



Dies irae: tempesta e ombra em missas de réquiem luso-brasileiras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ágata Yozhiyoka Almeida

Universidade de São Paulo – agata.almeida@usp.br

Diósnio Machado Neto

Universidade de São Paulo – dmneto@usp.br

Resumo: Alguns elementos que representam a morte no discurso musical podem ser encontrados na utilização dos estilos de *tempesta* e *ombra* bem como em suas representações tópicas. Quais seriam suas características e como estes estilos se apresentam no *Dies Irae* dos *Requiems* de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia são alguns pontos que nortearão este trabalho. Desta forma, apresentaremos a análise destas obras com o intuito de demonstrar a utilização destes estilos entre os dois compositores luso-brasileiros.

Palavras-chave: Tópicos Musicais. *Dies irae*. *Tempesta*. *Ombra*. Tropos.

Dies Irae: Tempesta and Ombra in Luzo-Brazilian Requiem Masses

Abstract: Some elements that represent death in the musical discourse may be found in the use of *tempesta* and *ombra*'s styles, as well as in their topical representation. Which are their features and how these styles are presented at the *Dies irae* of Marcos Portugal and José Maurício Nunes Garcia's *Requiems* are some points that will guide this work. Therefore, we will analyze these compositions in order to demonstrate the use of these styles between both Luzo-Brazilian composers.

Keywords: Musical Topics. *Dies irae*. *Tempesta*. *Ombra*. Tropes.

1. Introdução

Em determinada passagem do livro *Memórias Póstumas de Brás-Cubas*, de Machado de Assis (1994), há um diálogo entre o personagem-narrador e Virgília em que esta lhe diz: “Morrer! Todos nós havemos de morrer; basta estarmos vivos”. A morte, enquanto objeto de estudo, traz consigo algo que fascina desde muitas áreas dos saberes epistemológicos até o homem comum em seu dia-a-dia, pois será, necessariamente, sempre especulativa. Especulamos enquanto vivos e, enquanto vivos, morremos a cada instante. Talvez não por acaso uma das primeiras composições musicais completas (letra e notação musical) de que se tem conhecimento no mundo ocidental tenha sido encontrada como uma inscrição em forma de epitáfio¹.

A ligação entre a música e a morte, de forma que a última se apresente simbolizada na primeira, será aqui estudada partindo da análise de uma seção da Missa de *Requiem*, o *Dies irae*. Com o intuito de estabelecer relações sobre discursividade e significação musical possíveis nesta seção do *Requiem*, faz-se necessário discorrer sobre alguns assuntos que nortearão este texto (ora questionamentos a serem respondidos, ora

explicações conceituais e/ou teóricas). O primeiro aspecto a ser delimitado são as tópicas de *tempesta* e *ombra*, tal como proposto por McClelland (2012; 2014), bem como sua contextualização em composições de caráter fúnebre, particularmente no *Dies irae*. O estudo das tópicas musicais, inicialmente proposto por Leonard G. Ratner (1980), propicia um estudo sobre a expressividade musical, possibilitando, assim, uma interpretação sobre o discurso musical através da observação de estilos e gêneros musicais retirados de seus próprios contextos e apresentados em outros².

Ao considerarmos a música do século XVIII uma experiência auditiva, utilizando como um de seus elementos discursivos a retórica, o compositor era responsável pelo “comunicar” ao público através de suas obras. O compositor era um comunicador, isto é, o que torna comum à outro (no caso, a audiência). A afirmação de Mark Evan Bonds (2006:32) corrobora com a nossa, definindo a responsabilidade do compositor como criador de obras que fossem inteligíveis aos ouvintes.

Podemos, portanto, perguntar-nos quais seriam as expectativas auditivas esperadas pelos ouvintes de um *Dies irae*. Destarte, pretendemos demonstrar, através de um estudo sobre as formas discursivas do *Dies irae* de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia, que a presença das tópicas de *tempesta* e *ombra*, como expressões da morte (através de elementos musicais que contextualizam os temores, medos, incertezas e inquietações do homem diante da morte), estão suscetíveis às escolhas discursivas de cada compositor.

2. *Tempesta e ombra* como representações do sobrenatural

O estudo sistemático sobre as tópicas musicais, bem como suas características e definições, foi recentemente engajado por vários autores³, entre eles, Clive McClelland. Tendo como objeto de pesquisa a *ombra* como um estilo musical particular, desenvolveu uma pesquisa sobre suas origens e características, bem como seus usos na música vocal e instrumental, abrangendo uma ampla gama de exemplos musicais. Para McClelland (2012:v), o complexo desdobramento deste estilo, no decorrer do século XVIII, levou compositores a buscar caminhos imaginativos para alcançar o efeito desejado através da interrupção do fluxo normal da música. Existia uma condição do pensável intrínseca aos compositores, comentadores e ouvintes deste período, capazes de reconhecer os efeitos do estilo *ombra*.

Como um lugar comum (*topos*), com um campo que abrange as representações de oráculos, demônios, bruxas e fantasmas principalmente nas óperas sérias, o sobrenatural seria o local em que os compositores poderiam apresentar elementos do discurso que revelassem os efeitos deste mundo místico. Isto seria possível através das emoções ocasionadas da tentativa

de fazer com que o místico se faça sensível através de experiências físicas auditivas e visuais (música e teatro). Apesar de suas origens apontarem para a música teatral, a *ombra* também pode ser encontrada na música sacra. Para McClelland (2012:vi, tradução nossa), o ambiente sacro possui um diferente tipo de natureza sobrenatural, mas que pode ser evidenciado em narrativas bíblicas usadas em oratórios e ocorrendo, também, “(...) nas áreas mais penitenciais da liturgia, e especialmente nos Requiens, onde o suplicante é convidado a refletir sobre aquele que é, certamente, o maior evento sobrenatural de todos, o Julgamento Final”.

Destarte, a *ombra* seria o estilo ao qual os compositores poderiam recorrer para representar o sobrenatural, introduzindo, para tanto, elementos de descontinuidade na fluidez da obra. Este recurso, como McClelland explicita (2014:280, tradução nossa), não somente representaria o horror, mas também traria um “(...) sentimento de inquietação à audiência”.

Outro estilo, complementar à *ombra* por compartilharem várias características (ver Quadro 1), será denominado por McClelland (2014) de *tempesta*. A adoção do termo *tempesta* surgiu da necessidade do autor quebrar o mito da relação que se fazia, por parte dos autores sobre a teoria tópica, entre o movimento germânico literário *Sturm und Drang* e algumas sinfonias do período intermediário de Haydn que indicariam uma crise pessoal por volta de 1770. McClelland (2014:281) aponta para um uso problemático do termo *Sturm und Drang* com relação à música, mostrando que já Raymond Monelle (2010:110, tradução nossa), em sua crítica ao livro *Music as Discourse* de Kofi Agawu, havia comentado que “provavelmente não é mais aceitável falarmos sobre uma tópica de ‘Sturm und Drang’”, justamente pelo mito que fora criado entre as sinfonias de Haydn e o movimento literário homônimo. Para McClelland (2014:281, tradução nossa), existe, portanto, uma necessidade de reconhecermos que a tópica de *Sturm und Drang* “não mais se adequa à finalidade da disciplina da teoria tópica”.

A proposta apresentada pelo autor enfatiza a separação do *Sturm* do *Drang*. O primeiro, traduzido para o inglês como *storm*, ou “tempestade”, tem como característica uma derivação da representação pictórica de tempestades, sendo adotado pelo termo *tempesta* e tendo suas raízes nas primeiras óperas (em que a linguagem musical seria derivada das cenas de tempestades e devastações). Para a tradução do termo *Drang*, o autor aponta uma falta de precisão para o termo em inglês *stress*, considerando mais correlatas as palavras *passion* (“paixão”) e *inner voice* (“voz interior”), correlacionando-o com um tipo extremo de *empfindsamer Styl*.

Os estilos *ombra* e *tempesta*, ou suas respectivas referências tópicas, estão associados aos efeitos de inquietação devido à descontinuidade provocada por seus diversos

elementos. Os compositores do século XVIII teriam em mãos ferramentas composicionais para provocar sensações auditivas de temor e terror aos ouvintes. Suas características se apresentam resumidas no quadro abaixo, em que podemos observar uma sobreposição entre os dois estilos, diferindo principalmente no tempo.

	<i>Ombra</i>	<i>Tempesta</i>
Geral	estilo alto, sombrio, sustentado	agitado, declamatório, tempestuoso
Tempo	lento ou moderado	Rápido
Tonalidade	tonalidades em bemol (especialmente as menores) ocasionalmente remotas, mudanças tonais, modulações incomuns	principalmente tonalidades menores, especialmente Ré menor, mudanças tonais, modulações incomuns
Harmonia	progressões “surpresas”, vigorosa, cromática, especialmente sétimas diminutas	progressões “surpresas”, vigorosa, cromática, frequentemente na dominante
Melodia	exclamatória, frequentemente fragmentada, às vezes uso de saltos aumentados/diminutos, ocasionalmente intervalos curtos em contraste com saltos amplos, linhas monotônicas/ triádicas para oráculos e invocações	movimento disjunto, frequentemente fragmentada, com saltos muito amplos, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos
Baixo	movimento cromático por grau conjunto, tetracorde descendente, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos, notas repetidas, pedais, ostinato	ocasionalmente cromática, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos, notas repetidas, pedais, ostinato
Figuração	repetição motívica (incluindo motivos de “suspiro”), efeitos de <i>tremolo</i> , às vezes uso de escalas ascendentes e descendentes	passagens escalares rápidas, efeitos de <i>tremolo</i> , notas repetidas
Ritmo	agitação, síncope, ritmos pontuados majestosos ou solenes, às vezes dáctilos/ <i>versi sdruciolli</i> , pausas	agitação, impulso rítmico, síncope, ritmos irregulares, às vezes uso de pausas
Textura	contrastes repentinos, frequentemente densa, às vezes linhas dobradas em oitavas, raramente imitativa	orquestração em <i>tutti</i> , mas com linhas frequentemente dobradas em oitavas, às vezes imitativa ou sequencial
Dinâmica	contrastes expressivos, ataques repentinos, efeitos de <i>crescendo</i> , silêncio inesperado	sobretudo forte, acentuação marcada, efeitos de <i>crescendo</i>
Instrumentação	Incomum, tessitura baixa, timbre escuro, especialmente trombones	escrita principalmente para cordas, <i>tutti</i> envolvendo frequentemente metais e tímpano

Quadro 1 - Comparação entre as características da *ombra* e *tempesta* (MCCLELLAND, 2014:282, tradução nossa)

3. Análise do *Dies irae* de Marcos Portugal e Nunes Garcia

Um primeiro ponto que abordaremos, antes da análise do material musical da primeira seção da sequência *Dies irae* dos compositores Marcos Portugal e José Maurício

Nunes Garcia, é a presença dos estilos ou referências tópicas da *ombra* e *tempesta* na música sacra. Como antes mencionado, a *ombra* teve suas origens na música teatral. McClelland (2012) e Chase (2003) apontam para uma característica particular que teve maior ímpeto na segunda metade do século XVIII: a influência dos estilos teatrais na música sacra. Chase (2003:210) observa que compositores do estilo napolitano, como Scarlatti, Cimarosa, Paisiello, Pergolesi, Jommelli, Mayr e Hasse, apresentam características em seus *Requiens* do estilo melódico do *bel-canto*. Para McClelland (2012:163), esta influência teria sido ocasionada pelos oratórios e pela necessidade crescente que os compositores deste período tinham em tornar mais expressivos os textos de suas obras.

Por sua referência à morte, ao inferno e ao Julgamento Final, os *Requiens* apresentam, por conseguinte, um ambiente propício para passagens de *ombra* e *tempesta*, tal como observado por McClelland (2014) no *Dies irae* e no *Confutatis* do *Requiem* de Mozart. A sequência do *Dies irae* é um poema em latim dividido em dezenove estrofes, cada qual com três versos rimados de oito sílabas, exceto as duas últimas estrofes, a penúltima com quatro versos octossílabos e a última com dois versos de quatro sílabas. O trecho do texto que será analisado é constituído das duas primeiras estrofes da sequência. Podemos observar através do texto alguns elementos de inquietação, temor e medo diante do Julgamento Final.

*Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.*

Dia de ira, aquele dia,
Em que o mundo se dissolverá em cinzas,
Assim atestam Davi e a Sibila.

*Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.*

Quanto tremor haverá então,
Quando o Juiz vier,
Para julgar com rigor todas as coisas.⁴

Assim, temos elementos do *topos* do sobrenatural e da morte. Primeiramente analisaremos o *Dies irae* da Missa de *Requiem* em Ré menor de José Maurício Nunes Garcia e, posteriormente, a mesma seção da Missa de *Requiem* em Mi bemol maior de Marcos Portugal, ambas escritas no ano de 1816.

A tonalidade em Ré menor, tempo *Allegro vivo*, e sua característica agitada e, de certa forma, tempestuosa, nos indicam em um primeiro contato que Nunes Garcia utilizou uma escrita no estilo de *tempesta* (ver Quadro 2). A presença do ritmo dáctilo no tímpano e trompas caracteriza a marcha fúnebre, que podemos dizer ser o “lugar-comum” do *Requiem* (MACHADO NETO, 2012:384). A utilização desta figura pode ser ligada também à métrica dos versos italianos, os *versi sdruccioli*, versos em que a sílaba acentuada é seguida por duas

fracas. McClelland (2014:285, tradução nossa) afirma, ainda, que “(...) a associação desse verso com o assunto da morte na poesia italiana pode bem ter conduzido a um uso consciente da métrica pelos compositores”.

<i>Compasso</i>	<i>Texto</i>	<i>Tonalidade</i>	<i>Características da tempesta/ombra</i>
1	Introdução instrumental	d	Movimentação agitada, destaque às cordas, síncope e entrada do tímpano em ritmo dáctilo (3)
5	Dies irae, dies illa		Súbito <i>ff</i> para a entrada do coro, <i>tutti</i> , <i>tremolo</i> nos violinos
9	Solvete seclum in favilla		Notas repetidas em <i>stacatto</i> nas cordas, <i>crescendo</i> (<i>p</i> → <i>f</i>) com acentuação nas notas do primeiro tempo de cada compasso, cromatismo descendente (<i>pianto</i>)
13	Teste David cum Sibila pedal V (2x)	(A)	Ritmo dáctilo nos metais e violinos, súbito <i>ff</i> com <i>tremolo</i> , sétima diminuta sobre pedal de dominante, notas repetidas no baixo enfatizadas pelo tímpano
18	Quantus tremor est → futururus (2x)		Progressões harmônicas surpresas, baixo cromático ascendente (Fá, Fá#, Sol, Sol#, Lá), ritmo pontuado com acentuação no tempo fraco (clarinetes)
27	Quando judex est venturus Cuncta stricte discussurus	d	Solo de trompas e tímpano em ritmo dáctilo, súbito <i>f</i> na entrada do coro, <i>tutti</i> , <i>tremoli</i> nos violinos e violas, súbito <i>ff</i> e salto de sétima diminuta no baixo, cadência ii – V que resolve no iv

Quadro 1 - *Tempesta e ombra* no *Dies irae* da Missa de *Requiem* em Ré menor de José Maurício Nunes Garcia

As características da *ombra* foram estabelecidas nos cc.18-26 (ver Ex.1). Podemos notar que é predominante neste trecho um caráter mais sombrio do que agitado e as progressões harmônicas sugerem um ambiente de instabilidade, dissimulando uma modulação que não ocorre. Esta instabilidade causa, de certa forma, a inquietação característica da *ombra*, bem como a melodia em tessitura mais baixa. Percebemos uma possível relação texto e música, uma vez que o texto deste trecho alude a um “tremor” futuro que é, por sua vez, incerto. Não podemos afirmar certezas sobre o futuro, pois é contingente. Ao falar sobre o julgamento que será executado com a vinda do Juiz, a característica do desespero, das explosões emocionais, trazem novamente as características da *tempesta*.



S. *p* quan - tus tre - mor est fu - tu - rus *p* quan - tus
 A. *p* quan - tus tre - mor est fu - tu - rus *p* quan - tus
 T. *p* quan - tus tre - mor est fu - tu - rus *p* quan - tus
 B. *p* quan - tus tre - mor est fu - tu - rus *p* quan - tus
 Red. *p*

d: V_3^4/III III V_7/vi vii^o7/iv V_5^6/iv iv ...

Exemplo 1 – *Dies irae*, Missa dos Defuntos (José Maurício Nunes Garcia), cc.18-23. Disponível em: <[http://www2.cpdl.org/wiki/index.php/Requiem_\(José_Maurício_Nunes_Garcia\)](http://www2.cpdl.org/wiki/index.php/Requiem_(José_Maurício_Nunes_Garcia))>. Acesso em: 05 mar 2015.

O réquiem de Marcos Portugal apresenta, também, características da *tempesta*. Contudo, ocorre um processo de tropificação destas características. Como apontado por Machado Neto (2012:384), existe um índice prévio de signos reconhecíveis mesmo quando o processo de tropificação ocorre, ou seja, os elementos presentes em uma composição musical formariam um consciente representacional formado por convenções. Machado Neto (2012) demonstra como Marcos Portugal trabalha a tropificação no *Introitus* do *Requiem*. Algumas semelhanças podem ser estabelecidas em se tratando do *Dies irae*: escolha por um modo maior (Ré maior) que contrariam as tonalidades frequentes e propícias para a utilização da *ombra* e *tempesta*; melodia um tanto jocosa em *staccato* no baixo, com progressões harmônicas sem muitas tensões.

Entretanto, a carga expressiva do texto do *Dies irae* é enfatizada musicalmente justamente pela tropificação da *tempesta* em uma tonalidade em maior. Hatten (2004:68, tradução nossa) afirma que

A tropificação na música pode ser definida como a junção de dois tipos de estilos incompatíveis em um único local para produzir um único significado expressivo de suas colisões ou fusões (HATTEN 1994). A tropificação constitui um dos caminhos mais espetaculares em que os compositores podem criar novos significados, e os tropos temáticos podem ocasionar consequências para a interpretação de uma obra inteira com vários movimentos. Tópicas são tipos de estilos que possuem fortes correlações ou associações com o significado expressivo; dessa forma, são candidatas naturais para o tratamento tropológico.

Logo, a fusão de dois elementos musicais incompatíveis enfatiza a expressividade de uma maneira singular. Notamos a consistência estilística de Marcos Portugal, bem como sua consciência representacional, através da presença de elementos característicos da *tempesta*, como os *tremolos*, notas repetidas no baixo, agitação rítmica, ritmo dáctilo, modulação para o modo relativo menor, contrastes de dinâmica (*piano* e *forte*), entre outros (ver Quadro 3).

Compasso	Texto	Tonalidade	Características da tempesta/ombra
1	Introdução instrumental	D	<i>Crescendo</i> , ritmo pontuado nos violinos
16	Dies irae, dies illa Solvat seclum in favilla		Entrada do coro em uníssono, notas repetidas no baixo em <i>tremolo</i> , escalas ascendentes e descendentes em fusas, agitação rítmica
29	*repetição dos versos acima		Contrastes <i>p/f</i> , notas repetidas (pivô para o VI)
32	Teste David cum Sibila (2x)	→ d	Súbito <i>ff</i> no acorde \flat VI com <i>tremolo</i> no tímpano, violinos e violas, baixo cromático descendente (Sib, Lá, Sol#), modulação para Ré menor, ritmo dáctilo (38) suspensão harmônica na dominante (HC) realçada pela pausa geral (<i>aposiopesis</i>)
42	Trecho da introdução Quantus tremor est futurus Quando judex est venturus	→ D	Imprecisão harmônica na entrada do coro (coro e orquestra em uníssono) *mesmas características a partir do compasso 16.
69	*repetição dos versos acima		Contrastes <i>p/f</i>
73	Cuncta stricte discussurus		Notas repetidas (pivô para o \flat VI), súbito <i>p</i> e <i>f</i> , progressão harmônica que suspende no IV ⁶ , passagem com sétima diminuta, melodia cromática descendente no baixo e ascendente no S e T, salto de 5 ^a dim

Quadro 2 - *Tempesta e sombra* no *Dies irae* da Missa de *Requiem* em Mi \natural maior de Marcos Portugal

Assim como no *Introitus*, Marcos Portugal utiliza uma nota comum para encadear uma progressão harmônica da dominante para o sexto grau bemol, desencadeando uma passagem cromática que culminará na modulação para Ré menor (ver Ex.2). O uso da repetição das notas sobre a passagem cromática descendente pode ser interpretada como o sustento contra as características de instabilidade. Para McClelland (2014:284), a repetição traz consigo um sentido de perigo eminente. Outro elemento que podemos observar nesta passagem são os ritmos dáctilos com pausas nas cordas, que expressam medo e agitação.



Exemplo 2 – *Dies Irae*, Missa de Requiem (Marcos Portugal), cc.33-37. Disponível em: <[http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Requiem_\(Marcos_Portugal\)](http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Requiem_(Marcos_Portugal))>. Acesso em: 05 mar 2015.

4. Considerações Finais

Apesar de pouco comuns ao ambiente sacro, podemos dizer que os estilos *ombra* e *tempesta* demonstram ser o ambiente formador da discursividade dos *Dies irae* aqui analisados. A presença textual de sentimentos carregados de medo, insegurança, inquietação e temor diante do advento religioso do Julgamento Final são transmitidos através das características de descontinuidade que tais estilos e suas referências tópicas proporcionam.

A singularidade da obra de Marcos Portugal pode ser considerada por alguns em uma primeira audição como exótica. Contudo, como pudemos observar, os tropos utilizados não só justificam as escolhas do compositor como também projetam uma maior expressividade musical, evidenciando, assim, sua capacidade de contextualização semântica (MACHADO NETO, 2012:394).

Como Carlos Couto afirma: “a tópica é o espaço onde emergem múltiplas tópicas, mil e um e muito mais, como uma papelreira cheia de gavetas e fundos falsos, fundos *possíveis* e atualizáveis de argumentos” (COUTO, 2001:76). Destarte, não existe um fim para a análise

das referências tópicas, não existem modelos pré-determinados que devem ser seguidos rigidamente, pois as tópicas podem ser modificadas, tropificadas, ressignificadas, criadas e recriadas. Enquanto José Maurício Nunes Garcia apresenta um discurso condizente à expectativa auditiva do início do século XIX, Marcos Portugal conduz seu ouvinte à ressignificação de suas estruturas de discurso, amortizando, portanto, o caráter sobrenatural intrínseco ao *Dies irae*.

Referências:

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas: Obra Completa*, Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- BONDS, Mark Evan. *Music as Thought: Listening to the symphony in the age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- CHASE, Robert. *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*. Oxford: The Scarecrow Press, 2003.
- COUTO, Carlos Sequeira C. *Tópica Estética - Filosofia Música Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casada Moeda, 2001.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven and Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- MARCOS Portugal Requiem: A música na corte de D. João VI. Marcos Portugal (Compositor). Veruschka Mainhard (Intérprete, soprano), Carolina Faria (Intérprete, contralto), Antonio Pedro de Almeida (Intérprete, tenor), Frederico de Oliveira (Intérprete, baixo), Coro da Cia. Bachiana Brasileira & Orquestra Sinfônica da UFRJ. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. 1 CD-ROM
- MACHADO NETO, Diósnio. O discurso musical no *Requiem* através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: CRANMER, David (Coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.
- MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington, 2012.
- _____. *Ombra and Tempesta*. In: MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Nova York: Oxford University Press, 2014, pp.279-300.
- MIRKA, Danuta. Introduction. In: MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Nova York: Oxford University Press, 2014, pp.1-57.
- MONELLE, Raymond. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. By Kofi Agawu. In: *Music and Letters*, v. 91, n. 1, 2010, pp.110-111
- RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980.

Notas

¹ O Epitáfio de Seikilos é uma canção que data do século I a.C. Há um poema (um epigrama) cunhado sobre uma lápide e acima das palavras existem letras e símbolos que representam as notas musicais na notação grega.

² Danuta Mirka (2014:2) assim define as tópicas musicais: “Consequently, we return to Ratner’s original concept of topics and define them as *musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one*” (grifo do autor).

³ Editado por Danuta Mirka (2014), o livro *The Oxford Handbook of Topic Theory* engloba vinte e cinco capítulos separados em cinco seções: Origens e Distinções; Contextos, Histórias, Fontes; Analisando Tópicas; Executando Tópicas; e Escutando as Tópicas.

⁴ Texto em latim e tradução retirados do encarte do CD “Marcos Portugal Requiem: A música na corte de D. João VI”.