

Considerações sobre os aspectos tonais no *Capriccio Sopra Ut Re Mi Fa Sol La* de G. Frescobaldi

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Carlos C. Iafelice (UNESP – IA)
Grupo de Pesquisa – Teorias da Música (CNPq)
iafelice86@gmail.com

Resumo: A partir da análise das camadas estruturais presentes no *Capriccio sopra ut re mi fa sol la* no *Primo Libro di Capricci, Canzon Francese e Recercari* (1624) de G. Frescobaldi (1583-1643), aponta-se características tonais que preconizam aspectos concernentes a técnica composicional instrumental barroca, como reiterações motivicas e articulações cadenciais com prolongamento das estruturas principais. Assim, o *Capriccio*, ao lado de outros gêneros instrumentais pré-fugais apoiados na tradição de procedimentos de obras vocais na era de Dufay e principalmente Josquin, corroboram a um ponto de partida para uma nova organização do material instrumental improvisado, incluindo particularidades retóricas e formais.

Palavras-chave: Frescobaldi. Tonalismo. Análise. Camadas estruturais. Variação motivica.

Considerations about Tonal Aspects in *Capriccio Sopra Ut Re Mi Fa Sol La* by G. Frescobaldi

Abstract: Based on the analysis of the structural layers present in *Capriccio sopra ut re mi fa sol la* in *Primo Libro di Capricci, Canzon Francese and Recercari* (1624) by G. Frescobaldi (1583-1643), we point out tonal characteristics that advocating aspects regarding Baroque instrumental compositional technique, such as motivic reiterations and cadential articulations with prologation of the main structures. Thus, the *Capriccio*, together with other pre-fugal instrumental genres supported in the tradition of procedures of vocal works in the era of Dufay and, especially, Josquin, corroborate a starting point for the new organization of improvised instrumental material, including rhetorical and formal characteristics.

Keywords: Frescobaldi. Tonalism. Analysis. Structural Layers. Motivic Variation.

1. Introdução

Com o início da emancipação da música instrumental, a variação motivica torna-se procedimento característico do desenvolvimento da música instrumental no começo do século XVI. Entre os gêneros instrumentais denominados pré-fugais, estão: a *Canzona*, o *Ricercare*, a *Fantasia* e o *Capriccio*; obras de caráter livre que gradualmente são estabelecidas essencialmente a partir de publicações de Petrucci, destacando a *Intavolatura de Lauto* (1º vol. de 1507, 2º vol. de 1508, por Spinacino, e o 4º vol. de 1508, por Dalza),¹ que reúne transcrições geralmente ornamentadas de obras do *Harmonice Musices Odhecaton* (1501).

O verbo ‘*ricercare*’ pode ser traduzido como ‘buscar’ (no sentido de ‘preludiar’ ou ‘tocar livremente’). Portanto, os *ricercari* atuavam como peças introdutórias (prelúdios), como transição para conectar peças vocais ou transcrições instrumentais (interlúdios), ou até mesmo como peças para finalização (póslúdios).² As práticas do desenvolvimento motivico na textura

polifônica nos *ricercari* teve seu marco inicial com Marco Antonio Cavazzoni (c.1490-c.1560), na publicação de *Recercari, motetti, canzoni – Libro primo* (1523), introduzindo fragmentos de imitação e o desenvolvimento a partir de motivos apresentados ao longo da peça. Posteriormente, seu filho Girolamo Cavazzoni (c.1525- depois de 1577), publica *Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Hinni, Magnificati* (1542), expandindo a ideia do *ricercari* polifônico.³ Assim, a organização a partir dos pontos de imitação e reiteraões e variaões do sujeito estabelecem uma divisão formal que ocorre geralmente após uma *clausula formalis* ou *clausula simplex* (ou ainda um movimento cadencial com significativa importância ao *basizans*).⁴

Desta maneira, além de trazer a unidade temática ou uma organização apoiada em um sentido “puramente musical”,⁵ a variação motívica contribuiu para a secção do discurso musical, sendo parte essencial no desenvolvimento realizado posteriormente por G. Frescobaldi (1583-1643). Por meio pela variação monotemática e a realização prolongamentos das estruturas de hierarquia tonal, assim como revelam as camadas estruturais do *Capriccio ut re mi fa sol la*, objeto central deste estudo.

2. Seccionamento e Organização Formal

De acordo com Bukofzer (*Music in Baroque Era*, 1947), apesar da grande variedade presente na música instrumental barroca, é possível dividi-la em três grandes categorias: (1) obras derivadas da música de dança; (2) obras com formas idiomáticas de caráter “rapsódico” ou composições baseadas em *cantus firmus*; e (3) formas derivadas de modelos vocais (BUKOFZER, 1947: 44). As formas improvisatórias ou rapsódicas, como a *toccata*, *intonazione* e o prelúdio, são consideradas por Bukofzer, “a verdadeira representação das formas idiomáticas para instrumentos de teclado e alaúde” (1947: 47). No final do século XVI, compositores como Giovanni Gabrieli e Girolamo Diruta realizavam *toccate* ao modo e característica dos seus predecessores como Andrea Gabrieli e Claudio Merulo. Porém, um novo estilo napolitano foi desenvolvido essencialmente por Giovanni Maria Trabaci, Ascanio Mayone e, particularmente, Girolamo Frescobaldi (pupilo de Luzzasco Luzzaschi), que assume em 1567 o importante posto de organista da Catedral de São Pedro.⁶ Ferramentas e contrastes dramáticos como as dissonâncias (*durezza*), passam a fazer parte da maneira de suas tocatas, diferenciando, de acordo com Bukofzer, da “mera alternância entre texturas acordais e polifônicas como as tocatas de Merulo” (1947: 47).

Com a acentuada influência dos franco-flamengos - como consequência de sua passagem pela região das Flandres (norte da Bélgica) durante a sua juventude -, Frescobaldi publica *Fiori Musicali* (1635), apresentando obras para órgão que incluem: três Missas (baseadas em *cantus firmus*), *toccate* livres, *ricercari* e *capricci*; no prefácio, como de costume em obras com caráter livre, recomenda ao intérprete a procura dos afetos inerentes as passagens; portanto, praticá-las antes de tocá-las.⁷

No *libro primo di capricci, canzon francese e ricercari fatti sopra diversi sogetti et arie*, publicado em 1624 - no qual se encontra a peça que será analisada neste estudo -, Frescobaldi também apresenta no prefácio, indicações sobre a maneira de tocar peças presentes na publicação, atribuindo especial atenção aos seus *capricci*:

Para os alunos desta obra:

Uma vez que a interpretação de algumas destas peças pode ser difícil, tendo em vista os diferentes tempos e variações, e que muitos aparentam ter abandonado a prática do estudo pela partitura, eu gostaria de salientar que nestes lugares que parecem não serem regidos pela prática contrapontística, deve-se primeiramente procurar o afeto da passagem e a intenção do compositor para agradar ao ouvido, descobrindo a maneira de tocá-la. Nas composições intituladas *Capriccio*, eu não mantive o estilo de modo facilitado como nos *ricercari*, porém as dificuldades não devem ser julgadas antes de experimentá-las no teclado, onde irá se descobrir qual afeto deverá ser mantido; além disso, uma vez que o meu propósito é facilitar o estudo e a beleza, parece-me apropriado para quem tocar a obra do início ao fim e parecer muito difícil, sentir-se-á à vontade em tocar quaisquer passagens que mais apreciar, e terminar naquelas que concluem em seu tom. O início deverá ser adagio, para dar mais espírito e beleza para a passagem, e as cadências, deverão ser sustentadas antes da próxima passagem começar; se a hemíola (*tripolle* ou *sesquialtere*) for maior, deverá ser tocada *adagio*, se for menor, um tanto mais *allegro*; se três semínimas, mais *allegro*; se há seis contra quatro, deve-se tomar o seu tempo por uma marcação [*batutta*] alegre. Contudo, é apropriado segurar certas dissonâncias e arpeggios, a fim de realizar a passagem mais espirituosa. Isto dito com toda a modéstia, eu me entrego ao bom senso dos alunos. (FRESCOBALDI, 1624: prefácio. Tradução do autor).

O *Capriccio sopra ut re mi fa sol la* pode ser dividido em 10 seções, articuladas de acordo com as reiterações do hexacorde *ut, re, mi, fa, sol e la*. A cada nova apresentação, o sujeito é desenvolvido com um caráter imitativo diferente e tratamento contrapontístico variado. Observa-se o direcionamento harmônico único revelado pelo processo de prolongação a partir das estruturas principais (como apresentado na camada estrutural inferior da fig. 3). Deste ponto de vista, entre as seções 6 e 8, por meio das inflexões requeridas pelas cadências apresentadas, constata-se a maior instabilidade nas relações harmônicas na obra; fato que é percebido por meio da visualização do gráfico que representa a camada estrutural intermediária (figura 1). Assim, estabelece-se todo gesto antecedente a este ponto, um impulso, e a partir dele, a resolução em direção à cadência final. A organização formal, portanto, é intrinsecamente ligada à reiteração e variação do sujeito, seccionada por cadências.⁸

Figura 1 –Camada estrutural intermediária do *Capriccio sopra ut re mi fa sol la*.

Além das *intavolaturas* do início do século XVI, o procedimento de variação rítmica, por aumento ou diminuição toma grande importância à música instrumental a partir da publicação em 1538, das *diferencias* presente nos *Los seys libros del delphín para vihuela* de Luis Narváez. Com relação a este aspecto, no caso do *Capriccio*, Frescobaldi realiza a cada seção, reiterações do sujeito de maneira variada, e algumas vezes, adota um *tactus* diferenciado para cada seção. Conforme as orientações do prefácio, constam também as seções que ocorrem as hemíolas para *tre batutte*, como a seção 3 (c. 33 a 50), com o retorno para quatro na *codetta* (c. 48-50), seção 5 (c. 77 a 94), com excertos intermitentes para quatro nesta seção, quando ocorrem passagens virtuosísticas com notações menores, e ainda na seção 8 (c. 133 a 149), com a mudança apenas na notação.

3. Aspectos tonais⁹

A transição da pluralidade dos doze modos no Renascimento para redução a apenas dois no Barroco, é frequentemente discutida entre os musicólogos e analistas. Entretanto, há concordância no que diz respeito a coincidência entre a simplificação dos meios texturais e os dois novos *ethos* modais (maior-menor). Hierarquias generativas a partir de um baixo ou *basse fondamentale*, ocorrem decorrentes desta simplificação, que envolvem a “estratificação e sedimentação da densidade entrelaçada com a imitação do final da Renascença” (2001: 588). Neste contexto, Hyer argumenta a posição apresentada por Powers no ensaio, *Is Mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony* (*Basler Jb für historische Musikpraxis*, xvi, 1992: 9-52):

[...] argumenta-se que modalidade e tonalidade coexistem como propriedades musicais em planos epistemológicos separados, em que não há significado imaginar a transição de um para o outro, [pois] modalidade e tonalidade, neste sentido, já não competem ou significam mutuamente uma organização exclusiva de um sistema

musical. Mesmo com os termos deste argumento, entretanto, podemos constatar a redução da prática musical de oito ou mais modos na música do *cinquecento* para meramente dois no *seiscento*. (HYER, 2001: 588)

Em complemento, Hyer aponta que a gradual mudança talvez ocorra pelo emergir do *cantus durus* e *cantus mollis* das teorias modais Renascentistas, cuja transição foi completada em “*Das neu-eöffnete Orchestre* (1713), de Mattheson, que lista modos alternativos maiores (*dur*) e menores (*moll*) para todos os doze semitons da oitava cromática” (2001: 588). Além disso, a mudança ocorre também na percepção: ao invés de coleções de intervalos, ouve-se as simultaneidades acordais como pequenas entidades em sucessão; logo, a tríade¹⁰ unifica os intervalos acima dispostos (terça e quinta), e empresta sua classe de alturas para toda a organização do sistema, “tornando o elemento perceptivo básico da música tonal”. Portanto, o que antes se define como ‘*clausula formalis*’, reinterpreta-se como uma ‘cadência de dominante-tônica’ (2001: 588-589).¹¹

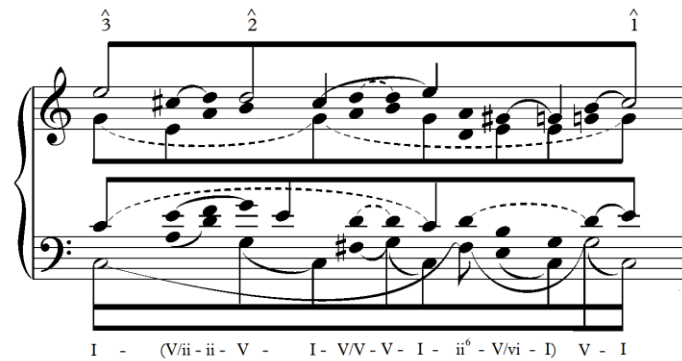
No *Capriccio* de Frescobaldi, observa-se uma das principais características deste sistema de organização sonora: o baixo não é apenas a alicerce harmônico, mas sim, toda a fonte generativa do acorde fundamental do *tuono* (CHRISTENSEN, 1993: 71), bem como as relações de tensão (distanciamento) e repouso. O direcionamento harmônico único é revelado pelos prolongamentos das estruturas importantes a este sistema - observação possível ao comparar os gráficos das figuras 1 e 3 – que possibilita uma redução ainda maior da estrutura fundamental (*ursatz*): I – V – I.

No gráfico abaixo (figura 2), observa-se a camada estrutural superior da primeira seção como representação ou “imagem” dos procedimentos apresentados em cada seção de reiterações do sujeito; em aspectos gerais, um princípio do desenvolvimento motivico que ocorrerá em toda a obra.



Figura 2 –Camada estrutural superior da primeira seção do *Capriccio*.

Em síntese, o gráfico da figura 3 revela o plano estrutural inferior e o direcionamento harmônico de todo o *Capriccio*. Observa-se uma digressão que interrompe o discurso no c. 194, estabelecendo assim, a *coda*.



$\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

I - (V/ii - ii - V - I - V/V - V - I - ii⁶ - V/vi - I) V - I

Figura 3 – Plano estrutural inferior do *Capriccio*.

4. Considerações Finais

A influência dos aspectos harmônicos e técnicas de desenvolvimento motivico estabelecido através da música instrumental, a partir da tradição do *ricercare* proposto por Girolamo Cavazzoni, e sobretudo, por Frescobaldi, torna-se fundamento para a técnica composicional musical a partir do barroco.

Tais aspectos podem ser evidenciados por meio da análise gráfica das camadas estruturais. Neste caso, portanto, afirma-se que grande parte das características da organização musical tonal como: material, prolongamento de estruturas principais e gênese harmônica guiada pelo *basso fondamentale*, já podem ser encontradas no *Capriccio sopra ut re mi fa sol la*, preconizando características tonais da prática composicional instrumental barroca.

Por fim, adiciona-se que a influência gerada pelo cromatismo a partir da tradição da escola veneziana de Willaert (teorizada sobretudo por Vicentino em *L'antica musica ritotta alla moderna prattica* de 1555), tenha possivelmente gerado tamanha instabilidade aos modos (previamente escolhidos pelos compositores principalmente pela concordância com os afetos pretendidos pelo texto), que a consequência gradual foi transmitir a relação dos afetos por meio da inflexão intervalar contrapontística em apenas dois modos (maior e menor); solução que também alterou drasticamente o princípio didático medieval da solmização por hexacordes.

Referências:

- BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BUKOFZER, Manfred. *Music in Baroque Era*. New York: W.W. Norton, 1947.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

- DAHLHAUS, Carl; GJERDINGEN, Robert O. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- FRESCOBALDI, G. *Primo Libro di Capricci, Canzon Francese e Recercari*. Roma: Luca Antonio Soldi, 1624.
- HYER, Brian. Tonality. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001, v.28, p.583-594.
- LADEWIG, James. Bach and the Prima prattica: The influence of Frescobaldi on fugue from the Well-Tempered Clavier. In: *Journal of Musicology*. California: University of California Press, vol. 9, n. 3, p. 358-375, 1991.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.
- SILBINGER, A. The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670. In: *Journal of the American Musicological Society*. California: University of California Press, vol. 33, n. 1, 1980, p.42-87.
- VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

Notas

¹ O 3º volume foi perdido.

² Neste contexto, os *ricercari* são peças pequenas em tamanho e de caráter quase improvisadas com rápidas ornamentações geralmente nas vozes mais agudas, sustentadas por simultaneidades acordais.

³ Neste caso é possível realizar um paralelo entre as antigas práticas, como por exemplo, da *chanson francese* relacionando-a com a *canzona* – pelos temas poéticos e o caráter formal repetitivo –; e o *motet*, com o “novo” *ricercare* – pelo caráter essencialmente polifônico. Este novo *ricercare* estabelecido por G. Cavazzoni, difere texturalmente das primeiras práticas quase monódicas, portanto, a mudança é concernente quanto elaboração estrutural e formal.

⁴ Do ponto de vista estrutural, portanto, a *clausula basizans* (movimento do *bassus*) substitui a *clausula tenorizans* (movimento do *tenor*) na diáde das cadências realizadas em conjunto com a *clausula cantizans* (movimento do *cantus*), substituição gradual que ocorre mesmo na polifonia vocal no século XVI.

⁵ Acredita-se que mesmo a partir dos motivos musicais “puros”, ou seja, sem a influência direta de um *cantus firmus* ou que seja baseado em uma obra vocal, é possível estabelecer, mesmo que remotamente, algum tipo de ligação entre os dois gêneros. Vale lembrar que o sentido de ‘obra musical’ só é estabelecido em meados do século XVIII, portanto mesmo em compositores do Barroco, é prática comum a relação com a alguma obra poética ou afeto em particular mesmo quando música instrumental, não possuindo qualquer vínculo ou sentido com a obra vocal remetida. Bartel afirma que no Barroco o processo composicional torna-se objetivo, contrastando com os processos subjetivos e individualistas dos períodos anteriores (1997: 80).

⁶ Por meio deste cargo e sua popularidade, influencia a geração contemporânea de músicos romanos, como Michelangelo Rossi e Bernardo Pasquini, estabelecendo uma escola que além de dar continuidade a esta tradição, tem a habilidade de absorver ainda novos desenvolvimentos musicais e estilos. De acordo com Silbiger, esta tradição “continuou a exercer influência significativa sobre compositores do exterior no sec. XVIII, como Fux, Gottlieb, Muffat, Bach e Handel” (SILBINGER, 1980: 43).

⁷ Essendo stato sempre desideroso [...] de giouare com le mie fetiche ali studiosi di detta professionne, sempre ho dimonstrato al mondo com le mie Stape d'intavolatura, & in partitura di ogni sorte capricci e d'inventioni dar segno del mio dessidoroso afeto, accio le mie opre ne restasse contento, & approfittatto (FRESCOBALDI, 1635: prefácio).

⁸ Vale lembrar que ao ser executado no órgão, o *Capriccio* utiliza-se em cada seção, uma variação da reginação, enfatizando a estrutura formal da peça, assim como o caráter ou afeto requerido para uma melhor adequação dos aspectos imitativos e até acústicos das seções.

⁹ O conceito de ‘tonalismo’ (*tonalité*) é cunhado por Castil-Blaze e elaborado pelo musicólogo belga, François-Joseph Fétis e publicado em 1832 com o *Philosophie de la musique*, embora o termo seja explicitado somente em *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* em 1840. No entanto, segundo Dahlhaus, a teoria do sistema tonal de Hugo Riemann difere em quatro pontos principais da realizada por Fétis: (1) a tradição intelectual em que a categoria ‘tonalidade’ é baseada; (2) nas características constituintes da designação ‘tonalidade’; (3) na concepção da relação entre o sistema de acordes e a escala subjacente; e (4) na determinação no alcance da validade da teoria. Em aspectos gerais, Riemann define ‘tonalidade’ como “o significado especial que acordes recebem por meio de suas relações a sonoridade fundamental, a tríade da tónica”. Assim, uma vez que Riemann denomina estas funções

acordais de ‘funções’, ‘tonalidade’ é esta forma de realização das funções acordais; por outro lado, a Fétis, o conceito das funções é uma ideia essencialmente estranha para definir a tonalidade primariamente em termos de relações entre os acordes: a define como um conjunto de relações necessárias, simultâneas ou sucessivas, entre as sons da escala, resultando em uma multiplicidade de tonalidades (*types de tonalités*) como resultado da diversidade étnica e histórica da humanidade, ainda que Fétis se concentre em somente na tonalidade moderna (*tonalité moderne*) (DAHLHAUS; GJERDINGEN, 1990: 3-8).

¹⁰ Conforme o conceito da *trias harmonica* apresentado por Johannes Lippius em seu tratado *Synopsis musicae novae* (1612), derivado das publicações: *Disputatio musica secunda* (1609) e *tertia* (1610).

¹¹ Em concordância, Wallace Berry define tonalismo como: [...] um sistema formal em que se entende o conteúdo de cada altura enquanto funcionalmente relacionado a uma específica classe de alturas ou um complexo de classes, geralmente pré-estabelecida ou pré-condicionada, como uma estrutura fundamental a algum nível de percepção compreensível” (BERRY, 1987: 27).