

# OPUS 1

Revista da

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E  
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM

---

**ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
EM MÚSICA – ANPPOM**

DIRETORIA 1988-1989

Presidente: Ilza Nogueira (UFPb)  
1º Secretário: Alda de Jesús Oliveira (UFBa)  
2º Secretário: Manuel Veiga (UFBa)  
Tesoureiro: Jmary Oliveira (UFBa)

CONSELHO DIRETOR

Região Norte-Nordeste: Cristina Magaldi N. Rocha (UFAI)  
Região Centroeste: Jorge Antunes (UnB)  
Região Sudeste: Marisa B. Rezende (UFRJ)  
Região Sul: Raimundo Martins da Silva Filho (UFRGS)

CONSELHO EDITORIAL

Raimundo Martins da Silva Filho, Editor (UFRGS)  
Cristina Gerling (UFRGS)  
Paulo Costa Lima (UFBa)  
Regis Duprat (UNESP)

## ANÁLISE COMPARATIVA DE DUAS FUGAS NA OBRA SACRA DO Pe. JOSÉ MAURÍCIO

Denise Frederico\*

### Introdução

O estudo e análise das fugas e fugatos na música sacra do Pe. José Maurício caracteriza a necessidade de pesquisa sobre o assunto e, conseqüentemente, a ausência de publicação e documentação a respeito. O interesse por tal assunto surgiu da convivência com a pesquisadora Cleofe Person de Mattos, de quem tive o privilégio de ser aluna.

O objetivo deste artigo é mostrar os diversos procedimentos que marcam a diferença entre o **fugato** do "Crucifixus" da "Missa em Mi b M<sup>a</sup>, de 1811 (CT 107) e a **fuga** do "Cum Sancto Spiritu" da "Missa de Nossa Senhora do Carmo", de 1818 (CT 110).

São muitas as dificuldades que um pesquisador enfrenta para levar adiante sua empreitada. Os obstáculos têm início com a dificuldade de aquisição de partituras ou de acesso a elas, como é o caso de José Maurício, cuja obra se acha espalhada nos mais variados arquivos. Os recursos financeiros são escassos e quase sempre os estudos são bancados pelo próprio pesquisador, fato que, na maioria das vezes, dificulta o desenvolvimento da pesquisa.

Ressalte-se, ainda, como fator que, de certa maneira, restringe o conhecimento do passado histórico musical brasileiro, a escassa documentação sobre os primeiros cem anos de colonização no Brasil, exceção feita aos jesuítas, que ministravam algum ensino de música aos índios no século XVI.

Nas últimas décadas do século XVII, desenvolveram-se irmandades que tornaram possível a vida profissional de alguns músicos em Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. O movimento musical centrava-se, na sua grande maioria, nas atividades exercidas pelos mestre-de-capela. O mestre-de-capela tinha a função de "fazer arranjos musicais para os serviços religiosos e missas solenes; escolher os melhores cantores para as apresentações de Paixões, planejar a música da Semana Santa; coordenar os exames da escola paroquial; ser responsável pelos ensaios para os corais do cantochão e pela preparação da música usada em todas as missas regulares", (APPLEBY, p.10 e 11).

O Pe. José Maurício despontou no cenário musical brasileiro já no final do século XVIII (1767) e início do século XIX como a figura

\*Aluna do Curso de Pós-Graduação — Mestrado em Música, UFRGS. Prof: do Dept: de Música do Inst. de Artes da UFRGS.

de maior relevância. Sobre sua instrução musical, sabe-se que foi aluno de solfejo e harmonia do professor Salvador José. Foi também menino de coro e, aos dezesseis anos, compunha sua primeira obra "Tota Pulchra es Maria" (1783). A escolha da carreira sacerdotal como vocação é discutível. Fez-se sacerdote para alcançar prestígio social, amenizando assim dois "fardos"; sua cor mestiça e os poucos recursos financeiros. Além disso, o pacto alcançado serviria para sedimentar e levar em frente a vocação inata de músico.

Em 1791, ligou-se à irmandade de S. Pedro, tendo iniciado os preparativos para a sua ordenação sacerdotal, e tornou-se mestre-de-capela da Catedral do Rio de Janeiro em julho de 1798.

Durante os primeiros dez anos, como mestre-capela, José Maurício compôs considerável número de peças sacras e algumas seculares.

A partir de sua contratação para mestre-de-capela da Capela Real, aumentou a sua produtividade como compositor.

"Como costume acontecer nessas horas, o reconhecimento, às vezes verdadeiro, às vezes falso, vai surgindo em cadeia numa espécie de onda. O Senado da Câmara duplica os vencimentos do compositor e, como também acontece em fase como esta, o incentivo raramente é vão: sabendo-se ou crendo-se bem aceito, o artista produz melhor, com mais equilíbrio, segurança. Só em 1809, o nosso padre compôs para a Real Capela, 39 peças. Era mesmo o seu tempo das vacas gordas. Até no sentido escrito: por concessão de D. João, a Real Ucharia (despensa), cuja prodigalidade, conforme João Ribeiro, chegava a seis milhões de cruzados anuais, passava a lhe servir uma "ração diária igual à dos capelães" (Gama, p.25).

Na obra sacra de José Maurício existem cerca de três dezenas de fugas. A primeira missa em que ocorre uma fuga, data de 1808 ano da chegada de D. João VI ao Brasil. Não se pode comparar as condições musicais do Rio de Janeiro no final do século XVIII com as condições da Europa nesta época. Todavia, a vinda da corte portuguesa para o Brasil trouxe modificações importantes para a vida musical. Surgiram novas possibilidades em termos de voz e de instrumentos, pois havia cantores e instrumentistas chegando com a corte. José Maurício, que até então escrevera para os "meninos" do Seminário de S. Joaquim, passou a compor para cantores de técnica apurada. Ocorreu ainda a ampliação da orquestra a partir desta data. O seu interesse pela fuga pode ter nascido com a vinda da biblioteca musical do rei. "Entre as excelências da escritura mauriciana, fartamente apreciáveis em suas

missas a partir dessa época, devem ser apontados não só os 'concertantes', elemento estilístico básico de sua linguagem, como as fugas e fugato" (MATTOS, 1970, p.357).

Ocupou o cargo de mestre-de-capela da Capela Real de 1808 a 1811, ano em que chega ao Brasil o compositor português Marcos Portugal, "cuja presença se fez um obstáculo vivo para a carreira de José Maurício" (GAMA, p.26).

Foram notórias as conseqüências desta nova situação na vida e na produção musical de José Maurício. Tendo Marcos Portugal chegado com o poder nas mãos e sendo o padre de natureza tímida e modesta, acabou por afastar-se aos poucos do centro da atividade musical — a Capela Real — vindo, inclusive, a agravar a sua condição financeira.

"Durante os 13 anos de permanência de D. João VI no Brasil, foi vária a estrela de José Maurício. Período desigual e desigualmente repartido. Vive, de início, a fase mais brilhante de sua carreira, a mais fecunda em todos os sentidos. Três anos que se abrem como maravilhosas perspectivas de criatividade e construtividade, de realização e de prestígio, a que se seguem dez anos marcados pelo desprestígio, pelo sofrimento, pela humilhação no que José Maurício tinha de mais valioso: a própria força criadora". (MATTOS, 1970, p.35).

Convém chamar atenção para a peculiaridade de José Maurício na elaboração dos processos contrapontísticos em suas composições, em sua quase totalidade, religiosas.

As fontes de onde foram obtidas as partituras utilizadas foram as seguintes:

a) fugato do "Crucifixus" da "Missa em Mi b M<sup>a</sup>" (CT 107) — cópia feita para o coro da Catedral Metropolitana;

b) fuga do "Cum Sancto Spiritu" da Missa de N. Senhora do Carmo (CT 110) — autógrafo.

O critério usado para a escolha dos dois trechos leva em consideração razões de ordem histórica, técnica e musical:

1) comparados um fugato e uma fuga, parece ser possível mostrar o porquê da nomenclatura diferenciada entre fugato e fuga;

2) o tratamento técnico que José Maurício dava à fuga e, especificamente ao fugato, embora o compositor estivesse preso às condições ambientais acanhadas, do Brasil Colônia;

3) o fugato foi composto em 1811, época em que José Maurício ainda possuía prestígio junto à Corte Real. Este fugato apresenta um procedimento do século anterior: o estilo concertante, onde vozes iguais

se alternam como solistas;

4) a fuga da "Missa de Nossa Senhora do Carmo" foi composta em 1818, quando as condições de José Maurício já não eram as mesmas.

As duas obras escolhidas retratam, portanto, fases distintas na vida do compositor. A de 1811 marca a fase final de prestígio junto à corte. Alguns biógrafos tentaram situar suas obras em dois períodos: o de excelência (1ª fase) e o de decadência (2ª fase). Para Cleofe P. de Mattos, o que ocorre na sua obra são "desníveis". Tanto nas primeiras obras quanto nas últimas "há o bom e o menos bom" (MATTOS, 1970, p.355).

Antes de analisá-las, convém expor algumas idéias a respeito do conceito de fuga e fugato.

É difícil definir fuga tais as variantes que existem. A fuga não é uma forma musical, porque não apresenta um esquema rígido. O que tem de mais padronizado é a exposição, que é seguida de episódios ou de exposições intermediárias ou de "strettos" ou ainda por outro processo contrapontístico que utilize o material temático. O compositor poderá ter um plano total delineado, mas não há rigidez neste plano, nem esquemas tonais pré-determinados. Muitas vezes, torna-se difícil saber a estrutura de uma fuga porque, como a maioria das fugas é monotemática, nem sempre o contraste temático é suficiente para delinear as suas partes. Para se definir a forma de uma fuga, tem-se que verificar onde ocorrem as cadências internas. Contribuem no sentido de definir as seções de uma fuga, os seguintes elementos: mudanças de textura ou de tessitura, modulações, entradas precisas do sujeito ou da resposta e o uso de "strettos", inversões e pedais.

O termo fugato significa "como uma fuga" e se refere a um trecho de uma composição que não é precisamente fuga, mas que caracteriza o estilo de fuga. Um movimento de sonata ou de um moteto podem ser fugatos, se o compositor, através de manipulação dos processos contrapontísticos, criar esquemas no estilo de fuga.

Muitas vezes o termo fugueta aparece como sinônimo de fugato e vice-versa. Fugueta quer dizer "uma fuga pequena" e normalmente contém uma exposição, um episódio e coda. José Maurício chama fugato, na obra citada, o que parece ser uma fugueta. O mesmo acontece aos fugatos "Quam Oliae Abrahæ" do "Offício 1816" "Cum Sancto Spiritu" da "Missa Mimosa" e o fugato do "Amen" e da "Missa em Fá". O do "Offício 1816" é um fugato, com 61 compassos, apresentando exposição completa. O chamado fugato da "Missa Mimosa" possui 119 compassos, exposição integral, episódio e exposição intermediária do tema. Todos os elementos de uma fuga estão aí bem delineados, razão porque não se entende o termo fugato em vez de fuga. O fugato da "Missa em

Fá" talvez devesse ser chamado de fuga, uma vez que apresenta exposição; o tema é apresentado em uníssono pelo contralto e tenor. Há, portanto, oscilações em definir a forma, as quais, contudo, não impedem que se entenda que a composição apresenta procedimentos contrapontísticos imitativos de uma fuga.

O fugato "Crucifixus" da "Missa em Mi b M", para vozes e órgão, desenvolve-se em 48 compassos. A fuga "Cum Sancto Spiritu" da "Missa de Nossa Senhora do Carmo" tem 221 compassos e marca o final do "Glória".

Verificar-se-ão as semelhanças e os contrastes entre dois trechos em estudo, partindo-se da comparação de suas partes ou seções.

## I – SUJEITO E RESPOSTA

O tema do fugato possui um intervalo de sétima diminuta descendente, com função de dominante, intervalo mais ou menos constante em muitas obras barrocas e clássicas. Comparar o tema deste fugato com os seguintes:

Tema do fugato "Crucifixus" da Missa em Mi b M de 1811

Exemplo 1)

SOPRANO

Cru--ci---fi---xus e--ti-am pro no-----bis

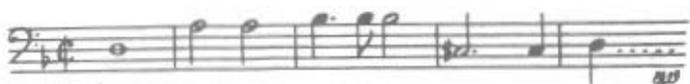
Michel Haydn: fuga do "Pignus" da "Venerabili Sacramento", 1792

Exemplo 2)

Fuga do "Te Deum", K. 141 de Mozart

Exemplo 3)

fuga "Vesperae Solennes de Confessores" – K. 339. Mozart  
Exemplo 4)



Fuga do Kyrie. Missa de Réquiem – K. 626 – Mozart  
Exemplo 5)



A resposta que José Maurício dá ao sujeito encontra-se no contralto (c. 5 – 9)  
Exemplo 6)



A exposição da fuga "Cum Sancto Spiritu" desenvolve-se em 25 compassos e é relativamente pequena em relação à extensão total da peça (221 compassos). A fuga tem tratamento real. É este o tema da fuga:

Exemplo 7)



A resposta vem no tenor, com modificações melódico-rítmicas:  
Exemplo 8)

TENOR

Cum San-cto Spi-ri-tu in Glo-ri-o

De-i Pa-tris a-men

## II – ENTRADA DAS VOZES

No fugato do "Crucifixus", a entrada das vozes obedece à seguinte ordem: Soprano (c.1-5), Contralto (C.5-9), Tenor (c.9-13) e Baixo (c.13-17). É uma pequena, porém completa exposição. O mesmo não ocorre na fuga em análise. Embora seja a 4 vozes, o tema é apresentado no contralto (c.1-9), vindo a resposta no tenor (c.9-17), seguida pelo baixo (c.17-25). Esta omissão do tema em uma das vozes, no caso o soprano, vem corroborar a idéia de que não existe rigidez na fuga. Se levados em consideração os tratados do século XIX, que defendiam processos altamente complexos para a composição de uma fuga, a então chamada "fuga escolástica", não se poderia nem mesmo compreender J.S. Bach, que foi quem levou a fuga ao seu apogeu.

A exposição do fugato termina com cadência perfeita no tom da dominante (vai de Ré M para Lá M).

## III – O CONTRASUJEITO

O contrasujeito em José Maurício nem sempre acompanha o tema até o final de sua apresentação. No fugato em questão não ocorre contrasujeito nas vozes. O que se ouve é um contraponto no órgão que acompanha.

Exemplo 9)

ANDANTE AFFECTUOSO

SOPRANO <sup>92</sup> a 4 soli

Crucifixus etiam pro

CONTRALTO

TENOR

BASSO

ANDANTE AFFECTUOSO

a 4 soli

Detailed description: This system contains the vocal staves for Soprano, Contralto, Tenor, and Basso, and the piano accompaniment for measures 90, 91, and 92. The Soprano part has the lyrics 'Crucifixus etiam pro'. The other vocal parts are silent. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

No-bis etiam pro

Crucifixus etiam pro

Detailed description: This system contains the vocal staves for Soprano, Contralto, Tenor, and Basso, and the piano accompaniment for measures 93, 94, and 95. The Soprano part has the lyrics 'No-bis etiam pro'. The Contralto part has the lyrics 'Crucifixus etiam pro'. The other vocal parts are silent. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Na fuga da "Missa de Nossa Senhora do Carmo" o contrasujeito é claro:

Exemplo 10)

SOPRANO

CONTRALTO

Cum San-cto Spi-ri-tu in

Cum San-cto Spi-ri-tu in Glo-ri-o

Glo-ri-a De-i Pa-tris a-men

De-i Pa-tris a-men

Aqui José Maurício utiliza um processo rítmico baseado em síncope, comum em outros temas (V. tema da fuga da "Missa de São Pedro de Alcântara" de 1809, CT n.º 105):

Exemplo 11)

In glo-ri-a

De-i Pa-tris

#### IV – EXPOSIÇÃO INTERMEDIÁRIA

Ao terminar a exposição do fugato, José Maurício faz um pedal de dominante no baixo (c.17-29). Sobre o pedal da dominante, ocorre uma exposição intermediária: sujeito no soprano (c.18-22), resposta no contralto (c.22-26) e a terceira entrada do tema no tenor (c.26-30). É uma re-exposição integral, variando apenas nas imitações contrapon-

tísticas que acompanham (retiradas do contraponto inicial do órgão).  
 O trecho termina com uma cadência deceptiva no compasso 30.

Exemplo 12)

c 27

... fi... sus e... fi... om pro

... fi... sus e... fi... om pro

... fi... sus e... fi... om pro

... om pro

29 30

no... bis sub Pon... ti... o sub

Na fuga da "Missa de Nossa Senhora do Carmo" o processo é diferente. Logo que termina a exposição, que é curta, grande parte da composição é tomada por episódios (nesta fuga ocorrem 2) e exposição intermediária do tema. Neste trecho, José Maurício usa o tema com aumentação (c.34 a 41) (exemplo abaixo), chegando a eliminar a primeira nota.

Exemplo 13)

A . . . . . men, o . . . . .

É um trecho que modula a tons vizinhos e a afastados (como é o caso de SIM no comp. 63). Entre os compassos 95 a 105 observa-se uma escrita totalmente homofônica, que termina com a supressão das vozes no compasso 106 e uma respiração por parte de orquestra e vozes antes do início do segundo episódio.

Exemplo 14)

89 90 91 92

93 94 95 96

men o . . . . . men o . . . . .

men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . .

men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . .

men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . . men o . . . . .

Entre os compassos 135 e 143 ocorre um segundo episódio, onde o tema aparece com aumentação dos valores iniciais, no contralto e diminuição rítmica com alteração melódica a partir de c.139).

Exemplo 15)

#### V – PEDAL

O pedal da dominante na fuga do "Cum Sancto Spiritu" prepara a coda. É ouvido no baixo e nos instrumentos graves da orquestra (c.151 a 159).

Exemplo 16)

54

160

## VI – CODA

A Coda do fugato (c.31-47) inicia-se homofonicamente. Nos compassos 32 e 33 ocorre um acorde de 6ª napolitana que prepara o pedal da dominante. Entre 40-47 ocorre homofonia, entrecortada por pausas. O fugato termina com cadência perfeita no tom principal (Fá m).

A Coda da fuga da "Missa de Nossa Senhora do Carmo" tem 41 compassos e é composta em estilo concertante. Alternam-se as 4 vozes com duos de soprano e contralto. Termina com cadência perfeita no tom principal, Ré M. A orquestra prossegue com mais seis compassos, reiterando a tônica da tonalidade principal.

## VII – ESQUEMA TONAL

a) Esquema Tonal do Fugato (Fá m) da “Missa em Mi b M,” de 1811 (CT n° 107).

Exposição      Exposição Intermediária e Final

I \_\_\_ V \_\_\_ I \_\_\_\_\_ I

b) Esquema Tonal da Fuga (Ré M) da “Missa de Nossa do Carmo” (CT n° 110).

Exposição      Episódio  
 I \_\_\_ V      V ( $\frac{V}{IV}$ ,  $\frac{VI}{V}$ , homônimo M do VI, V, I, IV, VI, V, I) I

Exposição Intermediária      Episódio e Final

V \_\_\_\_\_ I      V \_\_\_\_\_ I

### QUADRO COMPARATIVO

Missa – ANO N° Cat. Tem.	Missa em MibM 1811 – CT 107	Missa N. S. do Carmo 1818 – CT 110
Forma	fugato	fuga
Acompanhamento	órgão	orquestra
N° compassos da fuga	48	221
Exposição	17	25
Ordem entrada das vozes	SCTB	SCTB
Contrasujeito	Não	Sim
Episódio 1	Não	Sim
Exposição interm.	Sim	Sim
Episódio 2	Não	Sim
Pedal	Sim	Sim
Coda	Sim	Sim

## CONCLUSÃO

A linguagem que José Maurício utilizou no fugato e na fuga em questão, posto que simples na sua natureza, demonstra perfeito domínio da técnica contrapontística de imitação. José Maurício esteve a par dos acontecimentos musicais em voga na Europa, mostrando conhecer obras de Haydn e Mozart. Estas duas obras analisadas dão uma visão da perícia com que José Maurício manejava o assunto. São exemplos claros de que não há um esquema pré-moldado a ser seguido na composição de uma fuga. Pelo contrário, os processos contrapontísticos foram trabalhados com tal liberdade, que deram ao autor o direito de suprimir, colocar, aumentar, diminuir, re-operar qualquer de seus elementos. Isto fica evidenciado na análise destas fugas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

01. APPLEBY, David P. *The music of Brazil*. Led, EUA, University of Texas Press, 1983.
02. BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J. S. Bach*. New York, Schirmer Books, 1986.
03. FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil*. Rio de Janeiro, Tecnoprint-Gráfica, 1967.
04. GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC. Washington, INC, 1980.
05. MAGALHÃES, Homero. *Bach, prelúdios e fugas I*. São Paulo, Novas Metas, 1988.
06. MANN, Alfred. *The study of fugue*. EUA, Greenwood, 1981.
07. MATTOS, Cleofe Person. *Catálogo temático José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, MEC, 1970.
08. VACHON, Monique. *La fugue dans la musique religieuse de W. A. Mozart*. Tours-France, Van de Velde, 1970.