)

O autor também utiliza em grande parte de seus exemplos, tanto referente à exposição quanto ao desenvolvimento, os mesmos temas propostos no momento em que começa a discutir os processos de desenvolvimento.

Exemplo 15

The musical notation for Exemplo 15 is presented in two staves. The top staff, in treble clef, contains two measures: the first is labeled 'Sujeito' and the second is labeled 'Resposta do Contra-sujeito'. The bottom staff, in bass clef, contains two measures: the first is labeled 'Contra-sujeito' and the second is labeled 'Resposta do sujeito'. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Após escrever sobre o desenvolvimento da fuga dupla, Rejcha retorna à exposição, demonstrando primeiro um exemplo progressivo de como se deve criar uma exposição a quatro vozes, escrevendo individualmente cada sujeito:

Exemplo 16

The musical score for Exemplo 16 is presented across four systems of staves. The first system shows a single subject (Sujeito) in the bass staff, with the other three staves (treble and two alto) empty. The second system shows the subject (Sujeito) in the treble staff and the response (Resposta) in the second alto staff. The third system shows the subject (Sujeito) in the second alto staff and the response (Resposta) in the bass staff. The fourth system shows the subject (Sujeito) in the second alto staff and the response (Resposta) in the bass staff. The subject is a melodic line in G major, starting on G4 and ending on G5. The response is a harmonic line in G major, starting on G4 and ending on G5.

Sujeito

Resposta

Sujeito

Resposta

No exemplo acima, Rejcha constrói a exposição considerando somente o primeiro sujeito. No exemplo seguinte inclui o segundo sujeito e demonstra os locais que devem seguir com partes livres acompanhando os temas:

Exemplo 17

The musical score for Example 17 is written for three staves. The first system shows the beginning of the piece. The top staff is labeled 'acompanhamento' (accompaniment) and contains a whole note chord. The middle staff is labeled 'Resposta do Contra-sujeito' (Answer of the Counter-subject) and contains a half note chord. The bottom staff is labeled 'Sujeito' (Subject) and contains a half note chord. The second system shows the continuation of the piece. The top staff is labeled 'Resposta' (Answer) and contains a half note chord. The middle staff is labeled 'acompanhamento' (accompaniment) and contains a half note chord. The bottom staff is labeled 'Sujeito' (Subject) and contains a half note chord. The third system shows the continuation of the piece. The top staff is labeled 'acompanhamento' (accompaniment) and contains a half note chord. The middle staff is labeled 'Contra-sujeito' (Counter-subject) and contains a half note chord. The bottom staff is labeled 'Sujeito' (Subject) and contains a half note chord. The fourth system shows the continuation of the piece. The top staff is labeled 'Resposta' (Answer) and contains a half note chord. The middle staff is labeled 'acompanhamento' (accompaniment) and contains a half note chord. The bottom staff is labeled 'Sujeito' (Subject) and contains a half note chord.

“Nesta exposição cada parte faz ouvir os dois sujeitos. Assim em uma fuga dobrada há duas exposições simultâneas. A. Torna-se pela 2ª vez ao princípio para preencher os compassos vazios, pondo ali um acompanhamento aos dois sujeitos para completar mais ou menos os acordes, e entreter o movimento procurando este acompanhamento. B. Que uma parte qualquer não pode entrar pela primeira vez senão com um dos dois sujeitos. C. Que cada repercussão de um ou outro deve ser precedida

(quanto possível seja) de uma cadência. D. Que este acompanhamento deve ser feito com uma grande simplicidade para não fazer supor mais de dois sujeitos. Estes dois sujeitos devem continuamente entreter a atenção sobre eles e predominantemente sem cessar durante a fuga inteira.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fôlio 16, frente)

Em seguida, Rejcha demonstra uma nova exposição de fuga, discutindo as qualidades e defeitos entre as exposições, devido ao cruzamento das vozes no exemplo anterior, que deve ser evitado.

Exemplo 18

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system (top) shows a complex fugue with multiple voices. The second system (bottom) shows a simpler fugue with fewer voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, indicating a detailed musical analysis or example.



Por último, referente às exposições anteriores, Rejcha faz o seguinte comentário:

“É necessário evitar também, quanto possível seja, que um sujeito entrando faça uníssono com uma das outras partes, porque então se confunde muito com ela e ofende o efeito que deve produzir fazendo-se anunciar, porém é possível observar sempre esta regra, a exposição precedente nos dá a prova. Nos 11º e 16º compassos desta exposição o sujeito e sua resposta entram sobre um uníssono, inconveniente que não existe no exemplo A. Apesar de estas pequenas licenças, as duas exposições são boas, e nós escolhemos para ter “a possibilidade” de fazer estas observações sobre o uníssono, e sobre o cruzamento dos dois sujeitos. Deve-se evitar o quanto se possa em fazer sacrifícios importantes.” (REJCHA, primeira metade do século XIX: fólio 16, verso)

Os procedimentos de desenvolvimento discutidos e exemplificados por Rejcha descrevem as possíveis formas de se apresentar os temas, sozinhos ou em conjunto, durante a fuga, tanto com desenvolvimentos parciais (motívicos), com os temas integrais ou em *strettos*.

Rejcha descreve as possíveis combinações dos dois temas simultaneamente, utilizando procedimentos como alteração da distância primitiva da apresentação dos temas (como distância primitiva, segundo Rejcha, entende-se o valor de tempo que existe entre a entrada do primeiro sujeito e a do segundo sujeito na exposição) (exemplos 19 e 20), diminuição (exemplo 21), aumento (exemplo 22), ou movimento contrário (exemplo 23).

Exemplo 19

1

2

#

acompanhamento

Exemplo 20

2

1

S

acompanhamento

Exemplo 21

Contra-sujeito

Sujeito em diminuição

acompanhamento

Exemplo 22

Sujeito

acompanhamento

Contra-sujeito em aumento

Exemplo 23

Exemplo 23 shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Sujeito' and contains a melody in G major. The middle staff is labeled 'Contra-sujeito por movimento contrário' and contains a counter-melody in E minor. The bottom staff is labeled 'acompanhamento' and contains a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Além das combinações acima mencionadas, Rejcha demonstra outras onze possíveis formas de se apresentarem os temas durante o desenvolvimento, descritas abaixo:

1. O primeiro sujeito só, sem ser acompanhado do segundo sujeito;
2. O segundo sujeito só, sem ser acompanhado do sujeito principal;
3. Os *strettos* ou imitações com o sujeito principal só, como na fuga simples;
4. Os *strettos* ou imitações com o sujeito principal, porém acompanhadas pelo segundo sujeito;

Exemplo 24

Exemplo 24 shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Sujeito' and contains a melody in G major. The middle staff is labeled 'Stretto' and contains a counter-melody in E minor. The bottom staff is labeled 'Contra-sujeito' and contains a counter-melody in E minor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

5. Os *strettos* ou imitações com o segundo sujeito só, como nas fugas simples;
6. Os *strettos* ou imitações com o segundo sujeito, porém acompanhadas pelo sujeito principal;

Exemplo 25

Contra-sujeito

Imitação

Contra-sujeito

Sujeito

acompanhamento

The musical score for Exemplo 25 consists of four staves. The top staff is labeled 'Contra-sujeito' and contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The second staff is labeled 'Imitação' and contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The third staff is labeled 'Contra-sujeito' and contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The fourth staff is labeled 'Sujeito' and contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The bottom staff is labeled 'acompanhamento' and contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5.

7. Os desenvolvimentos parciais com o sujeito principal só, como nas fugas simples;
8. Os desenvolvimentos parciais com o sujeito principal, porém acompanhados pelo segundo sujeito;

Exemplo 26

imitação com uma parte do sujeito
entre soprano, tenor e baixo

contra-sujeito

The musical score for Exemplo 26 consists of four staves. The top staff is labeled 'imitação com uma parte do sujeito entre soprano, tenor e baixo' and contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The second staff is labeled 'contra-sujeito' and contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The third staff contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5. The bottom staff contains a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a whole note F5.

9. Os desenvolvimentos parciais com o segundo sujeito só, como nas fugas simples;
10. Os desenvolvimentos parciais com o segundo sujeito, porém acompanhados do sujeito principal;

Exemplo 27

Imitação com as últimas 5 notas do contra-sujeito entre o soprano, alto e baixo

Sujeito

11. *Strettos* ou imitações ou desenvolvimentos parciais com os dois sujeitos ao mesmo tempo.

Exemplo 28

Sujeito

Contra-sujeito

Stretto entre o soprano e alto

Resposta

Sujeito

Contra-sujeito

Stretto entre alto e baixo

Resposta

Stretto e imitação entre tenor e baixo

Os tópicos considerados próprios da fuga dupla (4º, 6º, 8º, 10º, 11º) são os únicos exemplificados musicalmente.

Sobre o texto de Rejcha, é importante mencionar que ao final do capítulo apresenta a descrição de outra possibilidade de fuga dupla, também mencionada por Marpurg e Albrechtsberger, como já comentado:

“Poder-se-há também modificar uma fuga a dois sujeitos da maneira seguinte: 1º A exposição com o sujeito principal só, como na fuga simples, um episódio segue esta exposição. 2º A contra-exposição com o contrasujeito só, seguido de um episódio em seguida. 3º A reunião dos dois sujeitos (sem fazer uma terceira exposição) em que a repercussão se fará em alguns tons relativos (...) Esta versão expondo cada sujeito isoladamente antes de os reunir tem mais variedade na fuga dobrada.” (REJCHA, primeira metade do século XVIII: fólio 16, verso).

2.2.4. *A Treatise on Counterpoint and Fughe*, L. Cherubini

Luigi Cherubini nasceu em Florença, 1760 e faleceu em Paris, 1842. Foi um ativo compositor, professor e teórico na França, país de qual adotou a nacionalidade. Foi professor de composição do Conservatório de Paris a partir de 1816 e, em 1822, foi nomeado diretor do mesmo. O tratado de contraponto e fuga, considerado a sua principal obra teórica, foi publicado primeiramente em 1835 e em dois anos já possuía traduções para o alemão e inglês. Para esse trabalho foi utilizada uma tradução inglesa de 1854, publicada em Londres pela Novello, Ewer and Co.

Cherubini não se prende somente à exposição da fuga dupla, mas especialmente na sua qualidade musical e na relação entre o primeiro e o segundo sujeitos. Para Cherubini não se deve referir ao segundo tema como segundo sujeito e sim como contra-sujeito. Apesar de outros teóricos utilizarem o nome contra-sujeito, a explicação dada por Cherubini para essa terminologia se dá ao fato de que para o autor uma fuga não deve ter mais do que um sujeito, e tudo o que o acompanha seria considerado como acessório ao mesmo. Por essa razão, Cherubini propõe uma nova forma de definir, a partir do número de contra-sujeitos propostos, as fugas com dois ou mais sujeitos. Por exemplo, uma fuga com dois temas seria chamada de fuga com um contra-sujeito; uma fuga com três temas seria chamada de fuga com dois contra-sujeitos e assim por diante.

“O contra-sujeito em uma fuga pode ser apresentado imediatamente e simultaneamente com o sujeito. Da minha própria opinião, não posso dizer que essa disposição me parece ser a melhor. Acredito que uma maior variedade, na união das partes, pode ser obtida restringindo de tal maneira o contra-sujeito, de forma que elas entrem sucessivamente. Assim permitindo o sujeito de ser ouvido, por si próprio, ou acompanhado, no máximo, por um

contra-sujeito, caso a fuga seja a três vozes, ou por dois [contra-sujeitos], caso seja a quatro vozes.” (CHERUBINI, 1854: p. 65)¹⁹

E acrescenta em observação:

“ (...) Apesar da denominação de “Fuga a 2, a 3 e a 4 sujeitos”, ser geralmente adotada, essa denominação (na minha opinião) é imprópria; e eu baseio a minha opinião na premissa que uma fuga não pode, nem deve, ter mais que um único sujeito principal como seu expoente. Tudo o que acompanha o sujeito é, nada mais, que acessório, e não pode, nem deve, possuir qualquer outro nome que não seja contra-sujeito (...)” (CHERUBINI, 1854: p. 65).²⁰

Cherubini também demonstra, na citação acima, uma preocupação já demonstrada em teóricos anteriores, que é a de o número de vozes sempre exceder o número de temas em pelo menos um.

Segundo Cherubini, quando diferentes contra-sujeitos são introduzidos junto ao sujeito principal, eles devem sempre aparecer como na exposição durante toda a fuga. O que não é necessário, caso apareçam somente após o sujeito. Nesse caso é possível tanto manter as suas identidades quanto modificá-las um pouco, conforme as necessidades e exigências das demais partes (CHERUBINI, 1854: p. 65). Apesar de manter a nomenclatura das fugas simples, com essa obrigatoriedade de manter os contra-sujeitos de fugas duplas integrais durante as fugas, Cherubini diferencia em sua importância os contra-sujeitos de fugas duplas e os de fugas simples.

Apesar de suas críticas à fuga dupla, o apêndice apresentado ao final do capítulo é rico em exemplos de fugas com dois ou mais temas, todos analisados integralmente. Sendo que de um total de nove exemplos, todos a partir do quarto possuem um ou mais contra-sujeitos. Um exemplo a três vozes e um contra-sujeito; um a quatro vozes e um contra-sujeito; um a quatro vozes e dois contra-sujeitos; um a quatro vozes e três contra-sujeitos, sendo também uma fuga

¹⁹ Do original: “The counter-subjects in a fugue, may be placed immediately and simultaneously with the subject. For my own part, I cannot say that this disposal appears to me to be the best. I think that greater variety in the union of the parts is obtained, by so contriving the counter-subject as that they shall enter successively; and by allowing the subject first to be heard, by itself, or accompanied at the most by a single counter-subject, if the fugue be in three parts, or by two, if it be in four.” (CHERUBINI, 1854: p. 65) (N. do Autor: tradução própria)

²⁰ Do original: “ (...) Although the denomination of *fugue on two, on three, and on four subjects*, be generally adopted, this denomination (to my thinking) is improper; and I base my opinion respecting this point upon the circumstance that a fugue cannot, nor ought not to have more than a single principal subject as its exponent; all that accompanies the subject, is but accessory, and cannot nor ought not to bear any other name than that of counter-subject (...)” (CHERUBINI, 1854: p. 65) (N. do Autor: tradução própria)

cromática; um a oito vozes e três contra-sujeitos; e por final um a oito vozes e dois contra-sujeitos, único exemplo com indicação de autoria, sendo de Giuseppe Sarti.

Nos exemplos musicais de Cherubini, algumas regras concernentes ao desenvolvimento da fuga, descritas por Rejcha, podem ser observadas. No exemplo n. 5 (a três vozes e um contra-sujeito) demonstra a regra 11^a, com um *stretto* entre os dois temas simultaneamente:

Figura 5



No 6º exemplo (a quatro vozes com dois contra-sujeitos) também há um caso da 4ª regra de Rejcha, onde as imitações com o sujeito também são acompanhadas pelos dois contra-sujeitos:

Figura 6



2.2.5. *Escuela de Composición, tratado segundo del contrapunto y fuga*, M. H. Eslava

Miguel Hilarion Eslava (1807 – 1878), compositor e musicólogo espanhol, foi nomeado, em 1854, professor de composição do Conservatório de Madri, o qual também passou a dirigir em 1866. O segundo tratado de sua “Escola de Composição” é inteiramente dedicado ao contraponto e fuga, e foi primeiramente publicado em Madri, entre os anos de 1857 e 1859. Foi utilizada a segunda edição, publicada em Madri no ano de 1864, para essa pesquisa.

Eslava inicia o seu capítulo sobre fugas duplas demonstrando as semelhanças e diferenças entre um contra-sujeito e um segundo tema, ao contrário de Cherubini que considera o segundo sujeito como sendo um contra-sujeito:

Semelhanças

1. Ambos constituem uma segunda idéia, que acompanha o motivo principal;
2. Devem estar em contraponto duplo com o sujeito principal;

Diferenças

1. O segundo sujeito se une ao primeiro desde que ele entra, enquanto o contra-sujeito não começa até a resposta do primeiro;
2. O segundo sujeito não serve somente para acompanhar o primeiro, como o contra-sujeito, mas também para fornecer material para os episódios, sendo que também pode aparecer sozinho, sem o acompanhamento do primeiro sujeito, em algumas entradas;
3. O contra-sujeito, por seu caráter de contraponto obrigado, não tem silêncio algum, ou se tem é breve, enquanto o segundo sujeito pode estar precedido de 1 ou 2 compassos, ou mais se o motivo é longo;
4. O contra-sujeito pode ter alguma imitação do motivo principal, enquanto que o segundo sujeito deve ser tão caracteristicamente diferente do primeiro, que não tenha imitação alguma deste (ESLAVA, 1864: p. 121).

Nas semelhanças e diferenças enumeradas por Eslava, acima, o autor menciona algumas das principais características das fugas duplas já descritas por outros teóricos, como a

obrigatoriedade do contraponto duplo entre os temas, a exposição simultânea dos temas com o pequeno espaço de pausa antes da entrada do segundo sujeito, a possibilidade de utilizar o segundo sujeito como fonte de material para o desenvolvimento, idéia vastamente exemplificada por Rejcha, e a distinção obrigatória de caráter entre os temas, de forma a evitar a confusão entre eles.

Quanto à exposição Eslava escreve a seguinte advertência:

“(…) Nas fugas a 2 e a 3 motivos muitos costumam fazer a exposição ou a 1ª entrada de modo que cada voz diga os dois ou três motivos sucessivamente, antes de passar ao episódio; mas isto que em três vozes é suportável, não somente é pesado a 4 ou maior número delas, como que ainda não reporta nenhuma utilidade ao discípulo de escrever essas repetições que são pelo menos inúteis (...)” (ESLAVA, 1864: p. 121)²¹

São dois exemplos musicais utilizados por Eslava no capítulo, cada um deles precedidos do seu próprio plano, onde Eslava demonstra os temas a serem utilizados e suas inversões, além dos motivos extraídos de cada um que serão utilizados durante a composição. O primeiro exemplo é uma fuga tonal moderna a dois motivos e quatro vozes (figura 7) e o segundo uma fuga real antiga a dois motivos e quatro vozes (figura 8).

Figura 7

The image shows a musical score for a modern tonal fugue with two motifs and four voices. The title is "FUGA TONAL MODERNA Á 2 MOTIVOS Y 4 VOCES PRECEDIDA DE SU PLAN." The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a piano accompaniment. The first system shows the 1st Motivo and the 2nd Motivo. The second system shows the 3rd Motivo and the 4th Motivo. The third system shows the 5th Motivo and the 6th Motivo. The fourth system shows the 7th Motivo and the 8th Motivo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also labels for "1º Motivo", "2º Motivo", "3º Motivo", "4º Motivo", "5º Motivo", "6º Motivo", "7º Motivo", and "8º Motivo". The score is divided into sections for the 1st Motivo and the 2nd Motivo, with sub-sections for "1º estrecho condicional del 1º motivo" and "2º idem". The score also includes "Fragmentos del 1º motivo para episodios" and "Fragmentos del 2º motivo para idem".

²¹ Do original: “(…) En las fugas á 2 y a 3 motivos suelen muchos hacer la exposición ó 1.ª entrada de modo que cada voz diga los dos ó tres motivos sucesivamente, antes de pasar al episodio; pero esto que á tres voces es soportable, no solo es pesado á 4 ó mayor numero de ellas, sino que además ninguna utilidad reporta el discípulo de escribir esas repeticiones por lo menos inútiles (...)” (ESLAVA, 1864: p. 121) (N. do Autor: tradução própria)

Figura 8

FUGA REAL ANTIGUA Á DOS MOTIVOS Y 4 VOCES PRECEDIDA DE SU PLAN.

Eslava também expõe uma série de temas a serem utilizados para exercícios de fugas. Dezesesseis motivos da escola antiga e oito da escola moderna.

Eslava completa ao final do capítulo, contradizendo Cherubini, que o principal estudo da fuga é o que é realmente mais útil e conveniente, é aquele a quatro vozes e dois sujeitos. As fugas a três ou mais sujeitos, ou com cinco ou mais vozes, são úteis no momento em que, conhecendo as dificuldades que lhes são próprias, facilita a desenvoltura na escrita de fugas a quatro vozes com dois sujeitos ou com contra-sujeito (ESLAVA, 1864: p. 131).

No capítulo seguinte, sobre fugas a três motivos, Eslava inicia diretamente com os exemplos musicais, escrevendo que as fugas a três motivos seguem as mesmas regras que as fugas a dois motivos, a única diferença é que na fuga “tripla” o contraponto é triplo ao invés de duplo (ESLAVA, 1864: p. 133).

O segundo exemplo musical, apresentado por Eslava, trata de forma breve a relação do texto com a exposição dos temas. Sugerindo que o texto deva ser dividido entre os diferentes motivos. Como exemplo, Eslava utiliza uma fuga tonal a 3 motivos composta por seu discípulo D. José Puig, aparentemente com texto sugerido pelo próprio Eslava (figuras 9 e 10):

“(…) Como convém que cada um dos três motivos tenham caráter diverso, costumo dar a meus discípulos quatro versos que sirvam bem ao objetivo. Assim que dizendo a letra *Yo soy culpable – pues te ofendi – piedad Dios mio – Ay! Ay de mi!* A exposição dessa fuga está de tal maneira que o 1º motivo canta os 4 versos, o 2º os dois últimos, e o 3º somente o último deles. Este procedimento se mostra útil e conveniente em todos os aspectos, especialmente em respeito à beleza desta classe de composições.” (ESLAVA, 1864: p. 135)²²

Figura 9

Figura 10

Essa forma de tratar o texto foi muito comum no repertório luso-brasileiro, além do italiano, durante os séculos XVIII e XIX, como o seguinte exemplo da “Missa a 5 vozes” de G. B. Pergolesi:

²² Do original: “(…) Como conviene que cada uno de los 3 motivos tenga carácter algo diverso, acostumbro yo a poner á mis discípulos cuatro versos, que se presten bien al objeto. Así es que, diciendo la letra *Yo soy culpable - pues te ofendí – piedad Dios mío – Ay! Ay de mí!* la exposición de esta fuga está de modo que el 1.º motivo dice los 4 versos, el 2.º los dos últimos, y el 3.º solo el último de ellos. Este procedimiento es sobre manera útil y conveniente bajo todos aspectos, especialmente respecto á la belleza de esta clase de composiciones.” (ESLAVA, 1864: p. 135) (N. do Autor: tradução própria)

Exemplo 29

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The top staff has the lyrics: Chris - - - te, e - - - le - - - - - i - son, and the bottom staff has the lyrics: e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son,.

Chris - - - te, e - - - le - - - - - i - son,

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son,

É interessante mencionar, sobre o texto de Eslava, que ao tratar de fugas instrumentais, este exemplifica uma fuga dupla escrita por Joseph Haydn, retirada de seu quarto quarteto para cordas.

Capítulo 3. Análise de fugas duplas dos séculos XVIII e XIX

O seguinte capítulo procura demonstrar as características comuns e díspares entre o repertório italiano e luso-brasileiro dos séculos XVIII e XIX em relação aos textos teóricos descritos nos capítulos anteriores. O repertório foi escolhido procurando representar compositores, tanto de maior renome e presença no repertório luso-brasileiro quanto autores desconhecidos, que tiveram menos espaço na bibliografia moderna. Também foram escolhidas obras com diferentes formações instrumentais, com o objetivo de demonstrar a presença da fuga dupla em um repertório mais variado possível.

As análises não foram realizadas descrevendo exaustivamente cada uma das obras apresentadas na introdução, mas apontando os pontos de maior interesse que cada uma das peças apresenta. As análises não serão apresentadas obra a obra, mas seguindo a forma dos próprios tratados, descrevendo cada parte da forma musical separadamente. Por isso o capítulo é dividido entre exposição, desenvolvimento e conclusão.

Como é na exposição que está o maior interesse dos teóricos em relação à fuga dupla, nesse capítulo esse tema será discutido mais detalhadamente. Cada um dos temas propostos serão analisados separadamente com a intenção de apresentar uma maior clareza na forma de construção temática adotada pelos compositores.

Algumas características comuns na maioria dos tratados serão verificadas na exposição das fugas, como os temas iniciando com uma pequena defasagem de tempo (chamada por Rejcha de distância primitiva) e a diferenciação clara entre os temas, podendo ser realizada por recursos melódicos ou rítmicos. Outras características não discutidas anteriormente também serão verificadas, como a construção motivica dos temas, como eles se adaptam à harmonia, respostas tonais ou reais.

O texto também possui destaque nas análises, que incluirá como ele poderia ou não ser fragmentado entre os temas, como sugere Eslava. Também por essa razão serão incluídas nas análises as introduções comumente encontradas nas missas antes das fugas finais do *Gloria*, com texto “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris amen*”. O papel do texto também poderá ser verificado na divisão dos temas, que devido aos seus

tamanhos, em alguns casos superiores a dez compassos, podem ser divididos conforme o texto, material motivico e harmonia em duas ou mais partes.

A segunda parte do capítulo utilizará o repertório para exemplificar procedimentos comuns nos desenvolvimentos das fugas duplas, como as formas de se trabalhar o material motivico presentes nos temas, será verificado se os episódios das fugas utilizam motivos provenientes de um dos temas somente, como sugere alguns teóricos, ou se todos os temas são representados no desenvolver das fugas. A variedade de possibilidades de combinações dos dois temas, apresentadas por Rejcha, além dos *strettos*, poderá ser vista em prática no repertório.

É também no desenvolvimento que serão demonstradas algumas características de estilo, como a utilização de melodias dobradas em terças e sextas paralelas, cadências separando partes das fugas, a utilização de diferentes texturas no coro, alternando trechos em uníssono com partes em contraponto mais elaborado, solos e *tuttis* e vozes alternando com instrumentos.

Entre os recursos mais comuns descritos pelos teóricos na conclusão das fugas está o pedal, normalmente na dominante. Também recorrente é a utilização de *codas*, muitas vezes introduzindo um material temático novo em relação aos temas das fugas, além de recursos na instrumentação distintos, oferecendo uma maior liberdade aos instrumentos que, no decorrer da exposição e desenvolvimento das fugas, normalmente dobram as partes cantadas.

Antes de passar à exposição das fugas é interessante mencionar uma das características comuns nas obras acompanhadas por instrumentos de cordas, que é o dobramento entre a viola e o baixo instrumental, tanto em oitavas como uníssonos, característica comum na ópera napolitana (ROBINSON, 1972: p. 109). É comum nas fugas as partes instrumentais dobrarem as vozes, essa característica oriunda da ópera faz com que a parte do tenor ou baixo seja dobrada não somente pelo contínuo, mas também a viola.

Outro tipo de dobra instrumental comum nesse período, que pode ser encontrada no repertório litúrgico em geral e inclusive em obras didáticas do século XVIII, como os “Solfejos para Acompanhamento” de José Joaquim dos Santos, David Perez e Andrea Basili, é o contínuo dobrando as partes vocais superiores, quando o tenor ou baixo se mantém em pausas.

3.1 Exposição

O primeiro exemplo a ser utilizado para exposição dos temas é do *Christe eleison* da missa a cinco vozes de Pergolesi. Este exemplo demonstra as principais características previstas pelos teóricos, como os temas iniciando com uma pequena diferença de tempo, no caso a distância primitiva é de somente uma pausa de semínima. Ambos os temas também possuem características motivicas distintas.

Exemplo 30. Giovanni Battista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

Os temas, de doze compassos cada, podem ser divididos em duas partes iguais de seis compassos cada, onde a primeira metade se mantém na tonalidade original, ré menor, enquanto a segunda caminha progressivamente para a tonalidade de seu quinto grau. A diferenciação entre os temas é conseguida não somente pela fragmentação do texto (primeiro tema iniciando com “*Christe*” e segundo tema com “*eleison*”, mas pela diferenciação de valores rítmicos (semibreves contra semínimas) e melodicamente (pedal na tônica no primeiro tema e cromatismo descendente no segundo).

Os temas são introduzidos pelos primeiro soprano e contralto, acompanhados somente com dobra do contínuo na mesma oitava, que se mantém até a entrada do Tenor no compasso 12,

A resposta em lá menor, apresentada a partir do compasso 12 pelos segundo soprano e tenor respectivamente, é de imitação regular, onde os intervalos da exposição são respeitados integralmente. A resposta é seguida de um trecho curto de dois compassos para adequar o tom ao retorno dos temas na tonalidade original, procedimento considerado por Mattheson como uma *conciliatio*.

Exemplo 31. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

segunda parte
resposta

20

conciliatio

S1
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

S2
son, e - le - i - son, segunda exposição

A
Chris - - - te, Chris - te e - le

T
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

B
e - le - i - son, e - le - i - son,

A exposição dos temas segue alternando as vozes até a apresentação de um dos temas em todas as cinco, não seguindo uma ordem direta da mais aguda para a grave. A primeira exposição é realizada pelo primeiro soprano e contralto, sua resposta pelo segundo soprano e tenor, a segunda exposição pelo contralto e baixo. No compasso 36 começa a resposta da segunda exposição pelos primeiro soprano e tenor, contendo agora somente a primeira parte de cada tema, com o segundo tema sendo dobrado 3ª acima pelo segundo soprano. Sendo seguida imediatamente, compasso 41, em ré menor, também pela primeira parte de cada tema nos segundo soprano e baixo, com o segundo tema dobrado novamente em 3ª acima pelo contralto.

Exemplo 32. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

1

41

S1
Chris - te e - le - - - i - son,

S2
e - le - i - son, e - le - i - son, Chris - te e - le - - - i - son,

A
son, Chris - - - te, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

T
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chris - - - te

B
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

Trechos da missa cantada onde é recorrente encontrar fugas no repertório são o “*Christe eleison*” e o “*Cum Sancto Spiritu*”. Na mesma missa de Pergolesi encontram-se ambos os casos. Também comum é a fuga do “*Cum Sancto Spiritu*” ser precedida de uma pequena introdução homofônica, podendo ser considerada pela retórica como a *expositio*, segundo Sabbatini, sendo o início da fuga propriamente a *propositio*. A última fuga da missa a cinco vozes de Pergolesi apresenta essa introdução homofônica, de apenas três compassos, com o texto “*Cum Sancto Spiritu*”, terminando na dominante.

Exemplo 33. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

The musical score shows five vocal parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Cum Sancto Spiritu'. The S1 part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The S2 part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The A part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The T part starts with a half note G3, followed by a half note A3, and then a whole note B3. The B part starts with a half note G2, followed by a half note A2, and then a whole note B2. The lyrics are 'Cum Sancto Spiritu'.

A exposição da fuga segue um padrão pouco comum, onde o primeiro tema é apresentado na dominante, lá maior, e o segundo na subdominante, sol maior, ambos dobrados pelo contínuo, somente a partir do sexto compasso é que a harmonia se estabiliza na região da tônica, ré maior. Os temas também podem ser divididos em duas partes, a primeira com o texto “*Cum Sancto Spiritu*”, até o quarto compasso e a segunda parte com o restante do texto “*in gloria Dei Patris amen*”. Apesar de os temas inicialmente compartilharem características similares, a partir da segunda parte os distingue pela diferença entre valores de ritmo (semínimas contra mínimas). A segunda parte também apresenta a repetição literal dos motivos propostos pelas vozes, o motivo em mínimas descendentes, de sol a ré, do segundo tema é repetido três vezes antes da finalização do tema na tônica, o mesmo ocorre com o motivo em semínimas apresentado no primeiro tema.

Os temas, na segunda parte, caminham em terças paralelas, o que não é previsto pelos teóricos por dificultar a clara distinção de caráter entre eles.

Exemplo 34. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

The image shows a musical score for Soprano (S1) and Alto (A) parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Portuguese: "Cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ria De-i. De-i Pa-tris. De-i Pa-tris a-men". The score is divided into two themes: Tema 1 and Tema 2. Tema 1 is marked with a box containing the number 19. The lyrics are: "Cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ria De-i. De-i Pa-tris. De-i Pa-tris a-men".

A resposta, precedida por uma breve conciliação tonal, de pouco mais de um compasso, sendo regular, inicia na dominante da dominante, como na primeira exposição, a região da dominante somente é esclarecida no compasso 19. A exposição dessa fuga segue a mesma ordem de entradas da fuga anterior (S1A, S2T, AB)

Na missa a cinco vozes de Gomes os mesmos textos são postos em fugas. O *Christe eleison* inicia com o texto “*Christe*” no primeiro tema, enquanto o segundo tema inicia com “*eleison*”, um compasso após o primeiro, fragmentando o texto na exposição. Apesar de ambos os temas possuírem no início notas de valores similares o primeiro tema se destaca pelos saltos iniciais, primeiro quinta descendente seguido de oitava ascendente.

Os temas, divididos em duas partes, onde a primeira até o oitavo compasso, se mantém na região da tônica, mi menor, a segunda parte caminha em direção à subdominante, lá menor, sendo assim uma fuga com imitação na quarta e não quinta. Característica principal de ambas as partes é a suspensão por ligadura da sétima no primeiro tema resolvendo na sexta, com exceção do décimo compasso onde a resolução da sétima é realizada na terça, recurso previsto por Gomes em seu tratado de contraponto, onde, em uma suspensão de sétima, ela pode ser resolvida em uma terça quando a voz superior desce meio tom ou tom inteiro e a voz inferior salta uma quarta ascendente.

Exemplo 35. André da Silva Gomes. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

Tema 1

S

Chris - te e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son

Tema 2

A

E - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son

Como a resposta é regular, respeitando os intervalos apresentados na exposição, ela cadencia na segunda parte para a região do sétimo grau ré menor, fazendo necessário quatro compassos de adequação tonal, antes do retorno à segunda exposição na tônica.

Exemplo 36. André da Silva Gomes. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

final resposta

S

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son

conciliatio

A

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son

segunda exposição

T/B

i - son, Chris - te, Chris - te, Chris - te e - le - i - son, E - le - i - son, e - le - i - son

Apesar da missa ser a cinco vozes ambas as fugas apresentadas “*Christe eleison*” e “*Cum Sancto Spiritu*” são somente a quatro vozes, com as sopranos um e dois em uníssono. Em ambas as fugas a exposição também segue o mesmo padrão descrito por Gomes, onde as entradas são sempre das vozes mais agudas em progressão às mais graves até a apresentação de todas as vozes no *Christe eleison* as entradas seguem a seguinte ordem: SA, AT, TB, BS, BA, TB, SB. No *Cum Sancto Spiritu* a ordem é a seguinte SA, AT, TB, BS, BS, AB. Em ambos os casos, como é comum nos demais autores, as entradas utilizam os temas em todas as suas transposições possíveis, como descrito por Albrechtsberger no caso de fugas com três temas. No caso do *Christe eleison* a fuga começa com as vozes sendo dobrada pelos violinos somente, enquanto no *Cum Sancto Spiritu* começa com dobramento do contínuo e violinos.

O *Cum Sancto Spiritu* de Gomes, ao contrário do verificado em outros autores, não inclui uma introdução antes da fuga. Os temas, com uma distância primitiva de um compasso, também apresentam o texto fragmentado, o primeiro “*Cum Sancto Spiritu*” e o segundo “*In gloria Dei Patris*”. Como no exemplo anterior Gomes utiliza saltos, agora de sextas ascendentes e sétimas descendentes para diferenciar os temas e também utiliza a suspensão, agora de segunda como uma das principais características da exposição.

Os temas divididos em duas partes, onde a primeira até o compasso 6 se mantém na região da tônica, dó maior, e a segunda em progressão à dominante, onde o segundo tema termina um compasso antes do primeiro tema na dominante da dominante, ré maior, e o primeiro tema encerra após o início da resposta. Apesar de comum encontrar exemplos onde os temas terminam em momentos distintos, é previsto nos tratados estudados o contrário.

A primeira metade, “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*”, em ambos os temas apresenta motivos que são repetidos progressivamente de forma descendente. Enquanto a segunda metade, “*Dei Patris amen*”, apresenta uma similaridade entre os dois temas com ambos utilizando o mesmo motivo em terças paralelas.

Com resposta regular essa fuga não apresenta necessidade de utilizar uma *conciliatio* entre a resposta e a segunda exposição.

Exemplo 37. André da Silva Gomes. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

The musical score for Example 37 consists of two staves. The top staff, labeled 'S' for Soprano, contains 'Tema 1'. It begins with a box containing the number '5'. The melody starts on a whole note 'C' (Dó), followed by a half note 'D' (Ré), and then a series of eighth notes descending: 'E' (Mi), 'D' (Ré), 'C' (Dó), 'B' (Si), 'A' (Lá), 'G' (Sol), 'F' (Fá), 'E' (Mi), 'D' (Ré), 'C' (Dó). The lyrics 'Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men' are written below the staff. The bottom staff, labeled 'A' for Alto, contains 'Tema 2'. It begins with a whole rest, followed by a half note 'C' (Dó), and then a series of eighth notes descending: 'B' (Si), 'A' (Lá), 'G' (Sol), 'F' (Fá), 'E' (Mi), 'D' (Ré), 'C' (Dó), 'B' (Si), 'A' (Lá), 'G' (Sol), 'F' (Fá), 'E' (Mi), 'D' (Ré), 'C' (Dó). The lyrics 'In glo-ri - a De - i. De - i Pa - tris. De - i Pa - tris' are written below the staff.

Ao exemplo de Pergolesi, Nunes Garcia apresenta antes da fuga dupla *Cum Sancto Spiritu* de sua Missa de São Pedro de Alcântara, composta em 1808, uma introdução homofônica de dezessete compassos antes do início da fuga propriamente. Também como Pergolesi, cadenciando na dominante.

Exemplo 38. José Maurício Nunes Garcia. Missa de São Pedro de Alcântara (*Cum Sancto Spiritu*)

S
A
T
B

Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu

in glo - ri - a De - i Pa - tris a - - - men.

Os Temas com onze compassos cada, iniciam com o mesmo texto, na dominante, lá maior, com apenas uma pausa de mínima como distância primitiva e dobramento do contínuo. Os temas divididos em três partes, a primeira, com quatro compassos, “*Cum Sancto Spiritu*”, se mantém na tonalidade da dominante, o mesmo ocorre com a segunda parte, com cinco compassos. “*in gloria Dei Patris*”. A terceira parte, com apenas três compassos, “*amen*” segue em progressão à tônica.

Exemplo 39. José Maurício Nunes Garcia. Missa de São Pedro de Alcântara (*Cum Sancto Spiritu*)

S
A

Tema 1

Cum Sancto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris a - - - men

Tema 2

Cum Sancto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tri a - - - men

Apesar de os temas manterem valores de tempo semelhantes e iniciarem com o mesmo texto, a diferenciação no início dos temas é feita de forma melódica por movimento contrário, com o primeiro tema ascendente e o segundo com cromatismo descendente.

A resposta, assim como as demais aparições dos temas na exposição, possui uma variação no início do primeiro tema, esse iniciando com uma mínima na segunda metade do compasso junto com o segundo tema, alterando a distância primitiva. A alteração da distância primitiva, como demonstrado no capítulo anterior por Rejcha, é uma das possíveis formas de se expor os dois temas simultaneamente em uma fuga dupla.

A resposta também apresenta uma variação na terceira parte dos temas. Como a resposta é regular, a alteração tem como propósito adaptar a cadência para a região da dominante ao invés da subdominante como seria esperado, formando uma *conciliatio*.

Exemplo 40. José Maurício Nunes Garcia. Missa de São Pedro de Alcântara (*Cum Sancto Spiritu*)

Como Gomes, Nunes Garcia utiliza a mesma sequência inicial de entradas para a exposição seguindo sempre a ordem da voz mais aguda à mais grave (SA, AT, TB, BS, SB). Essa mesma sequência também é percebida nas duas fugas, *Christe eleison* e *Cum Sancto Spiritu*, compostas na Missa de Nossa Senhora da Conceição, de Nunes Garcia (SA, AT, TB, BS e SA, AT, TB, BT respectivamente).

As exposições tanto do *Christe eleison* quanto do *Cum Sancto Spiritu* da Missa de Nossa Senhora da Conceição, iniciam nas vozes superiores com dobramento de violoncelos e fagotes, substituindo o que seria o papel do contínuo.

Os temas do *Christe eleison* da Missa de Nossa Senhora da Conceição também são divididos em duas partes, a primeira com o texto “*Christe*” e a segunda com o texto “*eleison*”. Enquanto a primeira metade, na tônica, diferencia os temas tanto pela distância primitiva, um compasso e uma mínima, quanto melodicamente, onde o primeiro tema inicia com salto de terça ascendente, e o segundo com suspensão de uma segunda, resolvendo em terça, com o primeiro tema saltando uma quinta descendente junto com a resolução da suspensão. A segunda metade é caracterizada pelos dois temas

utilizando em contraponto o mesmo motivo, com uma mínima pontuada seguida de sequência de semínimas, repetido em progressão descendente em direção à dominante.

Exemplo 41. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição (*Christe eleison*)

58 Tema 1
S Chris-te, Christe eleison, eleison

Tema 2
A Chris-te eleison, eleison

Como no exemplo anterior a resposta regular prevê a cadência final na região da dominante da dominante, por essa razão uma *conciliatio* também é incluída no final da resposta, retornando os temas à região da tônica.

Exemplo 42. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição (*Christe eleison*)

70 80
S Chris-te eleison, eleison, conciliatio

1
A Chris-te, Christe eleison, eleison

2
T Chris-te eleison, Chris-te

A introdução que antecede a fuga do *Cum Sancto Spiritu*, da Missa de Nossa Senhora da Conceição, possui algumas características distintas em relação às introduções anteriores. Primeiro existe uma maior participação da orquestra alternando trechos instrumentais e corais, também existe uma alternância entre cantores solistas em terças e *tutti* coral homofônico, além da introdução ter uma duração mais longa com vinte e sete compassos. Do compasso 6 ao 12 e do compasso 19 ao 25, com texto “in

gloria Dei Patris amen” o coral aparece em um grande uníssono. O primeiro uníssono cadenciando na dominante da dominante, ré maior, e o segundo cadenciando na dominante, sol maior, região em que, ao exemplo das obras anteriores, encerra a introdução.

Exemplo 43. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição
(*Cum Sancto Spiritu*)

Andante lento

Fl 1 e 2 *p* *f*

Cl 1 e 2 *p* *f*

Fag 1 e 2 *p* *f*

Tpa 1 e 2 *p* *f*

Tpt 1 e 2 *f*

Timp *p*

S
A
T
B

Solo *Tutti* *uníssono*

p *f*

Cum San-cto Spi-ri-tu. Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i - Pa-tris

Vln 1 e 2 *p* *f*

Vla *p* *f*

Vcl *p* *f*

Dbx *p* *f*

Os temas da fuga, iniciando ambos com o mesmo texto, a princípio sugerem o que poderia ser uma fuga simples já que o primeiro tema iniciando na tônica e o segundo tema iniciando na dominante são idênticos até o quarto compasso, com o texto “*Cum Sancto Spiritu*”. Os temas também são introduzidos de forma tonal onde o primeiro tema inicia com salto de quarta ascendente, sol – do – do, e o segundo tema inicia com salto de quinta ascendente, do – sol – fá. O que descaracteriza a fuga simples é a sequência dos temas sozinhos ao invés da segunda exposição que seria esperada na virada do segundo para o terceiro compasso.

A segunda parte dos temas inicia com o texto “*in gloria Dei Patris*”, no quarto compasso no primeiro tema e no quinto compasso no segundo. A segunda parte segue utilizando motivos similares nos dois temas com suspensões de sétima em progressão descendente em sentido à dominante, resolvendo no último compasso na tônica.

Exemplo 44. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição (*Cum Sancto Spiritu*)

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system, labeled 'Tema 1' and 'Tema 2', shows the initial entries of the Soprano/Alto and Tenor/Bass voices. The Soprano/Alto staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), while the Tenor/Bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for Tema 1 are 'Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris a' and for Tema 2 are 'Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris a'. The second system, labeled 'conciliatio' and 'Resposta', shows the continuation of the fugue. The lyrics for 'conciliatio' are 'men, in glo-ri-a De-i Pa-tris,' and for 'Resposta' are 'Cum San-cto Spi-ri-tu in'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and the lyrics are written below the staves.

Devido à resposta ser regular dos temas, iniciando com os intervalos “re – sol – sol” e “sol – re – do” nos dois temas respectivamente, entre a exposição e sua resposta foi inserido quatro compassos de coral, com todas as quatro vozes, para adequação tonal.

Mais um exemplo de introdução homofônica curta cadenciando na dominante no *Cum Sancto Spiritu* pode ser visto na Missa à Quatro Concertada de Portugal. A principal diferença nesse caso está no texto inicial da fuga, “*in gloria Dei Patris*”, no primeiro tema e “*amen*” no segundo, nesse caso a distância primitiva de quase quatro compassos também excede o comum até agora visto. O primeiro tema se distingue do segundo pela longa duração de pausa entre eles, na fragmentação do texto e na forma de musicar o texto, sendo o primeiro silábico com saltos e notas repetidas e o segundo melismático com semínimas em graus conjuntos.

O primeiro tema pode ser dividido em duas partes, a primeira com três compassos, silábica, e a segunda melismática com texto “*amen*”.

Exemplo 45. Marcos Portugal. Missa a 4 concertada (*Cum Sancto Spiritu*)

The musical score is for a four-part vocal setting of the Mass, specifically the *Cum Sancto Spiritu* section. It is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The tempo is marked *Largo* and the dynamic is *p* (piano). The score is divided into several systems. The first system shows the vocal entries for "Cum Sancto Spiritu". The second system shows the vocal entries for "In gloria Dei Patris". The third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The tenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eleventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twelfth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirteenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fourteenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifteenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixteenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventeenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighteenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The nineteenth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twentieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The twenty-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirtieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The thirty-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fortieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The forty-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fiftieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The fifty-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixtieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The sixty-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The seventy-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eightieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-first system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-second system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-third system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-fourth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-fifth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-sixth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-seventh system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-eighth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The eighty-ninth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The ninetieth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria". The hundredth system shows the vocal entries for "amen, amen, amen, in gloria".

Também, nesse caso, os temas não encerram juntos na exposição, com o primeiro tema encerrando somente após o início da resposta. A resposta tonal inicia com um salto

de quinta ascendente, “ré – lá”, ao invés da quarta, “lá – ré”, apresentada na exposição. A exposição segue também a seqüência do agudo ao grave na apresentação das vozes (SA, AT, TB, BS).

A última missa selecionada no repertório, de Totti, composta a oito vozes, também possui duas fugas duplas, no *Christe eleison* e no *Cum Sancto Spiritu*. O *Christe eleison*, como no exemplo anterior, possui dois temas que não encerram simultaneamente, além de possuírem uma distância primitiva de quatro compassos. Os temas encerrando em momentos distintos é uma possibilidade prevista por Marpurg, como já tratado no capítulo anterior.

O primeiro tema, “*Christe eleison*”, pode ser dividido em três partes, a primeira com quatro compassos, com saltos de quarta e quinta e mínimas pontuadas como principal característica, em progressão para a dominante, a segunda com quatro compassos também, motivo por graus conjuntos descendente retornando à tônica e a terceira com cinco compassos, com notas longas repetidas na região da dominante. A terceira parte do tema inicia simultaneamente com a resposta do primeiro tema na dominante.

O segundo tema, “*eleison*”, fragmentando o texto, com apenas quatro compassos, na região da tônica, é descendente por graus conjuntos, perfazendo uma oitava em ré menor.

Como a resposta é regular, para adequar a resposta ao retorno à tônica, a primeira nota da terceira parte do primeiro tema é alterada de lá para sol bequadro. A exposição é realizada primeiramente no coro 1, para depois passar ao segundo coro seguindo o mesmo padrão do primeiro (S1T1, A1B1, T1S1, B1A1, S2T2, A2B2, T2S2, B2A2). Na exposição em trechos de pausa nas vozes de tenores e baixos, o contínuo dobra as vozes superiores.

Exemplo 46. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci (Christe eleison)*

The musical score is written for Soprano 1 (S1) and Tenor 1 (T1). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Chris - te e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. —".

Tema 1: This theme is divided into three parts. The first part (4 measures) features a melodic line with a fourth and a fifth interval, followed by dotted minims. The second part (4 measures) is a descending scale of conjunct degrees. The third part (5 measures) consists of long notes in the dominant region. The label "Tema 1" is placed below the first part.

Tema 2: This theme is a 4-measure fragment of the text "e - le - i son. e - le - i son." in the tonic region, descending by conjunct degrees. The label "Tema 2" is placed above the first part.

Resposta: The response begins with the lyrics "Chris - te e -". The label "Resposta" is placed below the first part.

The score shows the vocal lines for S1 and T1, with the lyrics written above the notes. The first part of Tema 1 is marked with a bracket and the label "Tema 1". The second part is marked with a bracket and the label "Tema 2". The response is marked with a bracket and the label "Resposta".

Final tema I

11 — e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son,

le - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - i - son, — e - le - i

2 Chris - te e - le - i - son, e

e - le - - - - - ison, e - le - ison.

Segunda exposição

O *Cum Sancto Spiritu* inicia com uma breve introdução em uníssono de 14 compassos, devendo ser dividida em três partes. A primeira “*Cum Sancto Spiritu*” na região da tônica, fá maior, a segunda “*in gloria Dei Patris*”, também na região da tônica, com mesmo motivo repetido primeiramente na dominante e depois na subdominante, encerrando na tônica e a terceira parte, “*amen*”, onde o coro não mais em uníssono cadência na tônica, enquanto o contínuo apresenta o mesmo motivo anterior do “*in gloria Dei Patris*”. A Introdução é encerrada com uma cadência interrompida na dominante.

Exemplo 47. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci (Cum Sancto Spiritu)*

Largo

S1
A1

Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris a - men.

T1
B1

S2
A2

Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris a - men.

T2
B2

A fuga possui quatro temas, o primeiro com o texto “*Cum Sancto Spiritu*”, com seis compassos, e utilizando notas de longa duração em um motivo descendente, com a

tessitura de uma oitava na região da tônica, fá maior. O segundo tema, com distância primitiva de uma mínima, é formado por um único motivo, com texto “*amen*”, que é repetido a primeira vez na tônica e a segunda na dominante, cadenciando na tônica. O segundo tema encerra um compasso antes que o primeiro.

Junto com a conclusão dos dois primeiros temas, é reapresentado o tema do “*in gloria Dei Patris*” da introdução, em uníssono no segundo coro, junto com o primeiro coro, “*amen*”, cadenciando primeiro em sol e depois em dó, funcionando com um terceiro tema da fuga. O quarto tema é apresentado com textura contrapontística, com texto melismático, “*amen*”, ao final do terceiro tema. É durante o quarto tema que ocorre a progressão em sentido à dominante. O quarto tema possui um motivo recorrente, apresentado na exposição pelo soprano 1, com movimento descendente escalar em semínimas, que é repetido em progressão descendente. Os terceiro e quarto temas possuem como característica comum a utilização da textura coral como forma de distinção entre os dois, o terceiro sendo um uníssono enquanto o segundo com textura contrapontística.

Exemplo 48. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci (Cum Sancto Spiritu)*

The musical score is written for eight voices (S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, B2) in a key of F major (one flat). The time signature is common time (C). The lyrics are: "Cum Sancto Spiritu amen. amen. amen. amen. in glo-ri-a De-i Pa-tris. in".

The score is divided into three themes:

- Tema 1:** S1/A1. The melody starts on a whole note C4, followed by a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The lyrics "Cum Sancto Spiritu" are under the first four notes, and "amen." is under the last two notes.
- Tema 2:** T1/B1. The melody starts on a whole note C3, followed by a half note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. The lyrics "amen." are under the first two notes, and "amen." is under the last two notes.
- Tema 3:** S2/A2/T2/B2. The melody starts on a whole note C4, followed by a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The lyrics "in glo-ri-a De-i Pa-tris. in" are under the last four notes.

The image shows a musical score for 'Tema 4 (coro 1)'. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: 'a - men. a - - - men. a - - - men. a - - - - - men.' The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics 'glo - ri - a De - i Pa - tris' are written below the piano part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a simple harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Com os quatro temas, a primeira exposição fica com um total de dezoito compassos e que no total a exposição tenha 56 compassos. A ordem das entradas dos temas é a seguinte: S1T1, coro2 e coro1; A1B1, coro2 e coro1; T1S1, coro2 e coro1. Durante a exposição a apresentação dos dois primeiros temas é somente no primeiro coro, o mesmo acontece com o quarto tema. O terceiro tema, na primeira exposição, resposta e na segunda exposição, é apresentado somente no segundo coro.

As quatro próximas fugas, pertencentes aos *Stabat Mater* de Pergolesi e Santos, possuem características similares na exposição. Nas quatro, além de utilizarem os mesmos textos, “*Fac, ut ardeat*” e “*amen*”, os segundos temas são apresentados nos instrumentos antes de passarem às vozes cantadas, criando uma falsa impressão de fugas simples.

O *Fac, ut ardeat* de Pergolesi possui temas curtos com apenas dois compassos e a distância primitiva é de somente uma semínima. Enquanto o primeiro tema inicia na dominante, com notas longas e dobra do primeiro violino, o segundo tema inicia com um motivo com semínimas em graus conjuntos na viola. A resposta no início dos temas é alterada de forma à harmonia retornar à dominante na segunda exposição.

Exemplo 49. Giovanni Baptista Pergolesi. *Stabat Mater* (Fac, ut ardeat)

Tema 1

Fac. ut ar - de-at cor me - um in a - man-do Chris - tum

Soprano (S) and Alto (A) vocal parts.

Violin 1 (Vln 1) and Violin 2 (Vln 2) instrumental parts.

Viola (Vla) and Bass (Bx) instrumental parts.

Tema 1 (dobra) Resposta

Segunda resposta

De - um. Chris - tum De - um. ut si - bi com me - um in a - man-do Chris - tum De - um. Chris - tum De

Segunda exposição (oitavas paralelas)

A exposição segue a seguinte ordem de entradas: S(vl1)vla, A(vl2)vl1, Bx vl2. O segundo tema, apesar de ser introduzido pelos instrumentos, a partir da resposta ele passa a aparecer no canto, onde ele é parcialmente cantado, somente a partir da quarta nota do tema, com o texto “*in amando Christum Deum*”.

O *Amen* presente na obra de Pergolesi, possui uma exposição similar, onde o primeiro tema, com sete compassos, é exposto no soprano e respondido pelo contralto, enquanto o segundo tema é exposto pelo segundo violino e respondido pelo baixo instrumental. A segunda exposição dos dois primeiros temas é realizada pelos instrumentos somente, sendo o primeiro no baixo instrumental e viola e o segundo no violino 1, aparecendo de forma modificada com a melodia cromática, mantendo somente a idéia rítmica.

A fuga também possui um terceiro tema que funciona como um contrasujeito similar a uma fuga simples, sendo apresentado na mesma voz do primeiro tema, junto com a resposta do mesmo. O terceiro tema inicia no soprano um compasso e uma mínima após o início da resposta do primeiro tema no contralto. Na segunda exposição o terceiro tema inicia no contralto somente uma mínima após o início do primeiro tema no baixo instrumental, modificando a distância primitiva.

Segundo teóricos um contrasujeito de fuga pode ser considerado como um segundo tema quando iniciado após a exposição, na mesma voz do primeiro tema, com uma pausa entre os dois, como acontece na resposta do *Amen* de Pergolesi. Por outro lado a mudança da distância na segunda exposição, fazendo com que o terceiro tema inicie logo após o primeiro, cria uma ambigüidade como sua função.

Apesar do primeiro tema iniciar em “dó”, a exposição inicia na região da tônica, fá menor. A resposta do primeiro tema, iniciando na tônica, é alterada, na segunda nota, lá bemol, para adaptar a tonalidade, que segue em progressão à dominante.

Os dois primeiros temas, mesmo mantendo características melódicas distintas, o primeiro com notas longas e o segundo repetindo o mesmo motivo de três notas formando uma tríade maior descendente, caminham em terças paralelas. O terceiro tema é formado por mínimas ligadas, formando suspensões e resolvendo sempre um tom abaixo.

Exemplo 50. Giovanni Battista Pergolesi. *Stabat Mater* (Amen)

The musical score for Exemplo 50, Giovanni Battista Pergolesi's *Stabat Mater* (Amen), is presented in two systems. The first system includes vocal parts (Soprano and Alto) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, and Bass). The vocal parts have lyrics: "A - men, a - - - - men, a - men, a - - - -". The instrumental parts are labeled: "Tema 1", "Tema 1 (dobra)", "Tema 2", "Resposta", and "Tema 3 (contrasujeito)". The second system shows the vocal parts and the instrumental parts. The vocal parts have lyrics: "men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - -". The instrumental parts are labeled: "2 (início modificado)", "2 (cromático)", and "Segunda exposição (Bx e vla - oitavas)". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and various musical symbols like trills, triplets, and slurs.

O *Fac, ut ardeat* do *Stabat Mater* de Santos utiliza procedimentos similares ao de Pergolesi, onde o segundo tema é inicialmente apresentado pela segunda viola. A primeira exposição, de quatro compassos, em progressão à subdominante, é seguida de um trecho de adequação tonal, livre, com os sopranos em terças paralelas. O trecho livre, “*In amando Christum Deum*”, além de mais longo que o esperado fornece o

material motivico posteriormente utilizado no desenvolvimento. O primeiro motivo, descendente, da adequação tonal é o mesmo empregado por Pergolesi no *Fac, ut ardeat* de seu *Stabat Mater*, com o mesmo texto “*in amando*”, presente na resposta do segundo tema.

Ao contrário de Pergolesi, a resposta do segundo tema é realizada no segundo soprano com texto “*Deum*”. O compasso 13 apresenta uma variação no segundo tema que é recorrente quando utilizado nas partes cantadas.

Exemplo 51. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater* (*Fac, ut ardeat*)

Fac, ut ar-de-at cor me-um In a - man-do, In a - man-do

S1
S2
B

Tema 1 in a - man-do, In a man-do

Parte livre

Christum De - um

Vla 1
Vla 2
Bx

1

Tema 2

Resposta

Segunda exposição

Chris - tum De - um. In a -

Chris - tum De - um. Fac, ut ar-de-at cor me-um

1 2

Fac, ut ar-de-at cor me-um In a - man - do.

1 2

Os temas possuem características que os diferenciam facilmente, onde o primeiro tema ascendente e com notas pontuadas é sobreposto ao segundo em cromatismo descendente.

O primeiro tema do *Amen* de Santos é apresentado pelo primeiro soprano e respondido de forma tonal pelo baixo, e a segunda exposição é realizada pelo segundo soprano. O segundo tema exposto primeiramente pela primeira viola é respondido pelo soprano 1, com uma pequena variação no início do tema. A segunda exposição é realizada pelo baixo instrumental. Na segunda exposição do segundo tema o mesmo recurso utilizado por Pergolesi no *Fac, ut ardeat*, de apresentar somente a parte final do tema no baixo vocal, é utilizado por Santos.

Exemplo 52. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater* (Amen)

The musical score for "Stabat Mater (Amen)" by José Joaquim dos Santos is presented in two systems. The first system includes staves for S1, S2, B, Vla I, and Vla II. S1 and B perform "Tema 1" (A - men, a - - - - - men, a - - - - -), while Vla I and Vla II perform "Tema 2". The second system shows a "Segunda exposição" (second exposure) of the themes, with S2 and B continuing the vocal lines and the violas providing instrumental accompaniment. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

O *Stabat Mater* à dez vozes de Scarlatti possui uma fuga dupla no *Fac, ut animae*, essa fuga se distingue em relação às demais porque o terceiro tema é apresentado, no segundo soprano, somente com a resposta do primeiro tema.

Os temas se distinguem pela distância primitiva de mais de três compassos entre a entrada de cada um deles e por características melódicas e de texto. O primeiro tema, “*Fac, ut animae*”, silábico, enquanto os dois últimos, com texto “*amen*”, são melismáticos.

Exemplo 53. Domenico Scarlatti. *Stabat Mater* (*Fac, ut animae*)

The musical score for Domenico Scarlatti's *Stabat Mater* (Fac, ut animae) is presented in five staves. The first staff (S1) features Tema 1, a melismatic line for the Soprano 1 voice. The second staff (S2/S3) features Tema 3, a melismatic line for the Soprano 2 and Soprano 3 voices. The third staff (A1/A2) features the vocal line for the Alto 1 and Alto 2 voices. The fourth staff (T/B) features Tema 2, a melismatic line for the Tenor and Bass voices. The lyrics are: Fac ut ani-mae do-nectur para-di-si glo-ri-a. a - men. a - men.

9

A exposição segue a seguinte ordem de entradas: S1T1S2, A1B1A2, S3T2S1, S4A2 (na segunda resposta o terceiro tema não é utilizado).

Baldi compôs duas fugas duplas para as suas Matinas da Imaculada Conceição, a primeira *Per quem salus mundi* e a segunda *Quia fecit mihi Dominus*. Na primeira fuga o primeiro tema com sete compassos de duração pode ser dividido em duas partes, a primeira na região da tônica, “*Per quem salus mundi credentibus paruit*”, formado por motivos escalares utilizando notas de pequeno valor ascendente e descendente, até o quarto compasso, e a segunda, “*credentibus paruit cujus vita*”, com uma tessitura de quarta, em progressão para a dominante. O segundo tema, “*credentibus paruit*”, iniciando somente com a segunda metade do primeiro tema, é formado por notas longas repetidas e encerra um compasso antes do primeiro.

A resposta do primeiro tema, regular, inicia antes da finalização dos temas anteriores. A segunda parte do primeiro tema, junto com a resposta do segundo tema é realizada um tom abaixo do previsto, adequando a progressão harmônica em sentido à tônica, ao invés da dominante da dominante. A ordem das entradas na exposição segue alternando as vozes (ST, AB, TS).

Exemplo 54. João José Baldi. Matinas da Imaculada Conceição (*Per quem salus mundi*)

Per quem sa - lus mun - di cre - den - ti - bus a - pa - ru - it. cre -

S
A
Tema 1

T
B
Tema 2
cre -

5
- den - ti - bu - a - pa - ru - it cu - jus vi - ta. vi - ta glo - ri -

Final
tema 1

Per quem sa - lus mun - di cre - den - ti - bu - a -

Resposta

den - ti - bus a - pa - ru - it.

A exposição do *Quia fecit mihi Dominus* de Baldi é uma exceção no sentido em que o primeiro tema é apresentado pela primeira vez em uma voz inferior ao segundo. A primeira parte dos temas, com quatro compassos, “*Quia fecit mihi Dominus*”, tem como principal característica os dois temas, cada um com um motivo próprio, caminhando em progressão ascendente em oitavas e sextas paralelas. Na segunda parte, “*magna qui potens est*”, os dois temas sustentam a mesma idéia musical, com os temas encerrando juntos.

A resposta é precedida por uma pequena *conciliatio* na voz do primeiro tema, em progressão à dominante. Essa mesma *conciliatio* é reutilizada ao final da resposta, cadenciando para a tônica. A utilização recorrente dessa *conciliatio* utilizando sempre a mesma idéia motívica e sempre na voz do primeiro tema pode fazer com que ela seja considerada como uma extensão do próprio tema.

A seqüência das entradas na exposição segue a ordem direta do agudo ao grave, só que com o primeiro tema iniciando na voz imediatamente inferior ao segundo (AS, TA, BT).

Exemplo 55. João José Baldi. Matinas da Imaculada Conceição (*Quia fecit mihi Dominus*)

5 ma - gna qui po - tens est. qui po - tens est. qui - a fe - cit mi - hi

ma - gna qui po - tens est. qui - a fe - cit

Resposta

1

Qui - a fe - cit

9 Do-mi-nus. Do-mi-nus ma-gna. qui po - tens. qui po - tens est. qui po - tens est

mi - hi Do - mi - nus ma - gna qui po - tens est qui po - tens est

mi - hi ma - gna qui po - tens. qui po - tens est.

A primeira fuga dupla do *Matutino Dei Morti* de Perez possui três temas. Os dois primeiros, “com textos “*Tu eis Domine*” e “*dona requiem*” respectivamente, temas iniciam com dobramento dos oboés (somente início dos temas) e contínuo, enquanto o terceiro tema, sempre apresentado nas vozes de baixo e tenor, com dobramento da segunda trompa e baixo instrumental. O terceiro tema, formando sempre uma cadência V-I, em todas as suas entradas é dobrado pelos mesmos instrumentos, diferenciando-se dos demais não somente pela distância primitiva e material motivico, mas também pela instrumentação.

Os dois primeiros temas podem ser divididos em duas partes de quatro compassos cada, a primeira inicia com o primeiro tema na dominante, ré, e o segundo na subdominante, dó, em progressão à tônica, encerrando juntos com o mesmo motivo rítmico. A segunda parte, cadenciando na tônica, onde o primeiro tema mantém um pedal na dominante, “*dona requiem*” enquanto o segundo, “*et locum indulgentiae*” apresenta um mesmo motivo em semínimas que é repetido integralmente três vezes. O terceiro tema, “*et locum indulgentiae*” inicia junto com a segunda parte dos temas anteriores.

A resposta dos dois primeiros temas, iniciando na tônica, sol menor, é variada na segunda nota do primeiro tema e também na entrada do segundo tema, um tom acima do

esperado, em sol e não fá. A resposta caminha em progressão harmônica para a região da dominante, ré menor.

Exemplo 56. David Perez. *Matutino Dei Morti (Tu eis Domine)*

Tema 1
Tu eis Domine dona re -
do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

Tema 2

Tema 3
et lo - cum in - dul -

8 re - qui - em et lo - cum. et lo - cum in - dul - gen - ti - æ
gen - ti - æ. et lo - cum in - dul - gen - ti - æ

1
Tu eis Domine dona re - qui - em
Resposta et lo - cum in - dul - gen - ti - æ

2 3
gen - ti - æ. do - na re - qui - em et lo - cum in - dul - gen - ti - æ

A ordem das entradas das vozes na exposição é a seguinte: (S1S2B, ABT, TS1B, BS1T). Como o terceiro sujeito, em todas as suas entradas, sempre aparece em uma das duas vozes inferiores, não são todas as transposições indicadas por Albrechtsberger possíveis. Considerando a primeira exposição como sendo a primeira transposição principal, a resposta se passa na primeira transposição subordinada, a segunda exposição é na segunda transposição principal, com o primeiro tema na voz intermediária, e a sua resposta é na terceira transposição principal, com o primeiro tema na voz inferior.

do da primeira parte do segundo tema, utilizando a técnica descrita por Burmeister como *apocope* (entrada incompleta de um tema). O terceiro tema durante a exposição também é sempre apresentado nos instrumentos, baixo instrumental e violinos.

A exposição dessa fuga segue uma progressão harmônica pouco usual, sendo sempre uma quinta acima. A primeira exposição, na tônica si bemol maior, cadência na dominante, fá maior. A resposta que segue, ao contrário do esperado que seria retornar à região da tônica, cadência na dominante da dominante. A segunda exposição é realizada na dominante da dominante e cadência na região da relativa menor da tônica, sol menor. A resposta da segunda exposição é na região da relativa menor, alterando o modo do tema. Outra característica própria dessa fuga é o fato do segundo tema sempre começar no quarto grau em relação ao primeiro, mi bemol maior, si bemol maior, fá maior e dó menor.

Exemplo 59. Niccolò Jommelli. *Messa pro Defunctis (Pie Jesu)*

Tema 1
Pi - e Je - - - su, Je - - - -

S
A
Exposição
(mi bemol maior) Tema 2
pi - e Je - su. Je - su Do - mi-ne do - na

T
B

Ba
Tema 3

7 - - su Do - mi - ne 2 pi - e Je - su. Je - su
e - is. e - is re - qui - em. da e - is re - quiem. 3 pi - e Je - su.
Resposta (si bemol maior)
pi - - - e Je - - - su.
1 2 3 4

13 Do - mi - ne do - na e - is. e - is re - qui - em da e - is re - qui - em. 3 pi - e -

Je - su Do - mi - ne. 1 pi - e Je -

Segunda exposição (fã maior)

Je - - - - - su Do - mi - ne. pi - e - Je - su.

20 Je - su. Je - su Do - mi - ne. da e - is re - qui - em. 2 pi - e -

su. Je - - - - - su Do - mi - ne do - na e - is.

Segunda resposta (do menor)

Je - su Do - mi - ne do - na e - is. e - is re - qui - em. da e - is re - qui - em.

1 pi - e

27 Je - su. Je - su Do - mi - ne do - na e - is. e - is re - qui - em

Do - mi - ne do - na e - is re - qui - em. da e - is. da e - is re - qui - em

pi - e - Je - su. Je - su Do - mi - ne do - na -

3 Je - su. Je - - - - - su Do - mi - ne

A segunda fuga analisada de Jommelli é o *Quando caeli movendi*, da mesma missa de réquiem. A fuga apresenta dois temas com entradas bem distintas, com um compasso e uma semínima de distância primitiva. O primeiro tema, “*Quando caeli*” com

Exemplo 61. José Maurício Nunes Garcia. Ofício 1816 (*Nec aspiciat*)

Cl 1 e 2

Tpa 1 e 2

S A

T

Vln 1 e 2

Vla

Bx

solo

dolce

Parte livre

p

Tema 1

Nec as - pi - ci - at me vi - sus ho - mi - nis.

Nec as - pi - ci - at me vi - sus ho - mi - nis.

Tema 1

11

Cl 1 e 2

Tpa 1 e 2

S A

T

Vln 1 e 2

Vla

Bx

dolce

Parte livre

p

Resposta

1

nec as - pi - ci - at me vi - sus ho - mi - nis.

2

conciatio

Nec as - pi - ci - at me vi - sus ho - mi - nis.

A fuga dupla *Dum veneris* de Nunes Garcia apresenta uma forma de exposição ainda não vista, onde os temas, antes de suas entradas nas exposições e respostas, são precedidos por uma pequena introdução nas quatro vozes, “*Dum veneris*”, na forma de uma cadência I-V-I. Os temas, iniciando somente no terceiro compasso, continuando o texto, “*judicare saeculum per ignem*”, não possuem distância primitiva.

Enquanto a introdução confirma a tonalidade da exposição, os temas seguem em progressão harmônica à dominante, confirmada pela introdução coral antes da resposta. Os temas no compasso 11 são modificados de forma à progressão retornar à tônica. Os temas são sempre apresentados com a parte imediatamente superior ou inferior (AT, AS, BT, TB).

Exemplo 62. José Maurício Nunes Garcia. Ofício 1816 (*Dum veneris*)

The image displays a musical score for a fugue titled "Dum veneris" by José Maurício Nunes Garcia. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the "Introdução" (Introduction) and "Tema 1" (Theme 1). The introduction consists of four measures of chords in the four voices. Theme 1 begins in the third measure, with the Soprano and Alto parts entering first, followed by the Tenor and Bass. The lyrics "Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem." are written below the notes. The second system shows the "Introdução (resposta)" (Introduction (response)) and "Resposta" (Response). The introduction (response) consists of four measures of chords. The response begins in the third measure, with the Soprano and Alto parts entering first, followed by the Tenor and Bass. The lyrics "Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem." are written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

A última fuga analisada, *In te Domine*, do *Te Deum* de Álvares Pinto, também possui uma exposição particular. Onde a resposta dos temas, além de ser feita na oitava, ao invés da quinta como é mais usual, é também antecipada.

O segundo tema, “*non confundar*”, tendo apenas quatro compassos, encerra antes da exposição do primeiro, “*In te Domine speravi*”, com sete compassos. A distância primitiva entre os dois temas é de um compasso e uma mínima. Os temas possuem características motivicas distintas, como é previsto pelos teóricos.

A resposta inicia no segundo compasso, de forma antecipada, dando uma impressão de *stretto* entre os dois temas no início da fuga. A exposição é curta, somente com a primeira exposição e sua resposta (SA, TB).

Exemplo 63. Luís Álvares Pinto. *Te Deum (In te Domine)*

The musical score is written for Soprano (S) and Tenor/Bass (TB) parts. It shows the first exposure and response of two themes.

Tema 1
 In te Do - mi - ne spe - ra - - - vi, spe - ra

Tema 2
 Non con - fun - dar in æ - ter - num,

Resposta (na oitava)
 1 In - - - te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi
 2 Non con - fun - dar in æ - ter

3.2. Desenvolvimento

É no desenvolvimento que podem ser percebidos parte dos processos fugais mencionados pelos teóricos, como a utilização de motivos retirados dos temas expostos, a reutilização dos temas, integrais ou parcialmente, *strettos*, cadências. A inversão de temas, como descrita por autores como Marpurg e Rejcha não foi utilizada nas obras selecionadas, a única forma de inversão encontrada foi de motivos, frações dos temas. Por outro lado os exemplos demonstram a utilização de desenvolvimentos parciais e *strettos* com ambos os temas, além de uma série de procedimentos, não próprios da fuga, com a utilização de imitações e procedimentos contrapontísticos mais elaborados, e sim terças e sextas paralelas, uníssonos e textura homofônica no coral.

Embora não seja uma regra na prática musical, alguns autores como Cherubini, prevêm que somente o material motivico de um dos temas, ordinariamente o primeiro, deve ser utilizado no desenvolvimento. Esse caso é raramente percebido no repertório estudado, três exceções são o *In te Domine* de Álvares Pinto e o *Amen* do *Stabat Mater* de Pergolesi e o *Quia fecit mihi Dominus* de Baldi. No três casos o tema escolhido para fornecer o material motivico é o segundo, ao invés do primeiro.

Exemplo 67. João José Baldi. *Matinas da Imaculada Conceição (Per quem salus mundi)*

22

S
A

mun - di
sa - lus, cre - den - ti - bus a pa - ru - it.

motivo tema 2 invertido
(terças paralelas)

T
B

per - quem sa - lus mun - di. cre - den - ti - bus a

motivo tema 1 (terças paralelas)

motivo tema 2 invertido
(terças paralelas)

Outra exceção são as fugas que seguem o desenvolvimento sem utilizar material retirado dos temas, como o *Fac, ut ardeat* de Santos e as duas fugas duplas presentes no Ofício 1816 de Nunes Garcia. No primeiro caso o motivo é apresentado na exposição, mas somente na parte livre que segue a primeira exposição, para adequação tonal.

Exemplo 68. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater (Fac, ut ardeat)*

39

S1
S2

In a - man - do Chris - tum In a - man - do.
pla - ce - am.

motivo parte livre
(invertido)

B

In a - man - do Chris - tum De - um. In a - man

motivo parte livre
(invertido)

motivo parte livre
(invertido)

73

motivo parte livre

A fuga *Nec aspiciat* do Ofício 1816 segue com um desenvolvimento com textura homofônica e introduzindo uma seqüência cromática nova no baixo.

Exemplo 69. José Maurício Nunes Garcia. Ofício 1816 (*Nec aspiciat*)

41

S
A

Nec as - pi - ci - at me vi - sus ho - mi - nis. nec as - pi - ci - at

T
B

motivo cromático

A fuga Dum veneris segue o início do desenvolvimento com um motivo novo em imitação com o primeiro violino e baixo.

Exemplo 70. José Maurício Nunes Garcia. Ofício 1816 (*Dum veneris*)

25

S
A

gnem ju - di - ca re

T
B

motivo novo

motivo novo

re

Vln I

motivo novo

motivo novo

As demais fugas apresentam motivos retirados de ambos os temas no desenvolvimento. Os exemplos seguintes demonstram alguns dos casos onde ocorrem os desenvolvimentos parciais, como definido por Rejcha, com ambos os temas.

Exemplo 71. Giovanni Battista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

113

motivo tema 1

122

motivo tema 1

S1 son. Chris - te e - le - i - son. Chris

S2 son. Chris - te e - le - i - - - - Chris - te e

A e - le - i - son. e - le - i - son. Chris - te e - le - i - son. Chris - te

T son. Chris - - - te. Chris - son. e - le - i - son. Chris - te

B Chris - - - te. Chris - te e - son. Chris

motivo tema 1

motivo tema 1

motivo tema 2

motivo tema 2

Exemplo 72. Marcos Portugal. Missa a 4 concertada (*Cum Sancto Spiritu*)

83

motivo tema 1

S men. in glo - ri - a De - i Pa - - - tris

A men. in glo - ri - a De - i Pa - tris. in glo - ri - a De - i Pa -

T in glo - ri - a De - i Pa - tris a - - - - -

B a motivo tema 2 motivo tema 2 - - - - - men. in glo - ri - a

motivo tema 1

motivo tema 1

motivo tema 1

motivo tema 1

motivo tema 2

motivo tema 2

Exemplo 73. André da Silva Gomes. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

123

motivo tema 2

129

motivo tema 1

S son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - - - - - le - i - son.

A son. e - le - - - - i - e - le - - - - i - son.

T son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - - - - - i - son.

B son. e - le - i - son. e - le - i son. e - le - - - - - i - son.

motivo tema 1

motivo tema 1

motivo tema 2

motivo tema 2

Exemplo 74. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater* (Amen)

32

S1

S2

men. a - - - - - men. a

motivo tema 1 (terças)

motivo tema 1 (décimas)

33

men. a - - - - - men.

motivo tema 1 (terças)

motivo tema 2 (terças)

motivo tema 1 (décimas)

motivo tema 2 (décimas)

Exemplo 75. David Perez. *Matutino Dei Morti* (Tu eis Domine)

45

S1

do - na re - qui - em et et lo - cum in - dul - gen-ti-æ

re - qui - em, do - na re - qui - em et et lo - cum in - dul - gen-ti-æ

53

S2

A

ne do - na re - qui - em et et lo - cum in - dul - gen-ti-æ

Do-mi-ne do - na re - qui - em et et lo - cum in - dul - gen-ti-æ

T

B

na re - - - - - qui - em et et lo - cum in - dul - gen-ti-æ

motivo tema 1

motivo tema 2

motivo tema 1

motivo tema 2

motivo tema 1

motivo tema 2

O uso de recursos “não fugais” como textura homofônica e uníssonos é recorrente no repertório. Compositores como Pergolesi, Baldi, Portugal, Totti e Nunes Garcia, utilizaram ao menos um desses recursos, na exposição, desenvolvimento ou conclusão. O uníssonos costuma ser empregado somente na conclusão da fuga, com exceção do exemplo de Totti, onde pode ser visto na exposição do *Cum Sancto Spiritu* de sua Missa, com o contraponto entre o segundo coro, em uníssonos, e o primeiro coro, com textura contrapontística, é utilizado como forma de distinguir o terceiro e quarto temas da fuga. Pergolesi no desenvolvimento do *Cum Sancto Spiritu* utiliza um recurso semelhante, com o coro homofônico contrastando com trechos com contraponto mais elaborado.

Exemplo 76. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

55

S1
cum Sancto Spi-ri - tu in glo-ria cum

S2
A cum Sancto Spi-ri - tu in glo-ria De-i Pa-tris a - men, De-i Pa - tris a - men.

T
B cum Sancto Spi-ri - tu in glo-ria men. De - i Pa - tris a - men.

O próximo exemplo, de Baldi, demonstra um caso menos comum, onde grande parte do desenvolvimento segue homofônico, como o *Nec aspiciat* de Nunes Garcia. O *Per quem salus mundi*, com um total de sessenta e quatro compassos, inicia a textura homofônica no compasso 27 e segue desta forma até o compasso 59.

Exemplo 77. João José Baldi. Matinas da Imaculada Conceição (*Per quem salus mundi*)

32 40

S
A per quem sa-lus mun-di ere - den-tibus a-pa - ni-it de-dit, lu-cem de-dit, de-dit sa - cu - lo

T
B

Outro recurso “não fugal” recorrente são os motivos em terças e sextas paralelas, como já pode ser visto em alguns dos exemplos anteriores de Gomes, Santos e Baldi. Outros compositores que utilizaram terças paralelas foram Pergolesi e Jommelli.

Exemplo 78. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

114 Sopranos 1 e 2 (uníssono) em décimas com baixo

S1 tris a - men, cum San-cto Spi-ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris, De

S2 tris a - men, cum San-cto Spi-ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris a

A a - men. a - men. a

T a - - - - - men De

B cum San cto Spi ri tu in glo ria De i Pa - tris — a

Exemplo 79. Niccolò Jommelli. *Messa pro Defunctis* (*Quando caeli movendi*)

2x

S
A

mo - - ven - di ____ sunt et ____ ter - ra.

terças paralelas

mo - - - ven - di ____ sunt.

T
B

sunt et ____ ter - ra. mo - - - ven - di ____ sunt

terças paralelas

sunt et ____ ter - ra. mo - - - ven - di ____ sunt

Exemplo 80. Niccolò Jommelli. *Messa pro Defunctis* (Pie Jesu)

37

do - na__ e - is__ e - is re - - - qui - em.

re - qui-em. do - na__ do - na__ e - - - is re

terças paralelas

do - na__ do - na__ e - is re-qui - em.

terças paralelas

e - is__ re - qui-em. do - na__ e - is re-qui - em.

3.2.1. Exposição do temas no desenvolvimento

Os temas, como descrito por Rejcha, podem ser utilizados diversas formas distintas na exposição, um dos temas sozinho, *strettos* com somente um dos temas, *strettos* com um dos temas e acompanhados pelo outro tema, *strettos* com ambos os temas simultaneamente, desenvolvimentos parciais com apenas um dos temas, desenvolvimentos parciais de um dos temas e acompanhado pelo outro tema, desenvolvimentos parciais com ambos os temas e expostos como no início da fuga integralmente, com distância primitiva alterada, invertidos, aumentados e diminuídos.

Nos exemplos de *strettos* que serão demonstrados nota-se que não existe uma obrigatoriedade de manter os temas integrais durante todo *stretto*, bastando que eles mantenham suas características principais, de forma que se tornem reconhecíveis.

O primeiro caso a ser demonstrado é o *Tu eis Domine* de Perez onde os temas aparecem com a distância primitiva alterada, na última resposta da exposição. Nesse exemplo o segundo tema aparece alterado um compasso antes do previsto, enquanto o terceiro tema mantém a distância original.

Exemplo 81. David Perez. *Matutino Dei Morti (Tu eis Domine)*

The musical score for Example 81 is for three voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Tenor/Bass (T/B). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score shows a stretto where the second theme appears one measure earlier than expected. The lyrics are: 'do - na re - qui - em et lo - cum in - dul - gen - ti - ae' and 'Tu e - is Do - mi - ne do - na re - qui - em'.

Logo após os temas com distância primitiva alterada, Perez inicia um *stretto* com apenas a primeira parte dos dois primeiros temas.

Exemplo 82. David Perez. *Matutino Dei Morti (Tu eis Domine)*

12

1ª parte tema 1

1ª parte tema 2

S1

Tu e - is Do-mi-ne do-na re-qui-em. do - na re - qui-em. do

1ª parte tema 1

1ª parte tema 2

1ª parte tema 2

S2
A

Tu e - is Do-mi-ne do-na. do-na re - qui-em. do - na re-qui-em. do - na re - qui-em.

1ª parte tema 1

Tu e - is Do-mi-ne. Tu - e - is Do-mi-ne do

Tu e - is Do-mi-ne do

1ª parte tema 1

T/B

Tu e - is Do-mi-ne do - na re

Em Gomes a reutilização dos temas no desenvolvimento possui uma importância particular, por corresponder ao que o mesmo autor denomina diminuição do motivo ou passo, uma das partes integrantes da fuga. No *Christe eleison* de sua missa a diminuição começa no compasso 140 na tônica, possuindo somente a primeira parte de cada tema.

Exemplo 83. André da Silva Gomes. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

140

i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son.

S

le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son.

A

le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son.

T

Chris - te e - le - i - son. e - le - i - son.

B

A diminuição presente no *Cum Sancto Spiritu*, iniciando na dominante no compasso 69, é consideravelmente mais longa que a anterior. A primeira exposição se passa com as mesmas características do *Christe*, com somente a primeira parte dos temas como no início da fuga. A partir do compasso 79 Gomes passa a utilizar somente a primeira parte do primeiro tema, tônica, com entradas antecipadas como um *stretto*, apesar dos temas aparecerem bastante modificados, mantendo praticamente somente os

valores rítmicos do próprio. No compasso 93 volta a utilizar os dois temas simultaneamente (somente a primeira parte de cada), na tônica, até o compasso 112.

Exemplo 84. André da Silva Gomes. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

The musical score is for a five-voice mass by André da Silva Gomes, specifically the 'Cum Sancto Spiritu' section. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 79 and includes the lyrics: 'cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a. glo - ri - a. cum' and 'cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a in'. The second system starts at measure 86 and includes the lyrics: 'San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. in glo - ri - a De - i', 'glo - ri - a. in glo - ri - a. in glo - ri - a De - i', 'Spi - ri - tu in glo - ri - a. De - i Pa - tris. De - i Pa - tris', and 'San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a. in glo - ri - a De - i'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, with some measures containing rests or specific rhythmic markings.

Nunes Garcia utiliza os temas como uma re-exposição, sempre precedida de uma cadência interrompida, na dominante, esse procedimento é encontrado em suas duas missas. No *Cum Sancto Spiritu* da missa de São Pedro de Alcântara a ordem de entradas da re-exposição é a seguinte: AT, SB, BS, TB.

A missa de Nossa Senhora da Conceição apresenta re-exposições mais elaboradas, a primeira, do *Christe eleison*, apresenta junto com a re-exposição o tenor em contraponto com a segunda parte dos temas. A re-exposição possui segue até somente a primeira resposta (AS, BT).

Exemplo 85. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição
(*Christe eleison*)

152 Chris - te. Chris - te e - - - le - - - - - - - - - - - - - - - -
S 1
A 2
Chris - - - te e - le - - - - - - - - - - - - - - - -
re-exposição
T parte livre
e - le - i - son. e - le - i - son.
159 i - son.
i - son.
e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - - - i - son.

A re-exposição do *Cum Sancto Spiritu* da mesma missa utiliza um recurso não previsto por Rejcha, onde os temas são fragmentados. O primeiro tema, iniciando no soprano, no compasso 107, passa para a parte do tenor no compasso 115. O mesmo acontece com o segundo tema entre as vozes de contralto e baixo.

Exemplo 86. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição
(*Cum Sancto Spiritu*)

138 cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i - Pa - tris. De - i
1
2
cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
re-exposição
in glo - ri - a
in glo - ri -

143 Pa - tris, De - i Pa - tris a - - men, a - men,
 Pa - tris, De - i Pa - tris a - - men, cum San
 De - i Pa - tris a - - - - - men,
 a De - i Pa - tris a - - - - - men.

O mesmo recurso é utilizado por Pergolesi, tanto no *Christe eleison* como no *Cum Sancto Spiritu* de sua missa. No *Christe eleison* o primeiro tema é fragmentado entre o baixo e primeiro soprano, enquanto o segundo entre as vozes de contralto, soprano 1, soprano 2 e baixo. No *Cum Sancto Spiritu* a fragmentação ocorre em dois momentos durante o desenvolvimento. O primeiro caso onde somente o segundo tema é fragmentado entre o contralto e sopranos e o segundo caso onde ambos os temas, não somente são fragmentados, mas, ao fragmentar, são transpostos uma quinta abaixo (o tema 1 entre sopranos e contralto e o tema 2 entre baixo e tenor). A última fragmentação é antecedida por um pequeno desenvolvimento parcial com a primeira parte dos temas.

Exemplo 87. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Christe eleison*)

154

S1
 te, Chris - te e - le - i - son, e - le - i - son, —

S2
 son. Chris - te e - le - i - son, —

A
 Chris - - - - - te, Chris - - - - - le e - le - i - son,

T
 e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

B
 Chris - te e - le - - - - - i - son, e - le - i -

161

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son,
e - lei - son, Chris
e - le - i - son,
Chris - te, Chris - te e - le - i
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

Exemplo 88. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

75

S1 men. in glo - ria De - i, sopranos unissono

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ria De - i,

S2 A men. cum San - cto Spi - ri - tu.

men, in glo - ria De - i,

T B 1 cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i,

81

De - i, Pa - tris, De - i Pa - tris a - - - men, cum

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris a - - - men,

cum

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i Pa - tris a - men,

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris a - - - men,

Exemplo 89. Giovanni Battista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

141

S1
cum San - cto Spi - ri - tu in
tema 1 (sopranos uníssono)

S2
início tema 1 cum San - cto Spi - ri - tu in
desenvolvimento parcial
cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ria De - i Pa - tris.
início tema 2

T
Tema 2
cum San - cto Spi - ri - tu

148

glo - ri - a De - i. De - i Pa - tris. in glo - ri - a De - i Pa - tris

glo - ri - a De - i. De - i Pa - tris. in glo - ri - a De - i Pa - tris

in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i, De - i Pa - tris

glo - ri - a De - i. De - i Pa - tris transposição 5ª abaixo

in glo - ri - a De - i, De - i Pa - tris

Como Nunes Garcia, Santos utiliza cadências interrompidas na dominante para antecipar a diminuição do motivo ou passo. Em ambas as fugas do *Stabat Mater* a diminuição é realizada com um *stretto* do primeiro tema. Devido às características dos temas os *strettos* são em sextas ou terças paralelas respectivamente. O *stretto* presente no *Amen* é realizado no início com somente a primeira parte do tema 1, com o tema entrando integralmente no final.

Exemplo 90. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater* (*Fac, ut ardeat*)

75

1

S1

Fac, ut ar - de - at cor me - um In a - man - do

S2

1 (terças paralelas)

Fac, ut ar - de - at cor me - - - um

B

1 (10ª e 13ª paralelas)

do, Fac, ut ar - de - at cor me - um

Exemplo 91. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater* (*Amen*)

55

1

S1

A - men. a - - - - - men. a - - - - -

S2

1

A - men. a - - - - - terças paralelas men.

B

A - men. a - - - - -

53

1

men. a - - - - - men, a - - - - -

terças paralelas

a - men, a - - - - - men, a - - - - -

stretto tema completo

men, a - - - - - men, a - - - - -

Baldi no *Quia fecit mihi Dominus* realiza um *stretto* com a primeira parte do segundo tema, a partir do compasso 19, entre o baixo e contralto.

Exemplo 92. João José Baldi. Matinas da Imaculada Conceição (*Quia fecit mihi Dominus*)

19 est. qui a fe - cit mi - hi Do - mi - nus. mi - hi Do - mi - nus. Do - mi - nus ma - gna qui po - tens est

qui - a fe - cit mi - hi Do - mi - nus. Do - mi - nus ma - gna qui po - tens. qui po - tens est

est. qui - a fe - cit mi - hi Do - mi - nus. Do - mi - nus ma - gna qui po - tens. qui po - tens est

qui - a fe - cit mi - hi Do - mi - nus ma - gna qui po - tens est

Pergolesi, no *Fac, ut ardeat* do *Stabat Mater*, utiliza ambos os temas para seus *strettos*, com o segundo tema aparecendo alterado no baixo instrumental acompanhando o *stretto* do primeiro.

Exemplo 93. Giovanni Battista Pergolesi. *Stabat Mater* (*Fac, ut ardeat*)

19 ce-am. Fac. ut ar - de - at cor me - - - um in

Fac. ut ar - de - at cor me - - - um in

oitavas paralelas

Como Perez, Scarlatti inicia o desenvolvimento de sua fuga diretamente com um *stretto* do primeiro tema entre segundo soprano e segundo baixo. O *stretto* nessa obra funciona como parte principal no desenvolvimento sendo utilizado, no primeiro tema, quatro vezes até o final da fuga, cada vez incluindo mais vozes.

Exemplo 94. Domenico Scarlatti. *Stabat Mater* (*Fac, ut animae*)

559

S1
fac ut a-ni-mae do-ne-tur pa-ra-di-si glo-ri-a a-

men. fac ut a-ni-mae do-ne-tur pa-ra-di-si

S2
a - - - - - men.

A1
men. a - - - - -

T1
a. a - men, a - - - - - men,

B1

S3
men. fac ut a-ni-mae do-ne-tur pa-ra-

S4
men. fac ut a-ni-mae do-ne-tur pa-ra-di-si glo- - - - -

A2
fac ut a-ni-mae do-ne-tur pa-ra-di-si glo- - - - -

T2
men, a - men, a - - - - -

B2

563

men. a

glo - ri - a a a

men. a

a

di - si glo - ri - a a - - - - - men.

a - - - - - men. a

a - - - - - men. a

men. a

No *Fac, ut animae* de Scarlatti também se pode ver o desenvolvimento parcial do segundo e terceiro temas simultaneamente com acompanhamento do primeiro tema.

Exemplo 95. Domenico Scarlatti. *Stabat Mater* (*Fac, ut animae*)

507

S1

men. a

a motivo tema 3 men. a - motivo tema 2 - men.

S2
A1

men. a motivo tema 3 - motivo tema 3 men. fac ut

T1
B1

a. a - men. a - men. a - - - - men. a

S3

tema 1 (final alterado)

fac ut a-ni-ma-do-rem pa-ra-di-si glo-ri-a. a - - - - men.

S4
A2

motivo tema 3 a - men.

motivo tema 3 a - - - - men. a

men.

T2
B2

motivo tema 2 men. a - motivo tema 2 men.

O último *stretto* a ser demonstrado é da fuga *Cum Sancto Spiritu* de Portugal, onde o primeiro tema participa sozinho. Os *strettos* são realizados com a primeira e segunda partes do tema 1 separadamente.

Exemplo 96. Marcos Portugal. Missa a 4 concertada (*Cum Sancto Spiritu*)

120

Tema 1 (1ª parte)

S A in glo - ri - a De - i Pa - tris a - - - - - men.

men. a - men.

Tema 1 (1ª parte)

in glo - ri - a De - i Pa - tris

men. a - men.

T B men. a - men.

127

a - Tema 2 (1ª parte) - - - - - men.

a - Tema 1 (2ª parte)

Tema 1 (1ª parte)

in glo - ri - a De - i Pa - tris

in

Tema 1 (1ª parte)

135

a - men. a - men. a

men. De - i Pa - tris in glo - ri - a a - men. a - men.

a - - - - - men.

a Tema 1 (2ª parte)

glo - ri - a De - i Pa - tris a - Tema 1 (2ª parte) - - - - - men.

3.3. Conclusão da Fuga

Gomes ao definir a conclusão da fuga, aponta três características principais. Primeiramente a conclusão não apresenta uma necessidade de manter os temas expostos na fuga, dando uma maior liberdade para a sua composição. Em segundo lugar Gomes menciona a possibilidade da utilização de um pedal na dominante. Por último a possível utilização de pequenos duetos.

115 glo - ri - a De - i Pa - tris.

tu a - - men. in glo - ri - a

- men. in glo - ri - a De - i Pa - tris.

- - - tris. San - - - cto Spi - - - ri -

- - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa -

San - - - cto Spi - ri - tu

a - - men. in glo - ri - a De - i

Pedal tônica

112 San - - - cto Spi - ri - tu

De - i Pa - tris a - - men.

tu a - - men. solo a - - -

Tema 1 cum San - - - cto Spi - ri - tu,

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris.

tris. in glo - ri - a De - i Pa - tris,

in glo - ri - a De - - i Pa - - tris,

Pa - tris a - - men. a - - men.

Exemplo 98. Giuseppe Totti, *Messa a 8 voci (Cum Sancto Spiritu)*

158

S1
A1

so
a - - - men. a - - -

so
a - - - men. a - - - men.

so
a - - - men. a - - - men.

T1
B1

so
a - - - - - - - -

tris.

S2
A2

Pa - tris.

T2
B2

men.

Bx

Pedal tônica

163

men. a - - - men. a - - - men.

a - - - men. a - - - men. a - - - men.

a - - - men. a - - - men. a - - - men.

- - - men. a - - - men. a - - - men.

so
a - - - - - - - -

so
a - - - - - - - -

so
a - - - - - - - -

Exemplo 99. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci (Cum Sancto Spiritu)*

182 Tema 3 unisono

S1
A1
in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris a - men, a - men.

T1
B1

S2
A2
in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris, a - men, a - men.

T2
B2

No *Christe eleison* Totti também utiliza um pedal na conclusão, agora somente na dominante, acompanhando um *stretto* do primeiro tema, a fuga encerra com o acorde de sol sustenido diminuto, sétimo grau da dominante.

Exemplo 100. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci (Christe eleison)*

x7 i - son. Chris - te e - le - i - son, e - le -

Tema 1

S1
A1
e - le - i - son, e - le - i - son.

Chris - te e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

(Tema 1)

T1
B1
Tema 1
Chris -

te e - le - i - son, e - le - i - son, e -

S2
A2
son. Tema 1 Chris - te e - le - i - son, e - le - i - son.

Pedal dominante

T2
B2
Chris - te e - le - i - son, e -

son, e - le - - - - -

95 - - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e -

Tema I
Chris - te e - le - i - son. e - le - i - son. _____

e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son.

te e - le - i - son. _____ e - le - - - i - son.

le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i -

e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e -

le - i - son. e - le - i - son. e - le - i - son. e - le - i -

- - - i - son. Tema I
Chris - te e -

103 le - - - i - - - son. e - le - i - son. _____

_____ e - le - i - son. e - le - i - son. _____

e - - - - le - i - - - son. _____

e - le - i - son. e - le - i - son. _____

son. e - le - i - son. _____ e - le - i - son. _____

le - i - son. e - le - - - i - son. _____

son. e - le - i - son. e - le - i - son. _____

le - i - son. e - le - - - i - son. _____

Álvares Pinto utiliza o pedal de forma semelhante à definição de conclusão de Gomes, na dominante e não utilizando material motivico dos temas.

Exemplo 101. Luís Álvares Pinto. *Te Deum (In te Domine)*

641

S
A

in æ - ter - - - - - num.
ter - num, in æ - - - - - ter - - - - - num.
ter - num, in æ - ter - - - - - num.

T
B

in æ - - - - - ter - - - - - num.

Pedal dominante

Portugal também utiliza o recurso do *stretto*, primeiro tema, acompanhado do pedal na dominante. O pedal é seguido pelo primeiro tema em uníssono.

Exemplo 102. Marcos Portugal. *Missa a 4 concertada (Cum Sancto Spiritu)*

160

S
A

Tema I
in glo - ri - a De - i - Pa - tris a - men.
Tema I
in glo - ri - a De - i - Pa - tris a -

T
B

(a)
Pedal dominante

168

S
A

a - - - - - men.
men.

T
B

men.
men.

Exemplo 103. Marcos Portugal. Missa a 4 concertada (*Cum Sancto Spiritu*)

177 uníssonos

S
A

in flo-ri-a De-i Pa-tris a - men, a - men, a -

T
B

186

men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

O *Amen* do *Stabat Mater* de Pergolesi apresenta um pedal na dominante acompanhando o primeiro e terceiro temas, o terceiro podendo ser considerado como um contrasujeito. A dobra do primeiro violino com o primeiro tema, apesar de seguir as mesmas notas do soprano, mantém o motivo rítmico do segundo tema.

Exemplo 104. Giovanni Battista Pergolesi. *Stabat Mater* (*Amen*)

men, a - - - - - men.

S
A

Tema 1

Tema 3

men, a - - - - - men.

Tema 1 (característica rítmica do tema 2)

Vln I e 2

Tema 3

vla
Bx

Pedal dominante

Nunes Garcia em sua Missa de Nossa Senhora da Conceição utiliza pedais na dominante em ambas as fugas. No *Christe eleison* o pedal acompanha os temas expostos na tônica, enquanto no *Cum Sancto Spiritu* o pedal, com a mesma duração que o

anterior, acompanha os dois temas expostos na tônica e depois o primeiro de forma fragmentada entre o tenor e contralto (compasso 180). No compasso 178 do *Cum Sancto Spiritu* o primeiro tema é iniciado na dominante, sendo repetido, como já mencionado, três compassos após, na tônica. Apesar dos temas iniciarem de forma igual, pode-se considerar esse momento como o início de um *stretto*, já que a resposta entre as entradas é real e não tonal como na exposição, e o tema se desenvolve de forma ascendente, característica do primeiro tema e não do segundo. Em ambos os casos o pedal é antecedido por uma cadência na dominante.

Exemplo 105. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição (*Christe eleison*)

197

Chris - te. Chris - te e - - le -

Tema 1

Tema 2

Chris - te e - le -

Chris - te e - le -

Pedal dominante

e - le - - - - - - - - - - - - - - -

203

211

son. e - le - - - - - i - son.

son. e - - le - - - - - i - son,

son. e - - le - - - - - i - son,

i - son.

son.

Exemplo 106. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição
(Cum Sancto Spiritu)

168

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris a -

S
A

Tema 1 Tema 2

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

T
B

a Pedal dominante

173

men. a -

Pa - tris a - men, a - - - men, cum San - cto Spi - ri - tu in

Pa - tris, De - i Pa - tris a - - - men, a - - -

179

men. in glo - ri - a De - i Pa - tris a -

glo - ri - a De - i Pa - - - tris a -

men, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris

Tema 1

185

men.

men.

a - - - men.

men.

3.3.1. Coda

Como já mencionado, as *codas* apresentam uma maior liberdade, não utilizando necessariamente algum material temático da fuga, normalmente com as vozes com textura homofônica e maior liberdade de instrumentação. Em alguns casos pode-se verificar uma mudança de andamento e mesmo de fórmula de compasso. Este último caso é presente no *Cum Sancto Spiritu* de Pergolesi, com o andamento mudando de *allegro* para *presto assai* e a fórmula de compasso de *alla breve* para três por oito. Também são notáveis os motivos em colcheias e semicolcheias nos violinos, enquanto o coro repete uma série de cadências com textura homofônica.

Exemplo 107. Giovanni Baptista Pergolesi. Missa a 5 vozes (*Cum Sancto Spiritu*)

201 **Presto assai**

Tpt I e 2

S1
a - - - men, a-men, a-men,

S2 A
a - - - men, a-men, a-men,

T B

Vln 1

Vln 2

Vla

Bx

211

a-men, a-men, a - men, a - men, a-men.

a-men, a-men, a - men, a - men, a-men.

Outro exemplo de alteração de andamento está no *Tu eis Domine* de Perez, onde a *coda*, de apenas nove compassos, inicia em *larghetto*. Como as demais, percebe-se uma independência dos instrumentos em relação às vozes e cor com textura homofônica.

Exemplo 108. David Perez. *Matutino Dei Morti (Tu eis Domine)*

Larghetto

60

solo

Ob 1 e 2

unis.

Tpa 1 e 2

S1

et lo-cum in - dul - ge - - ti - æ.

S

A

et lo-cum - in - dul - gen - - ti - æ.

T

B

Vln 1 e 2

Vla

Bx

senza Org.

David Perez utiliza a *coda* do *Miserere mei Deus* para introduzir um novo texto, “*in novissimo die*”, que encerra a fuga.

Exemplo 109. David Perez. *Matutino Dei Morti (Miserere mei Deus)*

46

Ob 1 e 2

S1

S
A

T
B

Vln 1 e 2

Vla
Bx

in no - vis - si - mo di - e, in no - vis - si - mo di - e,

in no - vis - si - mo di - e, in no - vis - si - mo di - e,

solo

52

in no - vis - si - mo di - - - e.

in no - vis - si - mo di - - - e.

Na conclusão do *quia peccavi* de Perez notasse uma independência instrumental, com motivos em colcheias e semicolcheias formando arpejos descendentes, si menor, acompanhando o coro cadenciando para ré maior.

Exemplo 110. David Perez. *Matutino Dei Morti (Quia peccavi)*

59

Ob I e 2

Tpa I e 2

SI

S
A

T
B

Vln I e 2

Vla
Bx

in vi - - - ta me - - -

in vi - - - te me - - -

63

The musical score is written for a vocal ensemble and organ. It is in 8/8 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two systems. The first system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one organ staff. The vocal parts feature a series of duets alternating with tutti sections. The organ part provides harmonic support and includes a series of chords in the final system. The second system consists of two staves: a vocal staff and an organ staff. The vocal part continues the duet pattern, and the organ part provides harmonic support.

A *coda* do *Cum Sancto Spiritu* de Portugal possui uma das características possíveis mencionadas por Gomes, uma série de duetos solistas alternando com cadências em *tutti*.

Exemplo 111. Marcos Portugal. Missa a 4 concertada (*Cum Sancto Spiritu*)

195

p solo *f* tutti

S
A

a - men, a-men, a-men, a - men, a-men, a-men, a - men, a - men,

T
B

solo

A coda do *Pie Jesu* de Jommelli, com o texto “*dona eis requiem, amen*”, além de demonstrar independência instrumental e textura coral homofônica, também utiliza motivo retirado do segundo tema.

Exemplo 112. Niccolò Jommelli. *Messa pro Defunctis* (*Pie Jesu*)

50

S
A

do-na e-is re - qui - em,

T
B

Vln I e 2

p

Vla

p

Bx

p

56

do-na e-is re - qui - em

This musical system covers measures 56 to 64. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a rest in measure 56, followed by the lyrics 'do-na e-is re - qui - em' starting in measure 57. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 64 includes trills marked 'tr' on both the vocal and piano parts.

65

70

a-men, a-men, a - - - men.

This musical system covers measures 65 to 70. The vocal line continues with the lyrics 'a-men, a-men, a - - - men.' The piano accompaniment features sustained chords and moving lines. Measure 70 ends with a final chord marked with a fermata.

O *Cum Sancto Spiritu* da Missa de Nossa Senhora da Conceição, além de utilizar as características mencionadas acima, apresenta um uníssono não somente coral, mas na maioria dos instrumentos, com exceção somente dos clarinetes, trompas e violinos.

Exemplo 113. José Maurício Nunes Garcia. Missa de Nossa Senhora da Conceição (*Cum Sancto Spiritu*)

301

Fl 1 e 2

Cl 1 e 2

Fag 1 e 2

Tpa 1 e 2

Tpt 1 e 2

Timp

S
A

men. m_ glo - ri - a De - i Pa - tris a - men.

T
B

Vln 1 e 2

Vla

Vcl

3s

f

Considerações finais

A fuga dupla funciona como exemplo prático de como a música italiana foi fundamental no século XVIII em Portugal, e conseqüentemente no Brasil. Dados históricos como a contratação de músicos italianos pela coroa portuguesa e o envio de portugueses para se aprimorarem musicalmente na Itália, especialmente em Nápoles, a partir da segunda metade do século XVIII, atestam esse fato.

Recursos pouco usuais nas fugas, provenientes do estilo musical introduzido pela ópera napolitana, são recorrentes dentre as obras estudadas, como o uso de dobramentos entre as violas e baixos instrumentais, o uso de terças e sextas paralelas e de texturas corais homofônicas, além do uníssono coral. Recursos estes, que pelas suas características, a princípio não são próprios de estilos fugais por não contribuírem para uma maior variedade e elaboração do contraponto.

Dentre as obras estudadas, a Missa a cinco vozes e o *Stabat Mater* de Pergolesi, o *Mattitino Dei Morti* de Perez, a Missa a cinco vozes de Gomes, o Réquiem de Jommelli, o *Stabat Mater* de Santos e o Ofício 1816 e a Missa de Nossa Senhora da Conceição de Nunes Garcia, possuem acompanhamento de instrumentos de cordas. Com exceção somente do *Stabat Mater* de Santos e o Ofício 1816, todas as demais obras, em maior ou menor ocorrência, apresentaram o uso de dobramentos entre violas e baixos instrumentais nas fugas.

A instrumentação nas fugas costuma, por regra, dobrar as partes vocais, com a intenção de ressaltar e esclarecer a relação contrapontística entre as vozes das fugas. Normalmente essa é a função adotada pelos instrumentos. Nos *Stabat Mater* de Pergolesi e Santos, os instrumentos apresentam uma importância diferenciada, introduzindo, em ambos os casos, o segundo tema nas fugas.

A dobra instrumental das vozes também é evidenciada pelo uso do contínuo dobrando as partes superiores enquanto as partes de tenor e baixo permanecem em pausa, característica comum entre todas as obras com contínuo, com exceção do *Stabat Mater* de Pergolesi.

Outra recorrência entre os compositores é o uso de longas exposições, e o uso de figuras de duração longas, sendo Domenico Scarlatti o único a utilizar figuras com semicolcheias em seus temas. A exposição longa é comum em fugas duplas, como colocado por Coperário, que indica a utilização de um segundo tema quando o primeiro for demasiado longo. É comum encontrar exposições com seis ou mais compassos. Os

temas longos também costumam se dividir em duas partes, a primeira confirmando a tonalidade da exposição enquanto a segunda em progressão à dominante ou tônica.

Exceção é a fuga de Álvares Pinto, *In Te Domine*, onde a exposição e sua resposta estão na tonalidade da tônica. A resposta na oitava é prevista pelos teóricos como uma das possibilidades para a exposição, apesar de ser preferida a resposta na quinta ou quarta. Assim posto, apesar da resposta na oitava, o *In Te Domine* de Álvares Pinto pode ser considerado como uma fuga.

Entre o repertório estudado, as obras que mais apresentam semelhanças entre si são os *Stabat Mater* de Pergolesi e Santos. O segundo sendo composto a exemplo do primeiro, provavelmente devido à importância do primeiro, que tendo sido apresentado em diversas oportunidades durante o século XVIII em Portugal possui diversas cópias em arquivos portugueses.

As semelhanças não estão somente na instrumentação, sendo a obra de Pergolesi composta para dois solistas (soprano e contralto) com acompanhamento de dois violinos, viola e baixo contínuo e o *Stabat Mater* de Santos para dois sopranos e baixo acompanhados por duas violas e baixo instrumental. Na obra de Santos as violas funcionam como substitutas aos dois violinos.

Quanto às fugas, as obras também se assemelham pelos textos utilizados, *Fac, ut ardeat* e *Amen*, e pela forma da exposição onde os segundos temas são introduzidos pelas cordas. Criando uma falsa sensação de uma fuga simples entre as partes cantadas.

Um dos princípios da exposição na fuga dupla, como descrito nos tratados estudados no segundo capítulo do presente trabalho, é a clara diferenciação e caráter entre os temas. Para Marpurg a diferenciação deve ser tanto rítmica quanto melódica.

Nos casos dos *Stabat Mater* de Pergolesi e Santos essa diferenciação é também tímbrica. Caso similar é visto no *Tu eis Domine* de Perez, onde o terceiro tema é sempre dobrado pela segunda trompa, não somente na exposição, mas também no desenvolvimento da fuga.

Totti utiliza como recurso para a distinção entre as fugas a textura contrapontística do quarto tema contra o uníssono do terceiro em seu *Cum Sancto Spiritu*.

Apesar de ser uma das principais regras referente à criação dos temas apresentada pelos tratados, em alguns casos, como visto no capítulo anterior, os temas mantêm características semelhantes. Sendo o principal exemplo o *Cum Sancto Spiritu* de Nunes Garcia onde os temas mantêm uma semelhança tão próxima podendo-se confundir com

uma fuga simples. Pode-se considerar uma fuga dupla não somente pela textura de dueto na exposição, característica comum em fugas duplas, mas também pela forma de sua resposta. Para ser considerada uma fuga simples, o segundo tema passaria a ser considerado como a resposta tonal do primeiro. Dessa forma a segunda exposição e sua resposta deveriam estar na tonalidade da tônica e dominante. No caso particular dessa fuga, a resposta dos temas, real, é realizada com o primeiro tema na dominante e o segundo tema na dominante individual do primeiro. Apesar de os temas poderem servir como uma fuga simples a forma da exposição e resposta é realizada à maneira de uma fuga dupla.

Outra regra comum sobre a exposição dos temas, nem sempre respeitada pelos compositores, é a de o segundo tema iniciar após o princípio do primeiro. Para esse caso podem ser usados como exemplos o *Quia Peccavi* de Perez e o *Dum veneris* de Nunes Garcia, onde os temas iniciam simultaneamente, sem distância primitiva alguma. No segundo caso os temas mantêm as mesmas características rítmicas.

O *Quia Peccavi* de Perez, junto com o *Pie Jesu* de Jommelli, também apresentam os segundos temas sendo utilizados por uma terceira voz em suas exposições. No primeiro caso, Apesar da repetição do tema, apenas de sua primeira parte, ele é desenvolvido de forma distinta, podendo ser mais facilmente reconhecido como um terceiro tema, também por ser repetido em sua resposta.

O *Pie Jesu* de Jommelli, por outro lado, além de repetir de forma canônica, na oitava, a primeira parte do segundo tema, como no caso anteriormente citado, a sua continuação não mantém um padrão durante as exposições e suas respostas. Nesse caso essa repetição do tema não necessariamente pode ser considerada um novo tema. O *Pie Jesu* também apresenta uma forma diversificada de sua exposição, onde as exposições e respostas sempre são realizadas uma quinta acima da anterior, iniciando na tônica e finalizando, com a resposta da segunda exposição na tonalidade do sexto grau menor, não somente deixando de retornar à tônica, mas também alterando o modo, de maior para menor, dos temas.

Uma das formas possíveis de diferenciação entre os temas, além das mencionadas por Marpurg, é a fragmentação do texto, como citado por Eslava. Esse caso, apesar de não ocorrer em todos os exemplos, é comum entre os compositores estudados.

As missas estudadas, ordinariamente com fugas nos *Christe eleison* e *Cum Sancto Spiritu* apresentam a fragmentação do texto nas obras de Gomes, Totti, Pergolesi (*Christe eleison*) e Portugal (*Cum Sancto Spiritu*). A fragmentação do *Christe eleison*

segue sempre o mesmo padrão, onde o primeiro tema inicia em “*Christe*” e o segundo em “*eleison*”. Os *Cum Sancto Spiritu*, ao contrário do exemplo anterior, seguem formas variadas de fragmentação textual de acordo com os compositores.

Nos casos de Gomes e Pergolesi o texto é dividido em duas partes, onde o primeiro tema canta inicialmente “*Cum Sancto Spiritu*” enquanto o segundo inicia no “*in gloria Dei Patris amen*”. A fuga de Portugal divide o texto em três partes, onde o “*Cum Sancto Spiritu*” é cantado somente na introdução homofônica. O primeiro tema, já na fuga, inicia em “*in gloria Dei Patris*” e o segundo canta “*amen*”. A mesma divisão em três partes pode ser vista na missa de Totti, onde o primeiro tema canta “*Cum Sancto Spiritu*”, o segundo “*amen*”, o terceiro (uníssono do segundo coro) “*in gloria Dei Patris*” e o quarto tema (polifônico) canta “*amen*”.

Os demais textos fragmentados são o *Fac ut animae* de Scarlatti (primeiro tema “*Fac ut animae*” e os segundo e terceiro temas “*amen*”), *Quando caeli movendi* de Jommelli (primeiro tema “*Quando caeli*” e o segundo “*movendi*”), *Quia Peccavi* de Perez (primeiro tema “*Quia*” e o segundo “*peccavi*”), *Tu eis Domine* de Perez (primeiro tema “*Tu eis Domine*”, o segundo “*dona requiem*” e o terceiro “*et locum indulgentiae*”), *Per quem salus mundi* de Baldi (primeiro tema “*Per quem salus mundi*” e o segundo “*credentibus aparuit*”), e o *In Te Domine* de Álvares Pinto (primeiro tema “*In te Domine*” e o segundo “*non confundar in aeternum*”).

O texto também apresenta uma relevância no *Cum Sancto Spiritu* das missas estudadas, onde a fuga possui uma introdução coral homofônica, única exceção é a Missa a cinco vozes de Gomes. Essa introdução é considerada como parte da fuga, como seu *exordium*, como descrito pelo teórico setecentista Luigi Antonio Sabbatini. Essas introduções costumam ter curta duração, variando entre três e vinte e sete compassos. No caso da introdução do *Cum Sancto Spiritu* da Missa de Nossa Senhora da Conceição de Nunes Garcia (a mais longa entre as estudadas), a orquestração apresenta uma variedade maior, dando mais liberdade aos instrumentos, além do coro não estar sempre em *tuttis*, mas apresentar pequenos duetos solistas de dois compassos. É de interesse o *Cum Sancto Spiritu* de Totti, já que é a única entre as obras estudadas onde um motivo apresentado inicialmente na introdução é reutilizado na exposição da fuga.

Uma das regras mencionadas por Gomes em seu tratado de contraponto, onde os temas, apesar de não iniciarem juntos, devem encerrar simultaneamente, não pode ser reconhecida em todos os exemplos onde em alguns casos os temas são finalizados após o início das respostas.

Um padrão comum que pode ser verificado nas fugas à quatro vozes é a ordem das exposições dos temas sempre iniciando nas vozes superiores e introduzindo em ordem direta as vozes mais graves. As únicas fugas onde isso não ocorre são o *Quando caeli movendi* de Jommelli, *Dum veneris* de Nunes Garcia e *Per quem salus mundi* de Baldi. As demais fugas a quatro vozes iniciam ordinariamente com o tema 1 no soprano e o tema 2 no contralto, com a resposta no contralto e tenor respectivamente e a segunda exposição no tenor e baixo. Esse caso é encontrado no *Nec aspiciat* e nas fugas das missas de Nossa Senhora da Conceição e São Pedro de Alcântara de Nunes Garcia, as duas fugas da Missa a cinco vozes de Gomes, o *Cum Sancto Spiritu* de Portugal e o *In Te Domine* de Álvares Pinto. Essa forma de exposição, como visto no segundo capítulo, é exemplificada por Gomes.

As fugas *Quia fecit mihi Dominus* de Baldi e *Pie Jesu* de Jommelli, apesar de respeitarem a ordem direta do agudo ao grave das exposições, o fazem de maneira distinta. No primeiro caso o primeiro tema é exposto inicialmente no contralto e o segundo no soprano, respeitando essa ordem em suas repetições de forma que as vozes são introduzidas sempre com o primeiro tema e não o segundo. O *Pie Jesu* de Jommelli, apesar de iniciar com o primeiro tema no soprano, a partir na resposta o primeiro tema passa para a parte de tenor. A segunda exposição não introduz a voz de baixo, mantendo-se com as três vozes superiores, é somente na resposta da segunda exposição que o baixo é introduzido, com o primeiro tema. Nesse caso também se deve mencionar o terceiro tema, ou repetição do segundo, que é apresentado primeiramente no baixo instrumental.

A liberdade em como tratar as exposições é clara no repertório. Os compositores apresentaram variantes possíveis para a introdução dos temas, desrespeitando, quando necessário, as premissas expostas pelos teóricos, como a diferenciação entre temas, o início do segundo tema após o primeiro e o encerramento dos temas simultaneamente.

As maneiras de tratar os desenvolvimentos e conclusões das fugas não deixaram de demonstrar a mesma liberdade presente nas exposições. Um dos pontos de maior relevância nos desenvolvimentos é a utilização de ambos os temas como fonte para material motivico, deixando de criar uma hierarquia entre os primeiros e segundos temas. Enquanto, para Cherubini, somente um dos temas deva fornecer material para os desenvolvimentos, sendo ordinariamente o primeiro, não faltaram exemplos de fugas que além de trabalhar ambos os temas, em alguns casos emprestavam motivos provenientes do segundo tema somente.

A não utilização de material dos temas e mesmo criação de desenvolvimentos com textura homofônica pode ser percebida em algumas obras, como exemplo a fuga *Per quem salus mundi* de Baldi.

Os mesmos recursos provenientes da ópera napolitana também estão presentes no decorrer das fugas, como dobras em uníssono, texturas homofônicas, terças e sextas paralelas e *codas* com corais homofônicos, trechos solistas e maior liberdade instrumental.

Apesar desses recursos, alguns processos tipicamente fugais, como as diminuições do motivo ou passo, como exposto por Gomes, são recorrentes, como a reapresentação parcial ou integral dos temas, *strettos* de um ou ambos os temas, desenvolvimentos parciais e mesmo recursos não previstos pelos teóricos como a fragmentação dos temas, como visto nas obras de Pergolesi e Nunes Garcia.

A fuga dupla, mesmo sendo um processo musical presente no repertório de diversos países da Europa, além Portugal e Brasil, está claramente relacionada a um estilo musical de origem italiana, mais especificamente Nápoles. A ópera napolitana, sendo um dos estilos representativos do pré-classicismo europeu, demonstra a sua importância no repertório português mesmo em um processo musical, que a princípio é relacionado à uma maior elaboração contrapontística. Obras analisadas desses três países (Itália, Portugal e Brasil) demonstram possuir características comuns que se aproximam de uma estética puramente oitocentista e que buscam novas formas de expressão musical, mesmo na fuga, estando ela menos presente no repertório operístico e ligada à música religiosa, que por sua natureza, costuma ter uma estética mais conservadora.

Referências Bibliográficas

ALBRECHTSBERGER, Johann G. *Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-Instruction*. Trad. Sabilla Novelo. Londres: J. Alfred Novelo, 1855.

Anônimo. *Fuga tonal à dos motivos*. Espanha, s.d. Partitura manuscrita.

Arregui. *Fuga tonal à dos motivos*. Espanha, s.d. Partitura manuscrita.

BALDI, João José. *Matinas da Immaculada Conceição*. s.l., s.d. Partitura manuscrita.

BASILI, Andrea. *Muzica Universale, Armonico, Pratica Dettata dall'istinto, e dalla Natura*. Portugal, s.d. Partitura manuscrita.

BIASON, Mary Angela. *Salmos 110, 111, 112, 127 por João Cordeiro da Silva, José Alves Mosca, José Joaquim dos Santos e André da Silva Gomes: análise crítica*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BRITO, Manuel C. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BUTLER, Gregory G. *Fugue and Rethoric*. *Journal of Music Theory*, v. 21, p. 49-109. Inglaterra: Duke University Press, 1997. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/843479>>. Acesso em: 14/11/2009.

CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI*. Coord. Paulo Robert Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASTAGNA, Paulo Augusto. O “Estilo Antigo” no Brasil nos Séculos XVIII e XIX. In: *A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL: 1º COLÓQUIO INTERNACIONAL*, 2000, LISBOA.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171 a 215.

CHERUBINI, Luigi. *A Treatise on Counterpoint and Fugue*. Trad: Cowden Clarke. Londres: J. Alfred Novelo, 1854.

CRANMER, David. *Opera in Portugal or Portuguese Opera?* *The Musical Times*, v. 135, p. 692-696. Inglaterra: Musical Times Publications Ltd., 1994. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1003194>>. Acesso em 02/10/2008.

DIAS, Sérgio (2004). Giovanni Battista Pergolesi a partir dos arquivos portugueses: notas sobre a precedência dos manuscritos relativos à Missa em Ré Maior para Cinco Vozes e Instrumental. *PERMUSI – Revista Acadêmica de Música* - v. 9 [p. 79-88]. Belo Horizonte:

Escola de Música da UFMG, 2004. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/Vol09_cap_05.pdf>. Acesso em: 28/05/2008.

DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. I Tomo. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969. p. 43 a 100.

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

ESLAVA, Hilarion. *Escuela de Composición, tratado segundo del contrapunto y fuga*. Madrid: 1864.

Felipe. Fuga tonal à dos motivos. Espanha, s.d. Partitura manuscrita.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. Partitura.

_____. *Missa de São Pedro de Alcântara*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. Partitura.

_____. *Ofício 1816*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. Partitura.

GOMES, André da Silva. *Missa a 5 vozes*. Ed. Régis Duprat. São Paulo: Edusp, 1999. Partitura.

HARRISON, Daniel. *Rhetoric and Fugue: An analytical application*. Music Theory Spectrum, v. 12, n. 1, p. 1-42. Califórnia: University of California Press, 1990. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/746145>>. Acesso em: 14/11/2009.

JOMMELLI, Niccolò. *Missa pro Defunctis*. Paris: Presso Auguste Le Due e Compagnia Editori e Mercanti di Musica, s.d. Partitura.

LANDI, Márcio Spartaco. *Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Espanha: Idea books, 2004.

LEAL, Eleutério Franco. *Regras Geraes para o Contraponto*. Portugal, s.d. Manuscrito.

LENNEBERG, Hans. *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)*. Journal of Music Theory, v. 2, n. 1, p. 47-84. Estados Unidos: Duke University Press, 1958. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/842930>>. Acesso em: 14/11/2009.

_____. *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)*. Journal of Music Theory, v. 2, n. 2, p. 193-236. Estados Unidos: Duke University Press, 1958. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/843199>>. Acesso em: 14/11/2009.

MADRE de DEUS, José. *Fugas para Órgão do Século XVIII*. Edição: Macario Santiago Kastner Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984. Partitura.

MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. New York: Dover Publications, Inc, 1987.

MARTINI, Giambattista. *L'Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Bolonha: Lelio dalla Volpe, 1775.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter, 1995. Edição Facsímile.

MERRICK, Arnold; LEVARIE, Siegmund. *Fugue and Form*. Bulletin of the American Musicological Society, n. 7, p. 15-17. Califórnia: University of California Press, 1943. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/829331>>. Acesso em: 14/11/2009.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro - 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORIGGI, Angel. *Tratado de Contrapunto Fugado*. Trad: Conde de Moretti.Org: Bonifácio Asioli. Madrid: Imprenta de Sancha, 1831.

MURICY, José Candido de Andrade, et al. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1991.

PACHECO, Alberto J. V. *Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PASQUINI, Elisabeta. *L'Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto: Padre Martini Teorico e Didatta della Musica*. Itália: Leo S. Olschki Editore, 2004.

PEREZ, David. *Mattutino dei Morti*. Londres: Presso Roberto Brenner, s.d. Partitura.

_____. *Missa de Requiem.*, Portugal, s.d. Música manuscrita.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Messa a 5 voci*. Portugal, s.d., Partitura manuscrita.

_____. *Stabat Mater*. Londres: Edition Eulenburg. 1992. Partitura.

- PINTO, Luiz Álvares. *Te Deum Laudamus*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. Partitura.
- PORTUGAL, Marcos. *Missa a 4 concertada*. Portugal, s.d.. Partitura manuscrita.
- REJCHA, Antonín. *Cours de Composition Musicale ou Traité Complet Et Raisonné d'Harmonie Pratique*. Paris: Janet et Cotelte, s.d.
- _____. *Tratado de Contraponto*. Portugal, [1850-1870].Manuscrito.
- ROBINSON, Michael F. *Naples and Neapolitan Opera*. Londres: Oxford University Press, 1972.
- SAMMARTINI, Giovanni Battista. *Magnificat*. New York: Edition Eulenburg, 1956. Partitura.
- SANTOS, José Joaquim. *Solfejos de acompanhar*. Portugal, s.d. Música manuscrita.
- _____. *Stabat Mater*. Portugal, s.d. Música manuscrita.
- SCARLATTI, Domenico. *Stabat Mater*. Mainz: Universal Edition, 1973. Partitura.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- SHELDON, David A. "The fugue as an Expression of Rationalist Value". *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 17, p. 29-51. Croacia: Croatian Musicological Society, 1986. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/836622>>. Acesso em: 14/11/2009.
- SILVEIRA, Tasso. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.
- SOLANO, Francisco I. *Novo tratado de musica metrica e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779.
- TOTTI, Giuseppe. *Lezioni fatte da me Giuseppe Toti, sotto La scuola del Sig.r Gio.ni de Souza Carvalho*. Portugal, s.d. Manuscrito.
- _____. *Messa a 8 voci*. s.l., 1793, Manuscrito.
- TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- WOLF, Eugene K. *On the Origins of the Mannheim Symphonic Style*. In: The Garland Library of the History of Western Music, v. 7. Londres: Garland Publishing, 1985. p. 231 a 273.
- ZASLAW, Neal. *Toward the Revival of the Classical Orchestra*. In: The Garland Library of the History of Western Music, v. 7. Londres: Garland Publishing, 1985. p. 274 a 305.

Anexos

Siglas:

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

C – Conjunto

CMRJ – Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

C.N. – Conservatório Nacional

CRI – Capela Real e Imperial

F.C.R. – Fundo Conde de Redondo

M.M. – Música manuscrita

SM – Seção musical

r – recto

v – verso

Manuscritos

01. João José Baldi. Matinas da Immaculada Conceição: *Per quem salus mundi*. CMRJ-CRI-SM69-C01

fólio 006r

Handwritten musical score for folio 006r. The page contains a vocal melody on a single staff with lyrics: *Per quem salus mundi*. Below the vocal staff, there are five staves for other instruments or voices, each with a multi-measure rest (indicated by a large 'X' or similar symbol) for the duration of the vocal phrase. The notation is in a historical style, likely 18th or 19th century.

fólio 006v

Handwritten musical score for folio 006v. The page contains a vocal melody on a single staff with lyrics: *Cre- den- ti- bus a- pa- ru- i- Ca- jus- ri- ta- Ser- quem salus mundi*. Below the vocal staff, there are five staves for other instruments or voices, each with a multi-measure rest (indicated by a large 'X' or similar symbol) for the duration of the vocal phrase. The notation is in a historical style, likely 18th or 19th century.

fólio 007r

Handwritten musical score on folio 007r. The page contains two systems of staves, each with four staves. The lyrics are written in Latin and are interspersed with musical notation. The first system includes the lyrics: "Cre den ti bus a pa ra i", "vi ta glo ri o sa lu cem de do de do sa cu lo", "an ti bus a pa ra i Cre an ti bus a pa ra i Cu jus", and "Per quam sa lus". The second system includes the lyrics: "Cre den ti bus a pa ra i", "Cre den ti bus a", "vi ta glo ri o sa lu cem de do de do", "mun di Cre den ti bus a pa ra i Cre den ti bus a", and "Cre den ti bus a".

fólio 007v

Handwritten musical score on folio 007v. The page contains two systems of staves, each with four staves. The lyrics are written in Latin and are interspersed with musical notation. The first system includes the lyrics: "per quam sa lus mun di", "pa ra i per quam sa lus", "sa cu lo", "pa ra i", "per quam sa lus mun di", and "Cre den ti bus a". The second system includes the lyrics: "Cu jus vi ta glo ri o sa", "lu cem de do", "pa ra i", "Cu jus vi ta glo ri o sa lu cem de do", and "Cu jus vi ta glo ri o sa lu cem de do".

fólio 008r



fólio 008v

Handwritten musical score on folio 008v. The page contains two systems of staves. The first system has four staves, with the first three containing vocal lines and the fourth a basso continuo line. The lyrics for the first system are: "ve la glo ri a sa lu tem de de lu cem de de de de sa" on the first staff, "ve la glo ri a sa lu tem de de lu cem de de de de sa" on the second staff, and "ve la glo ri a sa lu tem de de lu cem de de de de sa" on the third staff. The second system also has four staves, with the first three containing vocal lines and the fourth a basso continuo line. The lyrics for the second system are: "cu lo" on the first staff, "per quam sa lus mun di cre sci tus" on the second staff, and "per quam sa lus mun di cre sci tus" on the third staff. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century, with square notes and a single sharp (F#) in the key signature.

Fólio 009r



fólio 009v

Manuscript page 009v continues the musical notation and Latin text from the previous page. The first system of notation includes the text: "lo lucem de de lucem de de de de i a cu lo". The second system of notation is mostly empty, with only a few notes visible at the bottom. The page also shows signs of age and wear.

02. João José Baldi. Matinas da Immaculada Conceição: *Quia fecit mihi Dominus.*

CMRJ-CRI-SM69-C01

fólio 052v

Handwritten musical score for folio 052v. The page features a large organ part at the top, consisting of two staves with a treble and bass clef, and a vocal ensemble below it. The organ part includes the lyrics "om nes ge ne ra ti om nes". The vocal ensemble consists of six parts: Soprano, Alto, Tenor, Basso, Organos, and Fagot. The lyrics for the vocal parts are "Qui a fecit mi hi Do mi nus." and "Qui a fecit mi hi Do mi nus.".

fólio 053r

Handwritten musical score for folio 053r. The page features a large organ part at the top, consisting of two staves with a treble and bass clef, and a vocal ensemble below it. The organ part includes the lyrics "ma gna qui po tens et qui po tens et qui a fecit mi hi". The vocal ensemble consists of six parts: Soprano, Alto, Tenor, Basso, Organos, and Fagot. The lyrics for the vocal parts are "Domu nus Dominus ma gna qui po tens qui po tens et qui po tens", "mi hi Do mi nus ma gna qui po tens et qui po tens", and "ma gna qui po tens et qui po tens et".

fólio 053v

Handwritten musical score on folio 053v. The page contains two systems of music, each with four staves. The text is written in Latin and includes the following phrases:

qui a fe ci mi hi Do mi nus Do mi nus ma gna qui
 et qui a fe ci mi hi Do mi nus Do mi nus ma gna qui
 qui a fe ci mi hi Do mi nus
 Qui a fe ci mi hi Do mi nus
 po tens qui po tens et qui po tens et qui a fe ci mi hi Do mi nus
 po tens qui po tens et qui a fe ci mi hi
 magna qui po tens et qui po tens et qui a fe ci mi hi
 magna qui po tens et qui a fe ci mi hi

fólio 054r

Handwritten musical score on folio 054r. The page contains two systems of music, each with four staves. The text is written in Latin and includes the following phrases:

mi hi mi nus Do mi nus ma gna qui po tens et qui po tens
 Do mi nus Do mi nus ma gna qui po tens et qui po tens
 Do mi nus Do mi nus ma gna qui po tens et qui po tens
 mi hi Do mi nus ma gna qui po tens et
 et
 et qui po tens et qui po tens
 qui po tens et
 qui po tens et
 qui po tens et

fólio 054v

Handwritten musical score on folio 054v, featuring multiple staves with Latin lyrics and musical notation. The lyrics include "est qui po- tens. est" and "Sanctus no- men". The notation is in a historical style, likely from a 16th or 17th-century manuscript. The page is numbered 164 in the top right corner.

est qui po- tens. est qui po- tens. est

qui po- tens. est qui po- tens. est qui po- tens

Sanctus no- men

est qui po- tens. est qui po- tens. est qui po- tens. est

Largo

03. Giovanni Battista Pergolesi. Missa a 5 vozes: *Christe eleison*. BNP-F.C.R 157//1

fólio 003r

Handwritten musical score for folio 003r. The page contains five staves of music. The first four staves are vocal parts, and the fifth staff is the basso continuo. The lyrics "Christe eleison" are written below the staves. The music is in a single system, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is in a historical style, with various note values and rests.

fólio 003v

Handwritten musical score for folio 003v. The page contains five staves of music, continuing the vocal parts and basso continuo from folio 003r. The lyrics "Christe eleison" are written below the staves. The music is in a single system, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is in a historical style, with various note values and rests.

fólio 004r

Handwritten musical score on folio 004r. The page contains eight staves. The first four staves are mostly empty, with some initial notation on the first staff. The fifth staff begins with the lyrics "Son e lei - Son" and continues with "le i - Son". The sixth staff continues the lyrics "Son e lei - Son" and "le i - Son". The seventh staff continues the lyrics "Son e lei - Son" and "le i - Son". The eighth staff continues the lyrics "Son e lei - Son" and "le i - Son". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

fólio 004v

Handwritten musical score on folio 004v. The page contains eight staves. The first four staves are mostly empty, with some initial notation on the first staff. The fifth staff begins with the lyrics "Son e lei - Son" and continues with "le i - Son". The sixth staff continues the lyrics "Son e lei - Son" and "le i - Son". The seventh staff continues the lyrics "Son e lei - Son" and "le i - Son". The eighth staff continues the lyrics "Son e lei - Son" and "le i - Son". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

fólio 005r



fólio 005v

Handwritten musical score on folio 005v. The page contains ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The lyrics are written below the staves, including phrases such as "e le i von", "e le i von", "e le i von", "e le i von", "e le i von", "e le i von", "e le i von", "e le i von", "e le i von", and "e le i von". The music is written in a single system across the ten staves.

fólio 006r

Handwritten musical score on folio 006r, featuring ten staves with vocal and instrumental notation. The lyrics are in Latin, including "te", "e-lei-son", "Chris-te", "e-lei-son e-lei-son", "e-lei-son e-lei-son e-lei-son", and "Chris-te e-lei-son e-lei-son". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

fólio 006v

Handwritten musical score on folio 006v, featuring ten staves with vocal and instrumental notation. The lyrics are in Latin, including "e-lei-son e-lei-son", "Chris-te e-lei-son", "e-lei-son e-lei-son", "Chris-te e-lei-son", and "Chris-te e-lei-son". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

fólio 010r

Handwritten musical score on folio 010r, featuring ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript. The lyrics are in Latin, written below the staves. The text includes:

glei-son e-lei-son Chris-te elei-
 son e-lei-son Chris-te e-lei-son e-
 Chris-te elei-son Chris-te
 elei-son e-lei-son Chris-te
 e-lei-son e-lei-son Chris-te e-lei-
 son e-lei-son

fólio 010v

Handwritten musical score on folio 010v, featuring ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript. The lyrics are in Latin, written below the staves. The text includes:

son e-lei-son Chris-te
 e-lei-son e-lei-son e-lei-son
 Chris-te e-lei-son e-lei-son Chris-te
 son e-lei-son Chris-te

fólio 011r

Handwritten musical score on folio 011r, featuring ten staves with vocal and instrumental notation. The lyrics are in Latin, including "Gloria in excelsis Deo", "Christe eleison", and "Gloria in excelsis Deo". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The page is numbered 20 in the top right corner.

fólio 011v

Handwritten musical score on folio 011v, featuring ten staves with vocal and instrumental notation. The lyrics are in Latin, including "Christe eleison", "Gloria in excelsis Deo", and "Christe eleison". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The page is numbered 21 in the top left corner.

fólio 012r

Handwritten musical score on folio 012r, featuring ten staves with vocal and instrumental notation. The lyrics "Chris-te elei-son e-lei-son e-lei-son" are written across the staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age and wear.

fólio 012v

Handwritten musical score on folio 012v, featuring ten staves with vocal and instrumental notation. The lyrics "e-lei-son e-lei-son e-lei-son" are written across the staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age and wear.

fólio 015r

[illegible]

04. Giovanni Battista Pergolesi. Missa a 5 vozes: *Cum Sancto Spiritu*. BNP-F.C.R 157//1

fólio 060v

Handwritten musical score for folio 060v. The page contains staves for Violino 1, Violino 2, Canto 1, Canto 2, Alto, Tenore, Soprano, and Organ. The tempo is marked "Allegro". The lyrics "Cum Sancto Spi ri - tu" are written below the vocal staves.

fólio 061r

Handwritten musical score for folio 061r. The page contains staves for vocal parts and organ. The lyrics "tu in glo ria De-i ve-i - Pa-tris De-i Pa-tris" and "Spiritu in gloria Dei Dei Pa-tris Dei Pa-tris" are written below the vocal staves. The page number "120" is visible in the top right corner.

fólio 061v

121

a men In - glo - ria Dei Pa - tris tri - men
Cum Sancto Spi - ri - tu in
A - men in glo - ri - a
Cum Sancto Spi - ri - tu in

fólio 062r

122

Dei Pa - tris Dei Pa - tris
glo - ria Dei - i Dei - i Pa - tris Dei - i Pa - tris - a
in gloria Dei Pa - tris
gloria Dei Dei pa - tris, Dei Pa - tris A -

fólio 062v

Handwritten musical score for folio 062v. The page contains ten staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves. The first staff has the word "Amen" written below it. The second staff has the word "in gloria" written below it. The third staff has the words "men Cū Sancto Spi ri tū" written below it. The fourth staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in glo - ria Dei Dei" written below it. The fifth staff has the words "men Cum Sancto Spi ri tū in glo" written below it. The sixth staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in gloria Dei Dei" written below it. The seventh staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in gloria Dei Dei" written below it. The eighth staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in gloria Dei Dei" written below it. The ninth staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in gloria Dei Dei" written below it. The tenth staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in gloria Dei Dei" written below it.

fólio 063r

Handwritten musical score for folio 063r. The page contains ten staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves. The first staff has the words "Dei Pa tris" written below it. The second staff has the words "Cum Sancto Spi ri tū in glo - ria" written below it. The third staff has the words "Pa tris" written below it. The fourth staff has the words "Dei Patris a men" written below it. The fifth staff has the words "Pa tris. De - i - Pa - tris - a - men" written below it. The sixth staff has the words "Dei Pa tris" written below it. The seventh staff has the words "ria Dei Pa tris a - men" written below it. The eighth staff has the words "Dei Pa tris" written below it. The ninth staff has the words "Patris Dei Pa tris a - men" written below it. The tenth staff has the words "Patris Dei Pa tris a - men" written below it.

fólio 063v

Handwritten musical score on folio 063v. The page contains ten staves of music. The lyrics are in Latin, including "Dei patry amen Cum Sancto spi ri - tu in", "Cum Sancto spi ri tu in glo ria Dei patry", "men Cum Sancto spi ri tu in glo", "a tis Cum Sancto spi ri tu in glo", and "Cum Sancto spi ri tu in glo". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. There are also some markings like "ten." and "uniz.".

fólio 064r

Handwritten musical score on folio 064r. The page contains ten staves of music. The lyrics are in Latin, including "ri a", "Dei Patry A", "Amen in gloria Dei Pa try", "ria Dei Patry amen Dei", "ria Dei Patry amen", and "ri a in gloria Dei Pa - try - Dei Patry". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. There are also some markings like "49" and "126".

fólio 064v

Handwritten musical score on folio 064v. The page contains ten staves of music. The first four staves are for a vocal part, and the last six are for a keyboard part. The lyrics are written below the staves. The text includes:

men Cum Sancto Spi-ri-tu in gloria
 men Cum Sancto Spi-ri-tu in gloria
 tri-um Cum Sancto Spi-ri-tu in gloria Dei Dei Pa-tris Dei
 Cum Sancto Spi-ri-tu in gloria
 amen

fólio 065r

Handwritten musical score on folio 065r. The page contains ten staves of music. The first four staves are for a vocal part, and the last six are for a keyboard part. The lyrics are written below the staves. The text includes:

Cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ria
 Pa-tris amen Dei Pa-tris amen
 Pa-tris amen amen
 Cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ria
 Pa-tris amen

fólio 065v

Handwritten musical score on folio 065v, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, including "De-i De-i-Pa-tri De-i-Pa-tri-a-men" and "gloria Dei Pa-tri Dei Pa-tri a-men". The word "Cum" is written above the final staff.

fólio 066r

Handwritten musical score on folio 066r, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, including "in gloria Dei Dei Pa-tris", "Sancto Spiritu in gloria Dei Dei Pa-tri", and "Cum Sancto Spiritu". The word "Sancto" is written above the final staff.

fólio 066v

Handwritten musical score for folio 066v. The page contains ten staves of music. The lyrics are written below the staves, including "Dei Pa-tris A-men Cum Sancto Spi-ri-tu in glo-", "Dei Pa-tris A-men", "Cum", "San-cto", "Dei Pa-tris Dei Pa-tris a-men", and "Dei Pa-tris a-men". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 067r

Handwritten musical score for folio 067r. The page contains ten staves of music. The lyrics are written below the staves, including "ria", "De", "San-cto", "Cum Sancto Spi-ri-tu in gloria Dei Pa-tris a", "De", and "men". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered 132 in the top right corner.

fólio 067v

133

Pa- trij Cum Sancto Spi- ri- tu in
Cum Sancto Spi- ri- tu in
men Dei Pa- trij - amen amen Cum Sancto Spi- ri- tu in
Pa- trij Cum Sancto Spi- ri- tu in
Cum Sancto Spi- ri- tu in

fólio 068r

134

gloria Dei Pa- trij amen amen Dei Pa- trij amen a men
gloria Dei Pa- trij amen amen Dei Pa- trij amen a men
gloria Dei Pa- trij amen amen Dei Pa- trij amen a men
gloria Dei Pa- trij amen amen Dei Pa- trij amen a men

fólio 068v

Handwritten musical score on folio 068v. The page contains ten staves of music. The lyrics are written below the staves, including "Pa - tri amen Cum Sancto spiritu in gloria Dei Pa - tri De", "Pa - tri amen Cum Sancto spiritu in gloria Dei Pa - tri", "Dei Pa - tri amen", "amen", "Dei", "Cum Sancto spiritu in gloria Dei Pa - tri - amen", and "amen". The page is numbered 135 in the top left corner and 136 in the bottom right corner.

fólio 069r

Handwritten musical score on folio 069r. The page contains ten staves of music. The lyrics are written below the staves, including "Pa - tri", "amen", "Cum", "San", "cto", "Pa - tri", "Cum Sancto spi - ri - tu in", "Cum Sancto spi - ri - tu in glo - ria", and "amen". The page is numbered 136 in the top right corner and 137 in the bottom left corner.

fólio 069v

Handwritten musical score on folio 069v, featuring ten staves of music. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The lyrics, written in Latin, are: *Patris in gloria Dei Patris amen Dei Patris amen*, *Patris in gloria Dei Patris amen Dei Patris amen*, *in gloria Dei Patris amen*, *gloria Dei Dei Patris in gloria Dei Patris amen Dei Patris amen*, and *amen in gloria Dei Patris amen*. The page is numbered 137 in the top left and 132 in the bottom left.

fólio 070r

Handwritten musical score on folio 070r, featuring ten staves of music. The notation includes various note values and rests. The lyrics, written in Latin, are: *amen Dei Patris amen amen*, *amen Dei Patris amen amen*, *amen*, *Cum sancto Spiritu in gloria Dei*, *Cum sancto Spiritu*, and *Cum sancto*. The page is numbered 138 in the top right.

fólio 070v

Handwritten musical score on folio 070v. The page contains ten staves of music. The first four staves are instrumental, likely for lute or guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a vocal line in a soprano or alto clef, followed by a tenor line on the sixth staff and a bass line on the seventh staff. The lyrics are written in Latin and include: "in glo-ria De-i De-i - Pa-tris in gloria Dei Pa-tris", "tu in glo-ria De-i De-i - Pa-tris in gloria Dei Pa-tris", "Patris in gloria Dei Patris in glo-ria De-i De-i - Pa-tris", "in gloria Dei Dei Pa-tris", and "Spiritu in gloria Dei Dei Pa-tris". The page is numbered "139" in the top left corner.

fólio 071r

Handwritten musical score on folio 071r. The page contains ten staves of music. The first four staves are instrumental, likely for lute or guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a vocal line in a soprano or alto clef, followed by a tenor line on the sixth staff and a bass line on the seventh staff. The lyrics are written in Latin and include: "Dei Pa-tris amen in gloria Dei Pa-tris in", "Dei Pa-tris amen in gloria Dei Pa-tris in", "a men in gloria Dei Pa-tris in", and "a". The page is numbered "140" in the top right corner.

fólio 071v

Handwritten musical score for folio 071v. The page contains ten staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics: "gloria Dei Pa - tris amen in gloria Dei Pa - tris". The second staff is a vocal line with lyrics: "gloria Dei Pa - tris amen in gloria Dei Pa - tris". The third staff is a vocal line with lyrics: "gloria Dei Pa - tris in gloria Dei Pa - tris". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "men in". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "men". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "men". The seventh staff is a vocal line with lyrics: "men". The eighth staff is a vocal line with lyrics: "men". The ninth staff is a vocal line with lyrics: "men". The tenth staff is a vocal line with lyrics: "men".

fólio 072r

Handwritten musical score for folio 072r. The page contains ten staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The second staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The third staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The seventh staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The eighth staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The ninth staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris". The tenth staff is a vocal line with lyrics: "Dei Pa tris".

fólio 072v

Handwritten musical score for folio 072v. The page contains ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 16th or 17th-century manuscripts. The lyrics are written below the staves, including "amen", "Dei", "Pa", and "tris". The page number "133" is written in the top left corner.

fólio 073r

Handwritten musical score for folio 073r. The page contains ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 16th or 17th-century manuscripts. The lyrics are written below the staves, including "amen", "Dei", "Pa", "tris", "Sancto spiritu in gloria Dei Patris", and "amen". The page number "144" is written in the top right corner.

fólio 073v

Handwritten musical score for folio 073v. The page contains six staves of music. The first four staves are instrumental, featuring a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The fifth and sixth staves contain vocal parts with lyrics in Latin. The lyrics are: "gloria Dei Pa tris Dei Pa tris a mens in glo ria Dei", "gloria Dei Pa tris Dei Pa tris a mens in glo ria Dei", "gloria Dei Pa tris Dei Pa tris a mens in glo ria Dei", "Dei Dei Pa tris Dei Pa tris a mens in glo ria", and "Dei Dei Pa tris Dei Pa tris a mens in glo ria Dei". The page is numbered 145 in the top left corner.

fólio 074r

Handwritten musical score for folio 074r. The page contains six staves of music. The first four staves are instrumental, featuring a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The fifth and sixth staves contain vocal parts with lyrics in Latin. The lyrics are: "Dei Pa tris Dei Pa tris A men", "Dei Pa tris Dei Pa tris A men", "Pa tris Pa tris Dei Pa tris A men", "Dei Pa tris Dei Pa tris A men", and "Dei Pa tris Dei Pa tris A men". The page is numbered 146 in the top right corner. The tempo marking "Presto allai" is written above the first staff.

fólio 074v

Handwritten musical score for folio 074v. The page contains ten staves of music. The top four staves are instrumental, likely for lute or guitar, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The bottom six staves are vocal parts, each with the word "amen" written below the notes. The notation is in a historical style, with various note values and rests. The page is numbered "147" in the top left corner.

fólio 075r

Handwritten musical score for folio 075r. The page contains ten staves of music. The top four staves are instrumental, likely for lute or guitar, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The bottom six staves are vocal parts, each with the word "amen" written below the notes. The notation is in a historical style, with various note values and rests. The page is numbered "148" in the top right corner.

fólio 075v

Handwritten musical score on folio 075v. The page contains a system of ten staves. The top four staves show a complex melodic line with various note values and rests. The bottom six staves are organized into three pairs, each pair corresponding to a vocal part. Each pair begins with a rest followed by the word "amen" written below the staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of early printed music.

fólio 076r

Handwritten musical score on folio 076r. The page contains a system of ten staves. The top four staves show a complex melodic line with various note values and rests. The bottom six staves are organized into three pairs, each pair corresponding to a vocal part. Each pair begins with a rest followed by the word "amen" written below the staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of early printed music.

fólio 076v



fólio 077r

Handwritten musical score on folio 077r. The page contains six staves of music. The top four staves are vocal parts, each with the lyrics "a men" written below the notes. The bottom two staves are instrumental parts, likely for lute or keyboard, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is in a historical style, with many accidentals and a complex rhythmic structure. The page is numbered "20" in the top left corner and "152" in the top right corner.

fólio 077v

Handwritten musical score on folio 077v. The page contains ten staves of music. The first four staves are instrumental, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The fifth staff begins with the text "men a men" and continues with a vocal line. The sixth through tenth staves also contain the text "men a men" repeated across the staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age and wear.

fólio 078r

Handwritten musical score on folio 078r. The page contains ten staves of music. The first four staves are instrumental, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The fifth staff begins with the text "men a men" and continues with a vocal line. The sixth through tenth staves also contain the text "men a men" repeated across the staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age and wear.

05. Marcos Portugal. Missa a 4 concertada: *Cum Sancto Spiritu*. BNP-C.N. 167

fólio 056v

Handwritten musical score for folio 056v. The page contains two systems of music. The first system has five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one basso continuo line. The lyrics are "Cum Sancto Spi-ri-tu". The second system also has five staves, with the lyrics "In glo-ri-a De-i Pa-tris a-me-n". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

fólio 057r

Handwritten musical score for folio 057r. The page contains two systems of music. The first system has five staves, with the lyrics "men in glo-ri-a". The second system also has five staves, with the lyrics "De-i Pa-tris a-me-n". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

fólio 057v

Handwritten musical score on folio 057v. The page contains two systems of staves. The top system has three staves: the upper staff is for a vocal part with lyrics "in glo-ri-a De-i Pa-tris a-men", the middle staff is for a vocal part with lyrics "men in glo-ri-a De-i Pa-tris", and the lower staff is for a keyboard instrument. The bottom system also has three staves: the upper staff is for a vocal part with lyrics "a-men", the middle staff is for a vocal part with lyrics "a-men", and the lower staff is for a keyboard instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 058r

Handwritten musical score on folio 058r. The page contains two systems of staves. The top system has three staves: the upper staff is for a vocal part with lyrics "glo-ri-a De-i Pa-tris a-men", the middle staff is for a vocal part with lyrics "men", and the lower staff is for a keyboard instrument. The bottom system also has three staves: the upper staff is for a vocal part with lyrics "men", the middle staff is for a vocal part with lyrics "a-men", and the lower staff is for a keyboard instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 058v

Handwritten musical score on folio 058v. The page contains two systems of staves. The top system has four staves, and the bottom system has four staves. The music is written in a historical style, likely for a choir or instrumental ensemble. The lyrics are written below the staves, including "in glo-ri-a De-i Pa-tris" and "men". The notation includes various note values, rests, and clefs.

fólio 059r

Handwritten musical score on folio 059r. The page contains two systems of staves. The top system has four staves, and the bottom system has four staves. The music is written in a historical style, likely for a choir or instrumental ensemble. The lyrics are written below the staves, including "in glo-ri-a De-i Pa-tris" and "men". The notation includes various note values, rests, and clefs.

fólio 059v

Handwritten musical score on folio 059v. The page contains two systems of staves, each with three staves. The lyrics are in Latin, including "in glo-ri-a", "De-i", "Pa-tris", and "men". The notation is in a historical style, with notes and rests clearly visible. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system continues the melody and lyrics.

fólio 060r

Handwritten musical score on folio 060r. The page contains two systems of staves, each with three staves. The lyrics are in Latin, including "men", "in glo-ri-a", "De-i", "Pa-tris", and "men". The notation is in a historical style, with notes and rests clearly visible. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system continues the melody and lyrics.

fólio 060v

Handwritten musical score on folio 060v. The page contains two systems of staves. The top system has four staves with lyrics: "men a - men a - - - men in", "a - - - men in glo - ri - a De - i", "men a - - - men a - - - men", and "glo - ri - a De - i Pa - - - tu". The bottom system has four staves with lyrics: "glo - ri - a De - i Pa - - - tu", "men in glo - ri - a De - i Pa", "Pa - - - tu in glo - ri - a De - i", and "glo - ri - a De - i". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 061r

Handwritten musical score on folio 061r. The page contains two systems of staves. The top system has four staves with lyrics: "tu", "Pa - - - tu a - - - men", "glo - ri - a De - i Pa - - - tu", and "glo - ri - a De - i". The bottom system has four staves with lyrics: "men a - - - men a - - - men", "men a - - - men a - - - men", "men a - - - men a - - - men", and "men a - - - men a - - - men". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 061v

120 *Stella*

Handwritten musical score for folio 061v. The page features a large multi-measure rest of 120 measures at the top. Below this, there are several staves of music. The lyrics "in glo-ri-a De-i Pa-tris" are written across the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 062r

Handwritten musical score for folio 062r. The page contains several staves of music with lyrics. The lyrics include "De-i Pa-tris in glo-ri-a De-i Pa-tris" and "men". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

fólio 062v



fólio 063r

Handwritten musical score on folio 063r. The page contains two systems of staves. The top system has five staves, and the bottom system has four staves. The music is written in a historical style, likely for a choir or vocal ensemble. The word "men" is written below the notes in several places, indicating a vocal part. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The text "in glo-ri-a De-i Pa-tris a-men" is written across the top of the first system.

fólio 063v

Handwritten musical score for folio 063v. The page contains two systems of music, each with five staves. The lyrics are in Latin. The first system includes the words "men in glo-ri-a" repeated across the staves. The second system includes the words "De-i Pa-tris a-men" repeated across the staves. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century, with various note values and rests.

fólio 064r

Handwritten musical score for folio 064r. The page contains two systems of music, each with five staves. The lyrics are in Latin. The first system includes the words "men a-men" repeated across the staves. The second system includes the words "De-i Pa-tris a-men" repeated across the staves. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century, with various note values and rests. The page is numbered "21" in the top right corner.

fólio 064v



fólio 065r

Handwritten musical score on folio 065r. The page contains two systems of staves. The top system has four staves, and the bottom system has four staves. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The word "MEN" is written below the notes in several places. There are some handwritten annotations, including "Lute" at the top left and "Lute" at the bottom left. The page is numbered "65" in the top right corner.

fólio 065v



fólio 066r



06. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci: Christe eleison*. CMRJ-CRI-SM68-C01

fólio 005r



fólio 005v



fólio 006r



fólio 006v



fólio 007r



fólio 007v

Manuscript page 007v from a medieval choirbook. The page features ten staves of musical notation in square neumes on red four-line staves. The Latin text is written in a Gothic script below the staves. The text includes: "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni", "ele veni ele veni". The page shows signs of age, including staining and wear.

fólio 008r



fólio 008v



fólio 009r



fólio 009v

Manuscript page 009v from a choirbook. The page contains ten staves of musical notation in square neumes on four-line red staves. The Latin text is written in a Gothic script below the staves. The text includes phrases such as "et eleison", "et eleison", "et eleison", "et eleison", "et eleison", "et eleison", "et eleison", "et eleison", "et eleison", and "et eleison". The page shows signs of age, including staining and wear.

fólio 010r



fólio 010v

Handwritten musical score for "Gloria in excelsis Deo" by Johann Sebastian Bach, BWV 111. The score is on aged, yellowed paper and features ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The text "Gloria in excelsis Deo" is written in a cursive hand across the staves. The manuscript is labeled "Bach" in the top left corner and "BWV 111" in the bottom right corner.

07. Giuseppe Totti. *Messa a 8 voci: Cum Sancto Spiritu*. CMRJ-CRI-SM68-C01

fólio 079r



fólio 079v

Handwritten musical score for folio 079v. The page contains eight staves of music. The lyrics are written in Italian and are repeated on the fourth and fifth staves. The text reads: "gloria Dei Patris amen amen". The word "Largo" is written at the bottom left of the page.

fólio 080r



fólio 080v

Manuscript page 080v features ten staves of musical notation. The notation consists of square notes on a four-line staff. The text "Cum Sancto Spiritu" is written below the first staff, and "amen et amen et amen" is written below the second staff. The word "Fugato" is written in red ink at the bottom left.

fólio 081r



fólio 081v

Manuscript page 081v continues the musical composition. The first staff has the word *Quintus* written above it. The lyrics *Cum Sancto Spiritu* are written across the second and third staves. The fourth staff contains the lyrics *men a - men a - men a - men a - men*. The page includes several staves of musical notation, with some staves showing rests or empty space. The notation is consistent with the previous page.

fólio 082r



fólio 082v

Handwritten musical score on folio 082v. The page contains ten staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'a - men' are written below the first staff, 'Cum Sancto' is written below the fourth staff, and 'in gloria Dei Patris' is written below the sixth staff.

fólio 083r



fólio 083v

Manuscript page 083v continues the musical notation and text from the previous page. The text includes "in gloria Dei" and "in gloria Dei". The notation includes various note values and rests, with some staves showing a 3/4 time signature. The page is written in a Gothic script.

fólio 084r



fólio 084v



fólio 086r



fólio 086v

Handwritten musical score on folio 086v, featuring ten staves of music. The lyrics are written in Latin and include:

a - men a - men
gloria Dei Patris a - men a - men
a - men a - men a - men
a - men a - men
a - men in gloria Dei Patris a - men

fólio 087r



fólio 087v



fólio 088r



fólio 088v

Handwritten musical score on folio 088v. The page contains seven staves of music, written in a historical notation style with various note values and rests. The lyrics are in Latin, including phrases like "Stretta.", "Cum", "men", "Patris in gloria Dei", and "Cum". The notation includes various note values, rests, and some decorative elements.

fólio 089r



fólio 089v

Handwritten musical score on folio 089v, featuring ten staves of music. The lyrics are written in Latin and include: "Cum San - ctus Spi - ri - tu", "in gloria Dei Pa - tris a - men", "Spi - ri - tu a - men", "Pa - tris Cum San - ctus Spi - ri - tu", "gloria Dei Pa - tris a - men", "San - ctus Spi - ri - tu in gloria Dei Pa - tris", "Dei Pa - tris in gloria Dei", and "in gloria Dei Pa - tris". The notation is in a historical style with various note values and rests.

fólio 090r



fólio 090v

Manuscript page 090v continues the musical notation and Latin text. The text "men" is repeated on the first four staves. The fifth staff contains the text "men a men". The sixth staff begins with "a" and "men a men". The seventh staff contains "a men a men a". The eighth staff contains "a men a men a". The ninth staff contains "a men a men a". The notation includes various note values and rests, with some notes marked with red ink. The page is aged and shows some staining.

fólio 091r



fólio 091v

Manuscript page 091v features ten staves of musical notation. The notation is written in a historical style with square notes and a single clef on the first staff. The phrase "in gloria de i Saltes" is written in a cursive hand below the staves, appearing multiple times. Some instances of the phrase are written above the staves, and others are written below. The page shows signs of age, including some staining and wear along the edges.

fólio 092r



Obras editadas

17

Vln 1

Vln 2

Vla

S

em - da - e - is re - qui - em, pi - e - Je - su, Je - su Do - mi - ne, da - e - is

A

pi - e - Je - su, Je - su Do - mi -

T

ne, pi - e - Je - su, Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is, e - is re - qui -

B

Bx

25

Vln 1

Vln 2

Vla

S

re - qui - em, pi - e - Je - su, Je - su Do - mi - ne do - na - e - is, e - is re - qui -

A

ne do - na - e - is re - qui - em, do - na - e - is re - qui - em, da - e - is, da - e - is

T

em - da - e - is re - qui - em, pi - e - Je - su, Je - su Do - mi - ne

B

pi - e - Je - su, Je - su Do - mi -

Bx

23

Vln 1

Vln 2

Vla

S

A

T

B

Bs

em. do - na - e - is - re - qui - em. do - na - e - is -

re - qui - em, do - na - e - is - re - qui - em. do - na -

do - na - e - is - re - qui - em.

ne do - na - e - is - re - qui - em.

24

Vln 1

Vln 2

Vla

S

A

T

B

Bs

e - is re - - - - qui - em. pi - e Je - su.

do - na - e - - - - is re - - - -

do - na, do - na e - is re - qui - em, pi - e Je - su. Je - su

do - na e - is re - qui - em, pi - e

do

Vln 1

Vln 2

Vla

p

S

Je - su - Do - mi-ne do - na, do - na e - is

A

qui - em, do - na e - is

T

Do - mi-ne do - na - e - is, e - is

B

Je - su, Je - su, pi - e, do - na e - is

Bs

si

Vln 1

Vln 2

Vla

S

re - qui - em, do - na e - is re - qui - em

A

re - qui - em, do - na e - is re - qui - em

T

re - qui - em, e - is re - qui - em

B

re - qui - em, do - na e - is re - qui - em

Bs

2

Vln 1

Vln 2

Vla

S

a-men. a-men. a - - - - - men

A

a-men. a-men. a - - - - - men

T

a-men. a-men. a - - - - - men

B

a-men. a-men. a - - - - - men

Bs

02. Niccolò Jommelli. *Messa pro defunctis: Quando caeli movendi*. Fonte: *Messa pro defunctis*. Paris: Auguste Le Due e Compagnia Editori e Mercanti di Musica, s.d.

[illegible]

14

Vln 1

Vln 2

Vla

S

A

T

B

Bx

mo - ven-di sunt et ter - ra, mo - ven-di sunt et ter - ra.

ra, mo - ven-di, mo - ven-di sunt, mo - ven-di.

ca - li mo - ven-di sunt et ter - ra, mo - ven-di

ven-di sunt et ter - ra, mo - ven-di

28

Vln 1

Vln 2

Vla

S

A

T

B

Bx

mo - ven-di sunt et ter - ra, mo - ven-di sunt

mo - ven-di sunt, mo - ven-di sunt, mo - ven-di sunt

sunt et ter - ra, mo - ven-di sunt et ter - ra, mo - ven-di sunt

sunt et ter - ra, mo - ven-di sunt et ter - ra, mo - ven-di sunt, mo - ven-di

2

Vln 1

Vln 2

Vln

S

A

T

B

Bx

et ter - ra. mo - ven - di sunt et ter - ra.

et ter - ra. mo - ven - di sunt et ter - ra.

et ter - ra. mo - ven - di sunt et ter - ra.

sunt et ter - ra. mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra.

03. David Perez. *Mattutino dei Morti: Tu eis Domine*. Fonte: *Mattutino dei Morti*.. Londres: Presso Roberto Brenner, 1774.

Fugato

Obôe 1

Obôe 2

Trompus 1 e 2

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano 1

Soprano 2

Contralto

Tenore

Basso

Basso

tu e - - is Do - mi-ne do - - - na re - - - - qui-em

Do - na re - qui-em et - lo - cum in - dul - gen - ti-a.

Tu

Et lo - cum in - dul - gen - ti-a.

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

et lo - cum. et lo - cum in - dul - gen - ti - ae.

et lo - cum in - dul - gen - ti - ae. in -

e - - - is Do - mi - ne do - - - na re - - - quiem.

Et lo - cum in - dul - ge - ti - ae. Tu

do - - - na re - quiem et lo - cum in - dul - gen - ti - ae.

24 26 0 2 2 2 2

3.3

17

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

do - na re - quem et le - cum in - dul - gen - ti - ae. do -

dul - gen - ti - ae, et le - cum in - dul - gen - ti - ae. do - na

et le - cum. et le - cum in - dul - gen - ti - ae. do -

- - - is Do - mi - ne do - - - na re - - - quis, m. do - na.

et le - cum in - dul - gen - ti - ae. In

6 7 6 5 5 5

3 4

25

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Bx

6 7 5

re - qui - em et do - cum in - dul - gen - ti - a.

re - qui - em. et do - cum in - dul - gen - ti - a. Tu e -

na re - qui - em et do - cum in - dul - gen - ti - a.

do - na re - qui - em et do - cum in - dul - gen - ti - a.

a - - - is Do - mi - ne do - - - na re - - - qui - em,

31

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

Tu e - - - is Do - mi-ne do - na re - qui - em. do - - - na

is Do - mi-ne do - na do - na re - - - qui - em. do - - - na re - qui -

Tu e - - - is Do - mi-ne. Tu e - - -

Tu

Tu e - - - is

6 27 7 6 27

55 55

13

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

re - qui - em, do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

em, do - na re - qui - em, do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

is Do - mi - ne do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

e - - - is Do - mi - ne do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

Do - mi - ne do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

7 6 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1

4 3 2 1

3 2 1

2 1

1 2 3 4 5 6 7 8

52

Ob 1

Ob 2

Trp 1 & 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

gen - ti - æ, et lo - cum in - dul - gen - ti - æ, et lo - cum.

S 2

gen - ti - æ, et lo - cum in - dul - gen - ti - æ, et lo - cum.

A

gen - ti - æ, et lo - cum in - dul - gen - ti - æ, et lo - cum.

T

gen - ti - æ, et lo - cum in - dul - gen - ti - æ, et lo - cum.

B

gen - ti - æ, et lo - cum in - dul - gen - ti - æ, et lo - cum.

Cb

6 26 26 26 27

4 4 4 5

3 3 3

et **Larghetto**

Ob 1 *Seh*

Ob 2 *p*

Tpa 1 e 2 *p*

Vln 1 *p*

Vln 2 *p*

Vla *p*

S 1 et lo - cum in - - dul - - gen - - - ti - a.

S 2 et lo - cum in - - dul - - gen - - - ti - a.

A et lo - cum in - - dul - - gen - - - ti - a.

T et lo - cum in - - dul - - gen - - - ti - a.

B et lo - cum in - - dul - - gen - - - ti - a.

Hr *p*
Senza Org

04. David Perez. *Mattutino dei Morti: Quia peccavi nimis in vita*. Fonte: *Mattutino dei Morti*.. Londres: Presso Roberto Brenner, 1774.

Fugata

Oboe 1

Oboe 2

Trompus 1 & 2

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano 1

Soprano 2

Contralto

Tenor

Baixo

Baixo

Pec - ca - - vi. pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

Pec - ca - - vi. pec - ca - - vi, pec - ca - - vi.

Qui - a pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi - ni - mis in vi - ta, in vi - ta me - a, pec - ca - vi

6 6 5 6 3 5 4 3

19

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

ni - mis, qui - a pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, in vi - ta me - a.

pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

ni - mis, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

Qui - a pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, ni - mis in vi - ta, in vi - ta me - a, pec - ca - vi.

7 6 6 6 6 3 4 2

25 25

[illegible]

24

Ob 1

Ob 2

Trpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Cx

7 6 7 2 57 3 5 6 5 6 7 24 6 6

23 22 4

Lyrics:

ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi — ni - mis in vi - ta, in vi - ta me - - - a, qui - a qui - a pee -

qui - a pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - - - vi,

qui - a pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - - vi, pee - ea - vi ni -

ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - - vi, pee -

ni - mis, ni - mis, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, pee - ea - vi, qui - a pee - ea - - vi ni - mis in

30

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

ea - vi - ni - mis in - vi - ta - me - a, pec - ca - vi, pec - ca - vi ni - mis, pec - ca -

qui - a pec - ca - vi ni - mis, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

ms. ni - mis, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi ni - ms. ni - mis, qui - a pec - ca - vi.

ea - vi ni - ms. ni - ms. pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi ni - ms. ni - mis, qui - a pec - ca - vi, pec -

vi - ta, in - vi - ta me - a, in - vi - ta, in - vi - ta, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

6 7 6 6 5 6 4 6 4 6 5 4

45 45 4 45 3 45 2 2 2 2

50

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

in vi - - - ta me - - - - a

in vi - - - ta me - - - - a.

in vi - - - ta me - - - - a

in vi - - - ta me - - - - a

in vi - - - ta me - - - - a

6 6 5

4 4 3

**05. David Perez. *Mattutino dei Morti: Miserere mei Deus.* Fonte: *Mattutino dei Morti*..
Londres: Presso Roberto Brenner, 1774.**

Fugato non molto

Oboe 1 (Soli)

Oboe 2 (Soli)

Trompes 1 & 2

Violino 1 *p*

Violino 2 *p*

Viola *p*

Soprano 1
Mi - - - se - re-re, mi-se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re,

Soprano 2
Mi - - - se - re - re, mi - se -

Contralto
Mi-se - re - re, mi - se - re - re me - i, mi - - - se - re-re, mi-se - re - re

Tenor
Mi-se - re - re, mi - se - re - re

Basso

Basso

6 17 3 6 6 17
15 3 15

11

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Tutti

Hr

mi - se - re - re me-i De - - us, mi-se - re - re.

re - - - re. mi - se - re - - - re, mi-se - re - re

me - i De - us, mi-se - re - re, mi - se - re - re me -

me - - - i, mi - - - se - re-re, mi-se - re - re me - i De - us, mi-se - re -

Mi-se - re - re, mi - se - re - re ma - - - i, mi - - - se -

5 4 6 6 5 6 6 5 5 5 4 6 7 14
23 2 25 3 25 23 23 12 25 3

21

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

mi - se - re - re me - - - i. mi-se - re - re, mi - se - re - re me - - -

me - i. mi - se - re - re, mi - - - se - re-re, mi-se - re - re me - i De -

i. me - i De - us, mi - se - - - re - re me - i De -

re me - i De - - - - us, mi-se - re - re me - - - i. mi - se - re -

re-re, mi-se - re - re me - i De - us, mi - - - se - re - re me -

6 6 6 6 7 26 2 2 26 8 26 2 27 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

31

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

tutti

i. mi - - - se - re-re, mi-se - re - re me - i De - us, mi-se - re - re, mi-se -
 us, mi - - - se - re-re, mi-se - re - re me - i De - us, mi-se - re - re, mi - se -
 us, mi-se - re - re, mi - se - - - re - re me - - - i, mi-se - re - re, mi -
 - - - re, mi-se - re - re, mi - se - - - re - re me - - - i, mi - se -
 i. mi - - - se - re-re, mi-se -

2 6 6 5 3 6 6 5 7 5 4 6 6 6 5 6
 23 23 23 23 2 25 24 2

11

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

re - re. mi - se - re - re dum ve - ne - ris in - no - vis - si - mo di - e. in - no - vis - si - mo

re - re. mi - se - re - re dum ve - ne - ris in - no - vis - si - mo di - e. in - no - vis - si - mo

- - se - re - - - re dum ve - ne - ris in - no - vis - si - mo di - e. in - no - vis - si - mo

re - re. mi - se - re - re dum ve - ne - ris in - no - vis - si - mo di - e. in - no - vis - si - mo

re - re. mi - se - re - re dum ve - ne - ris. in - no - vis - si - mo di - e. in - no - vis - si - mo

Rinf. *f* *p* *f* (*p*)

6 6 6 6 7 26 5 6 5 6 6 26 6 6 26 6 6 6 6 6 6

3 3 4 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

50

Ob 1

Ob 2

Tpa 1 e 2

Vln 1

Vln 2

Vla

S 1

S 2

A

T

B

Hr

di - e, in no - vis - si - mo di - - - e

du - e, in no - vis - si - mo du - - - e

di - e, in no - vis - si - mo di - - - e

di - e, in no - vis - si - mo di - - - e

di - e, in no - vis - si - mo di - - - e

6 5 3 6 6 5
4 2 3 4 3

06. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater: Fac, ut ardeat*. Fontes: BNP-M.M. 297 e BNP-C.N. 48//4.

Fuga
Allegro

Soprano I
Fac ut ar - de - at cor me - um In a - man - do.

Soprano II
In a - man - do,

Baixo
Chris - tum

Viola I

Viola II

Baixo

S 1
In a - man - do Chris - tum De - - - - - um.

S 2
In a - man - do Chris - - - tum De - - - - - um.

B
De - - - um. Fac ut ar - de - at cor me - um

Vla I

Vla II

Bx

15

S 1 In a - man - - do Chris - -

S 2 Fac ut ar - de - at cor me - um In a - man - -

B In a - man - - do. In a - man - do Chris - tum

Vla I

Vla II

Bx

22

S 1 tum De - - - um. Ut si - bi com pla - ce - am.

S 2 - - do Chris - tum. Chris - tum De - - - um. Ut si - bi com -

B De - um. Chris - tum. Chris - tum De - um. Ut si - - -

Vla I

Vla II

Bx

29

S 1 Ut si - bi com - pla - ce - am. com - pla - ce - am. In

S 2 pla - ce - am. com - pla - ce - am. Ut si - - - bi com - pla -

B bi com - pla - - - - ce - am. com - pla - ce - am. Fac ut

Vla I

Vla II

Bx

36

S 1 a - man - do. In a - man - do Chris - tum

S 2 - - - - ce - am. com - pla - - - - ce - am.

B ar - de - at cor me - um In a - man - do Chris - tum De - um.

Vla I

Vla II

Bx

48

S 1 De - - - - - um. Fac ut ar - de - at cor

S 2 Fac ut ar - de - at cor me - um. cor me - - - - um.

B In a - man - - - do Chris - tum De - -

Vla I

Vla II

Bx

50

S 1 me - um. Ut si - bi com - pla - ce - am. com - - - - -

S 2 Ut si - bi com - pla - ce - am. Ut si - - - -

B um. Ut si - bi com - pla - - - - - ce -

Vla I

Vla II

Bx

57

S 1 pla - - - ce - am, com - - pla - - - ce - - - am, com -

S 2 bi - com - pla - ce - am, com - - pla - - - ce - am, com -

B am, Ut si - - - bi - com - pla - - - ce - - - am, com -

Vla I

Vla II

Bx

64

S 1 pla - ce - am, Fac ut ar - de - at cor me - -

S 2 pla - ce - am, Fac ut ar - de - at cor - me - - - -

B pla - ce - am Fac ut ar - de -

Vla I

Vla II

Bx

71

S 1
- - - um In a - man - do. Fac ut ar - de - at cor

S 2
- - - um In a - man - do. Fac ut ar - de -

B
at cor me - um In a - man - - - - do.

Vla I

Vla II

Bx

78

S 1
me - um In a - man - do Chris - tum De - um. Ut

S 2
at cor me - - - - um In a - man - do Chris - tum

B
Fac ut ar - de - at cor me - um In a - man - do Chris - tum

Vla I

Vla II

Bx

85

S 1 si - bi com - pla - ce - am, Ut si - bi com - pla - ce - am, Ut

S 2 De - - - - - um, Ut si - bi com - pla - ce - am, Ut

B De - um, Ut su - bi, Ut su - bi, Ut

Vla I

Vla II

Bx

92

S 1 si - bi com - pla - - - - ce - am, Ut si - - - bi com -

S 2 si - bi com - pla - - - ce - am, Ut si - - - bi com -

B si - bi com - pla - - - ce - am, Ut si - - - bi com -

Vla I

Vla II

Bx

99

S 1
pla - - - - - ce - am.

S 2
pla - - - - - ce - am.

B
pla - - - - - ce - am.

Vla I
Vla II
Bx

07. José Joaquim dos Santos. *Stabat Mater: Amen.* Fontes: BNP-M.M. 297 e BNP-C.N. 48//4.

Fuga
Allegro

Soprano I
A - men. a - - - - - men. a -

Soprano 2

Baixo
A - men. a -

Viola I

Viola II

Baixo

9

S 1
- - - - - men. a - - - - - men.

S 2
A - men. a - - - - -

B
- - - - - men. a -

Vla I

Vla II

Bx

17

S 1 a - - - - - men,

S 2 - - - - - men, a - - - - -

B3 - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

Vla I

Vla II

B3x

23

S 1 a - - - - - men. a - - - - - men. a - - - - -

S 2 - - - - - men. a - - - - - men,

B3 - - - - - men. a - - - - - men. a - - - - -

Vla I

Vla II

B3x

33

S 1
- - - men, a - - - - - men, a - - -

S 2
a - - - - - men, a - - - - - men, a - - -

B
men, a - - - - - men, a - - -

Vla I

Vla II

Bx

41

S 1
men, a - - - - - men, a - - - - -

S 2
men, a - - - - - men, a - - - - -

B
- - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

Vla I

Vla II

Bx

49

S 1
men, a - men, a - men, a - men, a - men. A - men. a -

S 2
- - - men, a - men, a - men, a - men, a - men. A -

B
- - - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

Vla I

Vla II

Bx

57

S 1
- - - - - men, a - - - - men,

S 2
men, a - - - - - men. a -

B
A - men, a - - - - -

Vla I

Vla II

Bx

63

S 1
u - men, u - - - - - men, a - - - - -

S 2
men, u - - - - - - - - - - - men, a - - - - -

B3
men, u - - - - - - - - - - - men, a - - - - -

Vla I

Vla II

Bx

73

p *f*
S 1
men, a - men. a - men. a - - men. a -

p *f*
S 2
men, a - men. a - men. a - - men. a -

p *f*
B3
men. a - men. a - men. a - - men. a -

Vla I

Vla II

Bx
p *f*

81

p

S 1 men, u - - - - - men, a - men, a - men,

p

S 2 men, u - - - - - men, a - men, a - men,

p

B 3 men, u - - - - - men, a - men, a - men,

Vla I

p

Vla II

p

Bx

p

89

f

S 1 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

f

S 2 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

f

B 3 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

Vla I

f

Vla II

f

Bx

f