

O *Christe Eleison* da Missa a 5 vozes de Giovanni B. Pergolesi: Uma análise a partir de André da Silva Gomes

Alexandre Rohl
Universidade Estadual Paulista
alexandrerohl@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo desse trabalho é demonstrar, a partir da análise comparada da segunda unidade funcional da Missa a 5 vozes de Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736) e da obra de André da Silva Gomes (1752 – 1844), características de estilo comuns entre esses dois compositores, comparando questões referentes à forma, harmonia, contraponto e instrumentação. Para isso foi utilizado, em especial, o tratado “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes. Não é o intuito relacionar diretamente os dois compositores, mas assinalar algumas similaridades entre o estilo italiano, especialmente o napolitano, com a música litúrgica escrita em Portugal e Brasil na segunda metade do século XVIII.

1. Contextualização e fontes

A recepção da música italiana a partir do século XVIII em Portugal e, por consequência, no Brasil, já é conhecida. Ela aconteceu de forma mais acentuada com a ascensão de D. João V ao trono português em 1707, que procurando elevar a qualidade musical de sua Capela Real, promoveu a contratação de diversos músicos italianos. Outra forma de incentivar o crescimento musical foi melhorar a estrutura de ensino oferecida aos jovens músicos portugueses, sendo fundado, em 1713, o Seminário da Patriarcal, que tinha o seu ensino focado especialmente na música religiosa de estilo concertante. O Rei também concedia bolsas aos alunos mais dotados para aprimorarem seus estudos na Itália, mais precisamente em Roma (NERY 1991: 88-90). Entre outros, foi aluno do Seminário da Patriarcal o já mencionado compositor português André da Silva Gomes (DUPRAT 1995: 60). Para essa análise foi utilizado um manuscrito da Missa a 5 vozes de Pergolesi, sem data e indicação de copista, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, pertencente ao Fundo do Conde do Redondo. A cópia pode ter sido proveniente tanto da Itália, para ser utilizada na capela da família dos Condes de Redondo e Marqueses de Borba, ou de Portugal, já que o papel utilizado possui a marca d'água com as iniciais “SP”, vulgar na Península Ibérica, especialmente Portugal, pelo terceiro quartel do século XVIII (DIAS 2004: 4).

A Missa foi escrita para Coro a 5 vozes (SSATB), solistas, violinos, violas, oboés, trompas e contínuo (são utilizados somente as cordas e contínuo no *Christe*). O *Christe* consiste em uma fuga dupla, escrita em ré menor, forma musical muito difundida na Itália e em Portugal no século XVIII, também conhecida no Brasil, tendo sido utilizada por compositores como Luis Álvares Pinto (1719 – 1789), André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830).

Também foi utilizado o tratado “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes, que foi mestre de capela da Sé de São Paulo entre 1774 e 1827, com estudo e edição de Marcio Spartaco Landi. Apesar de ser um dos mais importantes tratados de música brasileiros, somente tivemos acesso ao primeiro de três volumes. Este volume 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.

2. Análise

2.1 Exposição

Na exposição dessa fuga-dupla, ou “Estabelecimento do Motivo, Tema ou Passo” segundo Gomes, os dois temas são apresentados simultaneamente, como era prática no período, com uma pequena defasagem de tempo entre as entradas (exemplo 1), e é explicada na lição 16ª de seu tratado: “Levanta primeiro a primeira Voz hum Motivo, e depois que ella entra, principia outra Voz outro Motivo diferente, do que a

primeira Voz levantou, porem q' se ajuste harmoniozamente com ella; e quando a primeira Voz concluir o primeiro Motivo, deve a segunda Voz também concluir o seu." (GOMES 1998: 96)¹

1

Soprano 1

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

Contralto

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

Exemplo 1

Os dois sujeitos são compostos em duas partes de 6 compassos cada, pergunta e resposta, onde a primeira se mantém na tonalidade original enquanto a segunda caminha para a tonalidade de seu 5º grau, encerrando em lá menor. Os sujeitos são introduzidos pelo 1º soprano, 1º sujeito, e contralto, 2º sujeito (também podendo ser considerado como contra-sujeito por teóricos do século XIX como Antoine Reicha e Luigi Cherubini), somente com dobra do contínuo na mesma oitava, que se mantém até a entrada do tenor no compasso 12, prática comum em diversas obras litúrgicas do século XVIII, além de estar presente em exercícios de “solfejos para acompanhamento” escritos por compositores como Andréa Basili, David Perez e José Joaquim dos Santos.

Recorrente em obra de outros compositores, incluindo Gomes, o 1º sujeito principia com o início do texto, “Christe”, enquanto o 2º com a palavra “eleison”. Em ao menos duas fugas de Gomes isso pode ser percebido, o *Kyrie eleison* da Missa a 8 vozes e Instrumentos, analisada por Landi no 1º apêndice de sua edição do tratado “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes e no *Christe eleison* da Missa a 5 vozes editada por Régis Duprat.

A resposta em lá menor, apresentada a partir do compasso 12 pelos soprano 2 e tenor, respectivamente, é de imitação regular, com os intervalos originais da exposição sendo respeitados (GOMES 1998: 95). As demais vozes seguem de forma livre, preenchendo a harmonia. Ela é seguida por um pequeno trecho de dois compassos escrito para retornar ao tom original.

Os sujeitos voltam a ser apresentados no compasso 25 pelos contralto e baixo, da mesma forma que ao início da fuga, só que o 1º sujeito agora também dobrado pelo violino I. No compasso 36 começa a resposta em lá menor da segunda exposição pelos soprano 1 e tenor, contendo agora somente a primeira parte de cada sujeito com o 2º dobrado 3ª acima pelo soprano 2. Sendo seguida imediatamente, compasso 41, em ré menor, também pela primeira parte de cada sujeito no soprano 2 e baixo, com o 2º sujeito dobrado 3ª acima pelo contralto (exemplo 2). A exposição é finalizada no compasso 46.

36

S1

S2

A

T

B

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

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

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

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

Exemplo 2

¹ Os textos de Gomes apresentados foram retirados da transcrição da “Arte explicada de Contraponto” editada por Duprat.

Grande parte do material motivico e procedimentos contrapontísticos que serão utilizados no decorrer do movimento já podem ser encontrados na exposição. A utilização de ligaduras, de 2ª inferior e 7ª, para a introdução de dissonâncias, sendo elas perfeitas ou imperfeitas, é recorrente na exposição (exemplo 3). “[...] esta se denomina Ligadura de segunda inferior, porque elle (baixo) he a parte, ou Voz, que expressa a Especie Falsa, e que padece a Ligadura, e por isto prepara, Liga e Desculpa [...]”. (GOMES 1998: 62) “As Ligaduras dividem-se em Perfeitas e Imperfeitas. A Ligadura Perfeita he aquella, que Liga, e Resolve como deve. A imperfeita he quando o Baixo ao tempo que a Voz Ligada resolve, elle foge a outro Signo [...]”. (GOMES 1998: 61-62)

27 2ª inferior perfeita

29 2ª inferior com resolução em intervalo de 6ª

39 7ª imperfeita com resolução em intervalo de 3ª

5
10 8 9 > 10
1 4 5

12 13 8
10 9 8 9 13 10
8

10 11 10 10 14 10
6 8 6 10 8
3 5 4 8 5

Exemplo 3 - Ligaduras

A resolução da ligadura de 2ª inferior em um intervalo de 6ª ao invés da 3ª esperada é demonstrada por Gomes na lição 10ª de seu tratado: “Permitte-se, que a 2ª que se escreve sobre a Ligadura do Baixo possa saltar da 2ª a 6ª sobre o dito Baixo [...]”. (GOMES 1998: 63)

2.2 1ª Digressão Imitada

A segunda parte da fuga, denominada por Gomes como 1ª digressão imitada, se inicia no compasso 46 e segue até o compasso 91. “O intento do Compositor n’esta segunda Parte he não fazer fastidioso o Motivo da sua Fuga, já sustentado, respondido, e repetido por todas as Vozes: sendo preciso portanto recrear o ouvido com alguma variedade: esta a razão porque se aparta por hum pouco do rigor d’aquelle Motivo primario, e suscita outro que, ou em alguma coiza o imite, ou inteiramente diverso [...]”. (GOMES 1998: 90)

Os motivos utilizados são, em sua maioria, variações do início de cada um dos sujeitos, e da segunda parte do 2º sujeito. Eles são apresentados tanto na sua forma original como invertidos (exemplo 4). Uma exceção é o motivo utilizado pelo tenor entre os compassos 56 e 59, inteiramente novo (motivo n.5).

possível variação do motivo n. 1

Motivo n. 1 Chris - te

Motivo n. 2 ascendente e - le - i - son

Motivo n. 2 descendente e - le - i - son

Motivo n. 3 e - le - i - son

Motivo n. 4 descendente e - le - i - son, e - le - i - son

Motivo n. 4 ascendente e - le - i - son, e - le - i - son

Motivo n. 5 livre e - lei - son, e - lei - son

Exemplo 4

Essa 2ª parte se mantém nas regiões do III (fá maior), IV (sol menor) e I (ré menor) graus e as modulações respeitam os preceitos indicados por Gomes, onde a modulação do I para o III passa sem alterações de signos, enquanto a modulação para o IV (exemplo 5) é realizada a partir da elevação do 3º grau (fá natural – fá sustenido) e abaixamento do 2º grau (mi natural – mi bemol) (LANDI 2006: 139). O material motivico é apresentado em cada região tonal da mesma forma, sendo elas separadas por pequenos episódios modulatórios.

56

Ligadura de 2ª inferior entre S1 e A

Modulação do III para o VI grau

S1 S2

A

T

B

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - i - son, e - lei - i - son, e - lei - i - son, e - lei - i - son, e - lei - i - son

Chris - te e - lei - i - son

Exemplo 5

Referente à instrumentação vale mencionar o uso, entre os compassos 51 e 91, da viola dobrando o baixo em oitava enquanto os violinos dobram as demais partes. Procedimento oriundo da ópera napolitana, utilizado como forma de ressaltar a linha melódica superior reduzindo o número de partes (ROBINSON 1972: 109), que passou a ser utilizado também na música litúrgica, não somente na Itália, mas Portugal e Brasil também, essa técnica é utilizada por André da Silva Gomes em sua missa a 5 vezes. Com exceção de breves momentos onde os violinos realizam uma dobra 3ª acima do baixo com diminuições, eles se mantêm sempre dobrando as demais vozes em uníssono ou oitava. Os procedimentos acima mencionados serão utilizados no decorrer de todo movimento, especialmente ao final onde a viola dobra a voz mais grave do compasso 154 até o compasso 213.

2.3 1ª Diminuição do Passo

Seguindo a 1ª digressão imitada está a 1ª diminuição do passo, compassos 91 a 101, onde o tema tende a ser reapresentado com alguma variação, diminuindo o valor de algumas figuras que entram no motivo ou com as vozes entrando mais cedo que na resposta da exposição (*stretto*) (GOMES 1998: 102). Nessa fuga a diminuição do passo ocorre com a exposição, em lá menor, e resposta, em ré menor, somente da primeira parte de cada tema, como ao final da exposição. A primeira nota do 2º sujeito é abaixada em um grau, mesmo sendo pequena, essa variação tem importância por alterar a função do acorde, indo de tônica, como na exposição, para dominante. Também é nesse trecho da fuga o primeiro momento onde o 1º sujeito aparece em contraponto abaixo do 2º.

2.4 2ª Digressão Imitada

A 2ª digressão imitada inicia no compasso 101 e segue até o compasso 154. Nela são utilizados os mesmos motivos e procedimentos da 1ª digressão, somente com variação e alternância entre as vozes onde eles foram aplicados inicialmente, por exemplo, o baixo começando o motivo n. 2 ascendente e retornando somente no compasso 118 ao motivo descendente e revezando com o tenor esse mesmo motivo a partir do compasso 135.

As regiões tonais utilizadas na 2ª digressão são mais distantes da tônica que na primeira, sendo elas IV (sol menor), VII (dó menor), VI (si bemol maior) e I (ré menor). O compositor utiliza principalmente o motivo n. 4 (cromático) ascendente nos episódios modulatórios que permeiam os diferentes graus da digressão imitada.

Nos compassos 116 e 139 pode-se verificar dois bons exemplos de sinalefas (exemplo 6), procedimento descrito por Gomes e próprio de cadências ou cláusulas: “[...] quarta perfeita em Synalepha de Figura a clauzula final, isto he unir, ou elidir a 4ª com a 5ª, e desculpar a 4ª na 3ª. A sinalepha entende-se na união da 4ª com a 5ª: fingindo n’esta Ligadura; que Liga com o Baixo.” (GOMES 1998: 45)

Exemplo 6

2.5 2ª Diminuição do Passo e Conclusão da Fuga

Após a 2ª digressão imitada segue a 2ª diminuição do passo e conclusão da fuga, compassos 154 até 213. Na 2ª diminuição os dois sujeitos são apresentados quase integralmente na tonalidade original de ré menor, modificando somente o final deles, onde principia um episódio utilizando o motivo n. 4 para adequar à tonalidade da tônica, evitando a finalização do tema na dominante.

O 1º sujeito é apresentado novamente abaixo do 2º sujeito na voz do baixo. O 2º sujeito é apresentado de forma fragmentada entre os dois sopranos e tenor (exemplo 7), diluindo a sua percepção.

Exemplo 7

No compasso 168 inicia a conclusão da fuga, com um pedal no V grau que se estende até o compasso 184. Acima do pedal os sujeitos são reapresentados como na 2ª diminuição, agora ambos fragmentados. A 1ª parte do 1º sujeito é apresentada no 1º soprano, seguida pela 2ª parte no 2º soprano; o 2º sujeito é aparece fragmentado entre o 2º soprano e contralto. Durante o pedal o tenor fica em pausa. A utilização do pedal sobre o 5º grau também é mencionada por Gomes: “[...] pode descahir no fim das Modulações da Parte antecedente na 4ª abaixo, ou 5ª acima da Tônica, prendendo ahi o Baixo firme, e formar sobre elle uma apinhoadá de Especies Falsas [...]” (GOMES 1998: 92)

Entre os compassos 184 e 188 o compositor realiza uma grande cadência em *tutti* em ré menor onde na prática termina a fuga. O que segue é uma *coda* em *tutti* que se mantém na região do I grau, entre os compassos 188 até 198 o compositor utiliza o acorde do VII diminuto para passar de forma ligeira pela região do IV e V graus, logo retornando a ré menor, é também nesse trecho que unicamente os violinos apresentam um pouco mais de independência das partes vocais, preenchendo as pausas corais com passagens livres em uníssono. Do compasso 202 ao final é empregado uma série de cadências em ré menor, sendo no compasso 211 uma cadência de engano no VI grau e o no último compasso finalizando no acorde de sol suspenso diminuto (VII do V), preparando a nova tonalidade do próximo movimento, lá menor. As duas cadências anteriores podem ser consideradas como cláusulas fingidas, na definição de Gomes, por não resolverem no acorde esperado e sim passando a outra espécie não esperada (GOMES 1998: 85).

3. Considerações finais

A partir da análise comparada dessas duas obras percebe-se diversas características comuns entre os compositores e não resta dúvidas quanto ao conhecimento de André da Silva Gomes sobre as práticas musicais de Portugal e Itália durante o século XVIII. Características que não se limitam à forma, mas também são aparentes no contraponto, harmonia e instrumentação. A utilização das dissonâncias, como notas de passagem ou em ligaduras, cláusulas ou cadências e mesmo a forma de proceder em modulações são explicadas com detalhes na “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes. Práticas comuns relativas à instrumentação, como as violas oitavando a parte do baixo ou tenor, apesar de não serem demonstradas na “Arte Explicada de Contraponto”, são relacionadas a partir da comparação com demais obras do compositor.

Referências Bibliográficas

- DIAS, Sérgio (2004). Giovanni Battista Pergolesi a partir dos arquivos portugueses: nótulas sobre a precedência dos manuscritos relativos à Missa em Ré Maior para Cinco Vozes e Instrumental. PER MUSI – 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>. Acessado em [28/05/2008].
- DUPRAT, Régis (1995). Música na Sé de São Paulo Colonial. São Paulo: Paulus.
- GOMES, André da Silva (1998). Arte Explicada de Contraponto. São Paulo: Arte e Ciência. Edição de Régis Duprat et al.
- GOMES, André da Silva (1999). Missa a 5 vozes. São Paulo: Edusp. Edição de Régis Duprat.
- LANDI, Márcio Spartaco (2006). Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda.
- NERY, Rui Vieira; Paulo Ferreira de Castro (1991). História da Música. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PERGOLESI, G. B (?). Messa a 5 Voci/ Com Violini Violetta/ Oboè Corni da Caccia/ Del Signr Gio: Battista Pergolesi. Biblioteca Nacional de Lisboa (BN) (F.C.R. ms. 157.1). Partitura manuscrita.