

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO
Os Responsórios do Sábado Santo (VII.11) de David Perez (1711-1788) – uma análise estilística
DEBATES | UNIRIO, n. 16, p.1-31, jun.2016.

Os Responsórios do Sábado Santo (VII.11) de David Perez (1711-1788) – uma análise estilística

Carlos Alberto Figueiredo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Federal de Goiás

Resumo: Os *Responsórios do Sábado Santo* (VII.11), do compositor napolitano David Perez (1711-1778), foram compostos em data desconhecida, mas certamente já no seu período de atuação em Portugal, a partir de 1752. A obra é transmitida por 23 fontes manuscritas, encontradas em arquivos portugueses e brasileiros. O processo de edição da obra, ora em curso, demanda a análise estilística aprofundada, que possa servir de base para as decisões textuais. Além disso, conhecer a música de David Perez é importante para a compreensão estilística da música sacra portuguesa do século XVIII e da música sacra brasileira do período colonial. Sua música circulou no Brasil dos séculos XVIII e XIX em fontes manuscritas e até impressa, além de haver registro de execução de seu *Matuttino de morti* no Rio de Janeiro, em 1819. O estudo das características estilísticas dos *Responsórios do Sábado Santo* inclui itens, tais como harmonia, texturas, sintaxe da colocação do texto litúrgico, aspectos do baixo contínuo, fraseologia, forma e prosódia, entre outros. Procura-se situar a obra em termos da dicotomia existente no século XVIII entre os chamados “estilo estrito” e “estilo livre”, ou “galante”.

Palavras-chave: Edição. David Perez. *Responsórios do Sábado Santo*. Análise estilística. “Estilo estrito e “Estilo livre”.

Responsories of the Holy Saturday (VII.11) by David Perez (1711-1778) – Stylistic analysis

Abstract: The *Responsories of the Holy Saturday* (VII.11), by the Neapolitan composer David Perez (1711-1778) have been composed in an unknown date, but certainly already in his period of activity in Portugal, from 1752 on. The work is transmitted by 23 manuscript sources, housed in Portuguese and Brazilian archives. The edition of the work, now in process, demands the deep stylistic analysis which will serve as basis for the textual decisions to be taken. Besides that, knowing David Perez’ music is very important for the understanding of the style of the Portuguese sacred music of the XVIII century and the Brazilian sacred music of the colonial period. His music had some circulation in Brazil in this period in manuscript sources and even a printed one, besides the record of his *Matuttino de morti* have been performed in Rio de Janeiro, in 1819. The study of the stylistic features of the *Responsories of the Holy Saturday* includes items like harmony, texture,

syntax of the liturgical text underlay, aspects of the thorough bass, musical phraseology, form and prosody, among others. One of the main purposes is to situate the work in terms of the dichotomy present during the 18th century between the so called "strict style" and "free style", or "gallant style".

Keywords: Editing. David Perez. *Responsories of the Holy Saturday*. Stylistic analysis. "Strict style and "Free style".

Os Responsórios do Sábado Santo (VII.11¹), do compositor napolitano David Perez (1711-1778), foram compostos em data desconhecida, mas certamente já no seu período de atuação em Portugal, a partir de 1752. A obra é transmitida por 23 fontes manuscritas, encontradas em arquivos portugueses e brasileiros. O processo de edição da obra, ora em curso, demanda a análise estilística aprofundada, que possa servir de base para as decisões textuais. Além disso, conhecer a música de David Perez é importante para a compreensão estilística da música sacra brasileira do período colonial e da música sacra portuguesa do século XVIII. A música de Perez teve alguma circulação no Brasil, como pode ser visto pelas fontes manuscritas de sua obra em acervos brasileiros, segundo os catálogos especializados (DUPRAT; BALTAZAR, 1994, NOGUEIRA, 1997, BABO, 2005). Um raro exemplar do seu *Matutino de Morti*, publicado em Londres em 1774, se encontra no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, de São João del Rei. Há notícias da execução dessa mesma obra no Rio de Janeiro, em 1819 (MATTOS, 1997: 144)

O estudo das características estilísticas dos Responsórios do Sábado Santo inclui itens, tais como harmonia, texturas, sintaxe da colocação do texto litúrgico, relação texto-música, aspectos do baixo contínuo, fraseologia, forma e prosódia, entre outros. Procura-se situar a obra em termos da dicotomia existente no século XVIII entre os chamados "estilo estrito" e "estilo livre", ou "galante".

Forma, tonalidade, harmonia

Para a compreensão dos aspectos formais da composição dos Responsórios do Sábado Santo, de David Perez, integrantes da hora litúrgica das matinas, é necessário uma visão da cerimônia como um todo, da qual a composição de Perez é apenas uma pequena parte, e que pode ser encontrada no *Teatro Eclesiástico*, de Frei Domingos do Rosário (2012), descrita em detalhe, conforme o rito tridentino.

As matinas são divididas em três noturnos. Cada noturno tem uma introdução com três antífonas e três salmos, com as devidas repetições, seguindo-se os pares de três lições e três responsórios. Na totalidade, são nove antífonas, salmos, lições e responsórios.

A estrutura geral de um noturno é assim constituída:

¹ Índice catalográfico empregado por DOTTORI (2008a).

Antífona – Salmo - repetição
da Antífona

Antífona – Salmo - repetição
da Antífona

Antífona – Salmo - repetição
da Antífona

Repetição da primeira
antífona

Lição / Responsório - Lição /
Responsório – Lição / Responsório

Buscar relações tonais ou formais mais amplas entre os responsórios do ofício de Matinas não costuma trazer resultados muito consistentes. Vimos acima que há tantos itens intermediários entre os responsórios que a eventual unidade formal-tonal se torna pouco provável.

As tonalidades principais utilizadas por Perez na obra aqui analisada são, na sequência dos responsórios, separando-os por noturnos:

1º. noturno - Sol menor – Fá maior – Lá menor

2º. noturno - Mi menor – Sol maior – Dó maior

3º. noturno - Ré menor – Mi frígio – Sol maior

Observe-se que há quatro tonalidades maiores e quatro menores, além do Mi frígio, e que essas tonalidades não ultrapassam um acidente na armadura, a não ser a de Sol menor. Curiosamente, grande parte das fontes apresenta esse Sol menor com apenas um bemol na armadura.

Tal discreção no uso das tonalidades poderia estar ligada à austeridade de uma obra para Semana Santa, onde predominam exigências típicas do chamado

estilo antigo², mas outro de seus *Responsórios do Sábado Santo* utiliza as tonalidades de Fá menor (R.III, r2), Mi bemol menor (R.V, r2) ou até Ré maior (R.II, r1 e r2). Ainda assim, as tonalidades com bemóis predominam, diferentemente de tonalidades mais exuberantes, tais como Lá maior, no responsório *Hodie concepta est* e Mi maior, no Responsório III, do *Hodie in Jordane* (VII.16).

Os responsórios, elemento central das composições desse gênero, são divididos em responsos e versos, sendo os responsos divididos em duas seções, que chamarei de r1 e r2. A seção r2 funciona como refrão, gerando a seguinte estrutura:

r1 – r2 – verso – r2

No caso dos responsórios III, VI e IX, a estrutura é mais longa, com a repetição integral do responso ao final:

r1 – r2 – verso – r2 – r1 – r2

A estrutura musical obrigatória dos responsórios é herdada do Canto Gregoriano, mas, com a utilização da polifonia para sua expressão, surgem novos recursos que explicitam musicalmente a divisão dos responsos e versos. No século XVII, por exemplo, Frei Manoel Cardoso (1566-1650) separa as seções r1 e r2 através de uma cadência mais pronunciada, que interrompe o fluxo da polifonia, tendo r2 como seção mais curta e o verso expresso em cantochão (CARDOSO, 1968: 109-110). Outra possibilidade apresenta Estevão Lopes Morago (1575-1630?) em

² Sobre o estilo antigo na música sacra, ver CASTAGNA, 2001.

suas *Matinas do Natal*, fazendo a separação entre r1 e r2 através de cadência pronunciada, mas musicando o verso também polifonicamente, porém com menos vozes em alguns dos responsórios (MORAGO, 1961: 189-204). A chamada “cantata napolitana” do século XVIII já expressa as seções r1 e r2 em *stile pieno* ou *concertate*³, com andamentos diferentes e o verso como solos ou duetos.

Na composição de Perez, seguindo a estrutura da “cantata napolitana”, a seção r1 tende a apresentar andamento moderado, a seção r2 andamento mais rápido, normalmente em *Allegro*, e o verso em andamento mais lento. As seções r1 e r2 têm escrita coral, mais simples, e os versos são concebidos para duos, trios ou até quartetos, com escrita mais sofisticada, como veremos adiante.

Em linhas gerais, os responsórios dessa obra apresentam quatro padrões em seus planos tonais:

- 1) as seções r1, r2 e os versos começam e terminam na tonalidade principal - Responsórios I, III, VI e IX;
- 2) as seções r1 e r2 de responsórios em modo menor começam e terminam na tonalidade principal, mas os versos começam e terminam no tom do relativo - Responsórios IV e VII;
- 3) as seções r1 e r2 de responsórios em modo maior

começam e terminam na tonalidade principal, mas os versos começam no tom do relativo e terminam na tonalidade principal - Responsórios II e V;

- 4) em modo frígio, começando na tônica maior (r1, r2) e a subdominante (verso) e terminando na tônica maior (r1, verso) e na subdominante (r2) - Responsório VIII.

Em cada seção dos responsórios, há também quatro padrões básicos e seus desdobramentos:

- 1) total estabilidade, como o que acontece nos Responsórios V (r2), VI (r2), IX (r1, r2), todos em modo maior;
- 2) tonalidades principais em modo menor, apresentando oscilação exclusiva entre a tônica e seu relativo maior (I-III-I), como nos Responsórios I (r2, verso), III (r1), IV (r1) e VII (r1, r2). Há, porém, desdobramentos desse padrão, tais como a inserção da tonalidade da subdominante do tom principal (I-III-IV-I ou I-IV-III-I), conforme os Responsórios III (r2, v) e IV (r2). Há, ainda, a inserção de outras tonalidades, como o tom do sétimo grau maior (I-III-VII-I), conforme os Responsórios II (verso) e V (verso), e um desdobramento ainda maior, com a utilização do tom da dominante menor e do sétimo grau maior (I-III-V-

³ No *stile pieno*, todas as vozes participam permanentemente da textura, enquanto que o *stile concertato* pressupõe a alternância entre blocos de todas as vozes com trechos com menos vozes, usualmente solistas.

- VII-I), conforme o Responsório I (r1);
- 3) tonalidades principais em modo maior, apresentando oscilação entre o tom principal e o da dominante (I-V-I), conforme os Responsórios II (r1), VII (verso) e IX (verso). Há aqui também desdobramentos desse padrão, com utilização de passagens pelo tom do sexto grau (I-VI-V-I), pela subdominante do tom principal (I-V-I-IV-I), como no Responsório VI (verso), e também pelo tom da dominante e o tom relativo menor do tom principal (I-V-VI-V-I), como no Responsório VI (r1);
 - 4) oscilação entre a tônica e seu tom da subdominante (I-IV), como no Responsório IV (verso). Esse padrão apresenta, ainda, desdobramento, com a utilização do tom da subdominante e do relativo menor (I-IV-VI-I), conforme o Responsório V (r1).

O Responsório VIII, como já vimos, apresenta sua organização dentro do modo frígio, com suas peculiaridades.

O ritmo harmônico da obra é intenso, com ampla utilização de marchas harmônicas. Em compassos quaternários das seções r1 e r2, com andamentos moderados e rápidos, a harmonia tende a variar na duração da mínima, mas há muitas instâncias de variação no nível da semínima, especialmente em aproximação de cadências. As mudanças no nível da colcheia são mais raras. Nos

compassos 3/8, a harmonia tende a variar na duração da semínima pontuada, mas com várias instâncias de mudanças no nível da colcheia. Nos versos, quase todos em compasso quaternário, com a semínima como unidade, e todos mais lentos, aumenta a incidência de mudanças de harmonias no nível da colcheia. No único verso em compasso 3/4 (R.IV), a mudança de harmonias no nível da semínima predomina. Não há, na prática, harmonias que durem mais do que um compasso, em qualquer das fórmulas utilizadas, com exceção das situações onde há notas pedais no baixo instrumental ou vocal.

Vários tipos de acorde são utilizados. Os de sétima, inclusive sobre o sétimo grau dos modos maiores e menores, são utilizados tanto com preparação, dando a aparência de "estilo estrito"⁴, como sem preparação, inclusive saltando. Eles ocorrem em partes fortes ou fracas de tempo.

Há poucos exemplos de falsas relações harmônicas entre as vozes, tais como em R.III, c.16-17 e 22-23.

Aspectos formais das seções r1-r2 e dos versos

Charles Rosen propõe a classificação das formas binárias correntes no século XVIII em três tipos (1980: 28): forma com "três frases"⁵, forma com "duas frases"⁶ e forma de movimento lento.⁷

O primeiro tipo tem a seguinte organização interna:

⁴ Classificação que será vista adiante.

⁵ "Three-phrase form".

⁶ "Two-phrase form".

⁷ "Slow-movement form".

A (I ou I → V) :||: B (V ou tonalidade próxima) e A ou A¹ (I)

Ou, mais detalhadamente (Rosen, 1980: 21):

A (cadência sobre I, sobre V ou sobre V, mas em I);

B (cadência sobre V, VI ou outro tom próximo);

A (em I).

O segundo tipo: A → B (I → V) :||: A → B (V → I)

O terceiro tipo: A¹ (I → V), A² (I → I)

Analisarei os aspectos formais das 27 seções da obra, abordando inicialmente as seções corais (r1 e r2), dezoito ao todo, e depois os versos, nove.

As seções corais, sempre na forma binária,⁸ podem ser subdivididas entre formas binárias do primeiro ou segundo tipo, conforme Rosen.

Registro quatro seções com forma binária tipo “três frases”:

- 1) R.I (r1) - I-V / V-VII-I
- 2) R.II (r2) - I-VI / VI-V-I
- 3) R.IV (r2) - I-I / IV-I
- 4) R.VIII (r2) - I-III / V-I-IV

No primeiro exemplo, em Sol menor, a seção A inicial faz cadência sobre III (c.4) antes da cadência mais esperada sobre V (c.7). A seção B faz curiosa cadência sobre VII, Fá maior (c.11), e depois a seção A se encaminha para tonalidade principal. No segundo exemplo, em Fá maior, a seção A inicial conclui em VI (c.18), com a seção B conduzindo para uma cadência sobre V (c.22) e a seção A já estabilizada em I. No terceiro

exemplo, a seção A se apresenta estável com cadência sobre I (c.14) e a segunda seção transita inicialmente sobre IV, com cadência suspensiva (c.16) e conclui sobre I (c.19). No quarto exemplo, a seção A parte do Mi frígio, conduzindo para cadência sobre III (c.16). A seção B parte de III e se encaminha para cadência sobre o I frígio (c.21) e a seção A se encaminha para a cadência final sobre IV (c.26), caracterizando a dubiedade típica do modo frígio, oscilando entre I e IV.

São sete os exemplos que apresentam o segundo tipo proposto por Rosen, forma binária tipo “duas frases”, cinco deles no modo menor, um no modo maior e um em Mi frígio.

Dos cinco em modo menor, três apresentam a seção A concluindo sobre III e a seção B enfatizando inicialmente a região do III e concluindo sobre a tônica: R.I (r2), R.III (r1) e R.VII (r2). As seções R.I (r2) e especialmente R.VII (r2) apresentam paralelismo motivico entre A e B. O quarto exemplo, R.VII (r1), tem comportamento tonal peculiar, com a cadência que conclui A sobre VII (c.5) e a seção B como instabilidade, conduzindo de volta para I. A seção R.IV (r1), quinto exemplo, tem sua primeira cadência sobre III, mas conclui aberta, com cadência suspensiva.

O exemplo em modo maior, R.VI (r1), tem o comportamento esperado, com a cadência que conclui sobre o V, com ampliações (c.8-10). A seção B inicia com o V e conduz de volta para I.

O último exemplo, em Mi frígio, R.VIII (r2), tem a cadência que conclui a seção A sobre III

⁸ Fernandes não reconhece padrões formais fixos nas seções r1 e r2 das Vésperas de João de Sousa (2005: 229).

(c.5) e cadência final sobre I (c.12). Há aqui também forte paralelismo motivico entre A e B.

A rigor, do terceiro tipo proposto por Rosen, forma binária movimento lento, só há um exemplo: R.II (r1), com a seção A¹ concluindo sobre V (c.7) e a seção A² estabilizada sobre I.

Quatro das seções, todas em modo maior, representam um quarto tipo, não descrito por Rosen. Nesse quarto tipo, há total estabilidade tanto na primeira seção quanto na segunda. Os exemplos são: R.V (r2), R.VI (r2), R.IX (r1 e r2). Os dois primeiros, são curtíssimos e os dois seguintes são aparentemente maiores, devido a processos de ampliação.

Há ainda dois exemplos de difícil classificação. O primeiro, R.III (r2), em Lá menor, poderia se encaixar no tipo minueto de Rosen, com a seção A cadenciando sobre VII (c.24), mas após forte cadência sobre IV (c.18). A seção B enfatiza o IV, com rápidas cadências plagais, e a seção A retorna para I.

O último exemplo, R.V (r1) oscila entre o primeiro e o segundo tipos de Rosen. A primeira cadência concluindo A (c.6) está sobre VI. O destaque que pode ser dado à cadência passageira sobre IV (c.8) é que poderá fazer a classificação pender para um tipo ou outro.

Não há situações nesta obra em que a repetição da seção r2 após o verso venha com nova configuração harmônica ou motivica, conforme o que acontece, por exemplo, no Responsório VI de outras obras de Perez, como as *Matinas de Quinta-feira Santa* ou o Responsório III, de suas *Matinas do Natal*.

Os nove versos dos responsórios, todos curtos, são escritos para seis duos, dois trios e um quarteto, havendo os dois primeiros tipos de padrão binário, conforme propostos por Rosen: sete com o primeiro tipo, “três frases” e um com o terceiro, “movimento lento”. Tudo isso com grande latitude e simplificação.

Os versos dos Responsórios I e III têm como aspectos em comum o fato de iniciar e terminar na mesma tonalidade, Sol menor e Lá menor, respectivamente. Na seção A, enquanto o verso de R.I tem a primeira cadência muito clara na tônica, o verso de R.III tem cadência suspensiva. Na seção B, o verso de R.I tem um rápido caminho em marcha harmônica para alcançar o tom do relativo, o que não ocorre com o verso de R.III, aparentemente mais longo, fruto de processos de ampliação fraseológica. Ambas as seções B terminam como marcha harmônica, conduzindo de volta à tônica, alcançando a seção A¹.

O verso do Responsório V, em Mi menor, tem comportamento semelhante aos dois anteriores, mas já a grande diferença é o fato de concluir em Sol maior. A seção A conclui em Mi menor. Os limites entre o final dessa seção e início de B não são muito claros. De toda forma, a seção B conduz à tonalidade de Ré maior, VII grau de Mi menor, mas já visando a nova tonalidade que conclui o verso. A seção A¹, já em Sol maior, possui duas frases.

O verso do Responsório IX, em Sol maior, tem sua primeira seção A concluindo no tom da dominante, Ré maior. A seção B funciona como transição, levando à

função dominante de Sol maior, e a seção A¹ confirma essa tonalidade.

O verso do Responsório II inicia em Ré menor e conclui em Fá maior, semelhante à situação do verso de R.V. A seção A conclui em Ré menor. A seção B se encaminha para a dominante de Ré menor. A seção A¹ conduz para Fá maior, já com a primeira cadência nessa tonalidade, no c.34. Uma ampliação ainda faz o encaminhamento para o tom da dominante de Fá maior, Dó maior, seguindo para a cadência conclusiva em Fá maior.

O verso do Responsório VI, em Dó maior, é semelhante à estrutura do anterior, com a primeira seção A conduzindo para o tom da dominante, Sol maior. A segunda seção conduz de volta para Dó maior, mas sofre ainda ampliação, passando por Fá maior, voltando, finalmente para Dó maior.

O verso do Responsório VIII, apesar de toda a sua aparência peculiar de Mi frígio, apresenta também a forma minueto. A seção A conduz do acorde de Lá menor para uma cadência maior sobre a nota Mi. A seção B inicia abruptamente em Dó maior e sua primeira seção atinge a dominante dessa tonalidade. Uma rápida transição conduz de volta para Mi frígio. Curiosamente, os dois compassos seguintes reproduzem abreviadamente o motivo da seção em Dó maior. O Mi frígio permanece até o final do verso.

O verso do Responsório VII tem uma das estruturas mais consistentes de todos, estando na tonalidade de Fá maior. É uma forma binária-movimento lento,

com a seção A¹ conduzindo para o tom da dominante e a seção A² estabilizada em Fá maior. O diferencial aqui é o fato da seção A¹ possuir dois materiais motivicos, o primeiro em Fá maior e o segundo em Dó maior. Na seção A², o primeiro material motivico está de novo em Fá maior, assim como o segundo. É o único exemplo entre os versos de estreita correspondência formamotivo,

O verso do Responsório IV, em Sol maior, é de difícil classificação. Trata-se de um quarteto com estrutura de dança, talvez um minueto, mas a tentativa de encaixá-lo numa das formas binárias propostas por Rosen não traz resultado positivo.

Querer estabelecer uma taxonomia das 18 seções r1, r2 e dos nove versos dos *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez, a partir da classificação de formas binárias de Rosen, não é tarefa fácil, talvez impossível. Como todos esses trechos são muito curtos, não há barras de *ritornello* que ajudem a esclarecer a ideia do compositor. O texto litúrgico é de grande valia, na medida em que, na maioria dos casos, há clara correspondência entre sua segmentação e as seções das formas binárias. Se, por um lado, a repetição do fragmento textual em R.II, r2 pode ajudar a definir a possível estrutura da seção, há situações como o verso do Responsório II, no qual a divisão proposta por mim não se ajusta à divisão do texto. E o caso mais complicado de todos é, para mim, o verso do Responsório IV, com segmentação interna bastante indefinida. Assim, muitas das

conclusões apresentadas acima são sujeitas à discussão. Um grande desafio é compreender os versos que iniciam e terminam em tonalidades diferentes. Outro desafio é compreender o grande número de seções A iniciais que terminam em graus peculiares, como VII, VI (em modo maior), etc. De toda forma, permanece a tipologia de Rosen como um ponto de partida importante.

Fraseologia

As frases musicais têm tamanhos variados, com 3, 4, 5 ou 7 compassos, ou seja, não há qualquer tendência para a quadratura das frases, típica do classicismo.

Considerando-se que a obra tem 27 seções, somente três delas têm compasso 3/8 e apenas uma compasso 3/4. Todas as demais têm compasso quaternário simples e nenhuma binário. Não há compassos compostos. Os compassos quaternários são sempre entendidos como 2 + 2, não havendo predominância do primeiro tempo sobre o terceiro. Tal fato permite que o mesmo motivo inicie no primeiro ou no terceiro tempo dos compassos quaternários, o que gera várias irregularidades. Não há ocorrência de hemíolas.

Há intensa utilização de processos de ampliação das frases, tanto por razões harmônicas como por necessidade de repetição de segmentos do texto litúrgico.

Todas as seções r1 e r2 e os versos iniciam teticamente.

Cadências

Os Responsórios do Sábado Santo nos permitem a observação de vários tipos de cadência, que podem ser resumidos na oposição entre as cadências contrapontísticas e modernas.

O primeiro tipo emerge da teoria polifônica renascentista, na qual a cadência tem por base o movimento de duas vozes: as cadências *cantizans* e a *tenorizans*. Na textura a quatro vozes, surgem mais dois tipos, as cadências *bassizans* e *altizans*:⁹

Vemos, neste primeiro exemplo, a cadência conclusiva da primeira seção do Responsório I, uma situação típica, com a *cantizans* na parte do soprano e a *tenorizans* na parte do tenor. O baixo tem a *bassizans* e o contralto a *altizans*:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The music is in a key with one flat (B-flat) and common time (C). The lyrics are 'su - um.' The Soprano part has a half note 'su' followed by a quarter rest and a half note 'um.' The Contralto part has a half note 'su' followed by a quarter rest and a half note 'um.' The Tenor part has a half note 'su' followed by a quarter rest and a half note 'um.' The Baixo part has a half note 'su' followed by a quarter rest and a half note 'um.'

Exemplo 1 - R.I, c.22-23.

Observemos que neste tipo de cadência, o acorde final não possui a terça.

O exemplo a seguir apresenta a "cadência em mi", também chamada modernamente de "cadência frígia". No soprano,

⁹ Sobre as cadências, sua classificação na Renascença e seus desdobramentos, ver MEIER, 1974.

há a *cantizans*, que termina com segunda maior ascendente, e, no baixo, a *tenorizans*, com movimento de 2ª. menor descendente. Observe-se o desenho melódico anguloso no contralto, bastante comum neste tipo de cadência, e na obra como um todo:

Musical score for Example 2, showing Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "la - - - cum:". The Contralto part shows a sharp melodic angle.

Exemplo 2 - R.VIII, c.11-12.

Os dois próximos exemplos nos trazem as cadências modernas ou "galantes". O primeiro com a utilização do acorde de 6/4 precedido da subdominante:

Musical score for Example 3, showing Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "sa - val - - - de.". The Baixo part shows a 6/4 chord structure.

Exemplo 3 - R.III, c.31-34.

O segundo traz uma cadência direta, sem qualquer tipo de retardo ou preparação:

Musical score for Example 4, showing Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "Do - mi - ni ma - gna.". The Baixo part shows a direct cadence.

Exemplo 4 - R.III, c.16-18.

Não há, na obra, cadências interrompidas nem cadências que concluem com terças picardas.

As cadências contrapontísticas ocorrem com maior frequência nas seções r1 e r2, com poucas exceções, e as cadências "galantes" ocorrem com grande frequência nos versos, com poucas exceções.

Menciono ainda a chamada *cadenza fuggita*, típica na escrita renascentista, tal como acontece no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin: "Qui - a in te oc-ci-sus est Sal - va - tor, Sal - va - tor Is - ra - el, qui - a in te oc-ci-sus est Sal - va - tor, qui - a in te oc-ci-sus". The Soprano part begins with the first measure, while the other voices enter in subsequent measures. An asterisk (*) is placed above the Tenor part in the fourth measure, indicating a specific musical event.

Exemplo 5 - R.II, c.15-18.

Neste trecho polifônico, no momento em que as vozes têm sua primeira cadência no primeiro tempo do c.18, o tenor “foge à cadência”, iniciando a nova imitação do motivo (*).

No primeiro tempo do c.4 do Responsório I, acontece situação semelhante, também envolvendo a parte de tenor. O problema nesse ponto é que as fontes divergem textualmente quanto à existência ou não da *cadenza fuggita*. O terceiro e último exemplo desse tipo de cadência ocorre no c.6-7, envolvendo o soprano, no mesmo responsório.

Texturas

Os *Responsórios do Sábado Santo* são escritos para quatro vozes, SATB, e baixo contínuo. As seções r1 e r2 são todas em *stile pieno* e os versos para duos, trios e um quarteto. Não há utilização de *stile concertato* nas seções r1 e r2.

Predomina na obra a textura homófona. No entanto, resumir todas as ocorrências dessa textura básica a essa expressão é simplificar as nuances existentes na homofonia. O termo “*noema*”,

utilizado por Burmeister¹⁰, ajuda na compreensão das diversas situações.

A análise textural, conforme proposta por Burmeister e outros tratadistas que o seguiram, está associada intrinsecamente aos fragmentos do texto, literário ou litúrgico. A pergunta a ser feita é sempre: “como se expressa determinado fragmento do texto?” Tais texturas ou fragmentos textuais são sempre delimitados por cadências, mais ou menos pronunciadas, como visto na seção acima.

A dicotomia básica na análise textural, ainda segundo a terminologia de Burmeister, está nas noções de fuga (polifonia imitativa) e *noema* (homofonia). Nessa perspectiva, posso dizer, assim, que os *noemas* e suas variantes predominam claramente na obra como um todo.

Reconheço como variantes de *noemas*, conforme estão presentes na obra:

1) *analepsis* – repetição imediata de *noema*;

¹⁰ Sobre Burmeister e sua terminologia, ver BARTEL (1985), BRANDES (1935) e UNGER (1969).

2) *auxesis* – repetição de *noema* em alturas diferentes;

3) *noema* defasado – as quatro vozes se caracterizam como *noema*, estando uma delas ligeiramente defasada;

4) *noema* com voz independente – três das vozes se caracterizam como *noema*, mas a quarta voz não participa dessa textura, quase como melodia acompanhada.

A presença de marchas harmônicas faz com que a *auxesis* seja a figura mais comum na obra, principalmente em início de seções: R.III, c.1-5, R.VI, c.18-21, R.IX, c.1-9.

As *analepsis* são raras, tal como em R.VI, c.22-23. Há também o que chamo de *analepsis* falsa, na qual o *noema* é repetido, mas com fragmento textual diferente, como em R.IV, c.14-16, R.V, 14-16 e R.II, c.10-12.

O quarto tipo ocorre com pouca frequência e de forma isolada, como em R.IV, c.5-8. Há casos mais frequentes da voz independente se manifestar num contexto de *analepsis*, como em R.II, c.8-10, c.23-24 ou *auxesis*, como em R.III, c.6-8, com soprano independente, seguido de c.9-11, com tenor independente.

Em oposição ao *noema*, temos a fuga, que deve ser entendida não como a forma desenvolvida pelo barroco e cristalizada com a fuga escolar do século XIX, mas qualquer textura imitativa, ainda que breve e, principalmente, associada a um fragmento do texto litúrgico.

As fugas são raras na obra, havendo alguns exemplos no Responsório II, c.15-21, no

Responsório III, c.43-46, Responsório VI, c.34-37, e no Responsório VIII, c.2-5 e 6-12, c.27-30.

Uma situação particularmente interessante ocorre duas vezes no Responsório VI, envolvendo uma fuga entre as vozes de soprano e baixo associada à *analepsis* nas outras vozes, respectivamente nos c.12-15 e 22-24.

As ocorrências de polifonia não imitativa também são raras, como no Responsório I, nas seções r1 e r2, e no Responsório III, c.37-40.

Nos versos, há algumas texturas exclusivas. A mais comum é o movimento em sextas ou décimas paralelas entre duas vozes. Uma variante dessa textura é a inclusão de um pedal do baixo. Outra textura recorrente é a do diálogo ou imitação entre as vozes. A combinação do diálogo com o paralelismo entre as vozes é o que chamo de diálogo sobreposto, quando uma das vozes inicia e a outra imita, mas sobrepondo-se à anterior em terças.

Seguem-se dois exemplos que procuram combinar algumas dessas texturas encontradas nos versos:

The image shows a musical score for Soprano and Tenor. The Soprano part is on a treble clef staff, and the Tenor part is on a bass clef staff. Both parts are in 4/4 time. The lyrics are: "Ac - cū - gi - te vos, tu - ut - do - tes." The Soprano part starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a quarter rest. The Tenor part starts with a quarter rest, followed by a quarter note, and a quarter rest. The two parts are in a dialogue relationship, with the Soprano part leading and the Tenor part following.

Exemplo 6 - R.III, c.35-37.

No exemplo acima, ocorre diálogo inicial entre soprano e tenor conduzindo ao movimento de décimas paralelas.

Exemplo 7 - R.IX, c.35-37.

Neste exemplo, os dois primeiros compassos apresentam um diálogo sobreposto entre soprano e baixo, conduzindo, no c.37, ao movimento de décimas paralelas.

Há inúmeros exemplos de cruzamentos de vozes passageiros, envolvendo vozes adjacentes.

Aspectos da construção melódica

Considerando-se que a obra tenha sido escrita para soprano, contralto, tenor e baixo, estas são as extensões das vozes: soprano – de Sol3 a Sol4, podendo ir até Dó3; contralto – de Dó3 a Dó4, podendo chegar a Lá2 e Ré4; tenor – de Sol2 a Sol3, podendo chegar a Lá3; baixo – de Sol1 a Ré3, com eventuais extensões a Fá1 e Mi3. Não há real distinção nas extensões vocais de soprano, tenor e baixo entre as seções corais e solísticas. Não havendo seção solística com parte vocal para contralto realmente autônoma, não é possível haver a comparação com as seções corais.

Nas seções r1 e r2, corais, predominam claramente em todas as vozes linhas melódicas angulosas em detrimento das mais

planas. Nesse aspecto, a linha talvez mais angulosa seja a do contralto, como podemos ver nos exemplos abaixo:

Exemplo 8a - R.I, c.7-11.

Exemplo 8b - R.III, c.6-8.

Exemplo 8c - R.IV, c.11-14.

Exemplo 8d - R.VI, c.18-21.

Há, porém, alguns exemplos de seções r1 e r2 com movimentação mais plana das vozes, pelo menos parcialmente, como é o caso de R.V (r1, r2), R.VI (r2), R.VII (r2) e R.IX (r1).

Há, também, a tendência nos trechos muito angulosos de se estabilizarem em linhas planas quando da aproximação das cadências contrapontísticas (Ex. 9), mas não das modernas (Ex.10):

Exemplo 9 - R.I, c.15-18.

Exemplo 10 - R.III, c.13-18.

Nos versos, com sua escrita mais virtuosística, concebida para solistas, as linhas são ainda mais angulosas, não excluindo alguns trechos mais planos. Curiosamente, no verso do Responsório IV, um quarteto, a linha do contralto assume um de seus momentos mais estáticos, com notas pedais.

A parte de contralto é especialmente problemática quanto à sua transmissão. Das 23 fontes que transmitem a obra apenas quatro têm essa parte imprescindível, sendo que duas delas são contrafactas, com grandes alterações. Assim, apenas duas fontes, A e D, transmitem de

forma mais ou menos unívoca essa parte.

Eric Weimer desenvolveu estudo demonstrando a presença da fórmula melódica ABB como padrão para o início de seções de música vocal do século XVIII, conforme apresentado por Fernandes (2005: 166-174). Nessa prática, as linhas melódicas iniciam com o motivo "A" seguido do motivo "B", que se repete imediatamente, de várias formas.

É possível identificar a presença dessa fórmula de abertura em alguns dos versos da obra aqui estudada: R.IV, R.VI, R.VII, R.IX. Chama-me porém a atenção o fato dessa fórmula se manifestar de forma mais ampla do

que simplesmente nos compassos iniciais, como ocorre no verso do Responsório III, onde as dimensões seriam: 3 + 3 + 3.

Mais abrangente ainda a meu ver, é o que ocorre no verso do Responsório VIII, onde praticamente toda a estrutura estaria baseada nessa fórmula, com as dimensões 4 + 6 + 4 (B transposto, porém reduzido em dois compassos) e mais coda de quatro compassos.

As seções r1 e r2 são predominantemente silábicas, havendo um único pequeno melisma repetido no início da seção r1 do Responsório II, sobre a palavra "surge". Em contrapartida, os versos contêm vários melismas, alguns curtos e outros mais extensos. Os mais extensos tendem a enfatizar palavras expressivas do texto: "mortem" (R. I), "torrentem" (R. II), "plangite" (R. III), "dolorem" (R. V). Porém, uma palavra aparentemente sem importância também pode ganhar um melisma, como é o caso de "reputatus" [est], no Responsório I. A maioria das 27 seções, com exceção de R.III, r1, termina por melismas, curtíssimos ou mais longos, sobre a última sílaba acentuada do texto, resquíio da regra renascentista enunciada por Lanfranco (1490?-1545) e Zarlino (1517-1590) (HARRAN, 1986: 427).

Relação texto música

Koch, partindo da definição de que sentimento é "a consciência do agradável e do desagradável"¹¹

¹¹ "[...] das Bewußtseyn des Angenehmen oder Unangenehmen".

(1802: 533), afirma que "a finalidade da música é a expressão dos sentimentos e das paixões"¹²

(1802: 534), complementando:

Tão necessário, especialmente para os compositores, são os conhecimentos da natureza dos diversos tipos de sentimento e da maneira como cada um deles costuma se exprimir e se modificar (Koch, 1802: 534).¹³

Forkel (1788: 44) classifica os afetos em quatro tipos e os estilos daí decorrentes:

- 1) estilo dos afetos tristes;¹⁴
- 2) estilo dos afetos alegres;¹⁵
- 3) estilo da vaidade altiva e tranquila;¹⁶
- 4) estilo dos afetos ranzinzas e enérgicos.¹⁷

Koch também descreve quatro tipos de paixão (1802: 894):

- 1) a expressão de sentimentos tristes;¹⁸

¹² "[...] weil Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Zweck der Tonkunst ist".

¹³ "So nöthig aber besonders dem Tonsetzer Kenntnisse von der Natur der verschiedenen Arten der Empfindungen, und von der Art sind, wie sich jede derselben zu äußern und zu modificiren pflegt".

¹⁴ "Der Styl der traurigen Affecten";

¹⁵ "Der Styl der fröhlichen Affecten";

¹⁶ "Der Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit";

¹⁷ "Der Styl der mürrischen, heftigen Affecten";

¹⁸ "Der Ausdruck trauriger Empfindungen";

- 2) a expressão de afetos alegres;¹⁹
- 3) a expressão do sublime;²⁰
- 4) as paixões agradáveis.²¹

A comparação das duas listas mostra pontos em comum, mas outros bem diversos entre si.

Koch vai além de Forkel, ao tentar caracterizar a expressão musical de cada um de seus itens, a partir dos seguintes parâmetros:

- 1) na velocidade do movimento das notas ou dos compassos;²²
- 2) no uso das tessituras agudas ou graves das vozes e instrumentos;²³
- 3) no tipo de linha melódica, plana ou angulosa;²⁴
- 4) na densidade das notas utilizadas, mais compactas ou mais esparsas;²⁵
- 5) na utilização de intervalos mais simples e fluidos ou mais duros e difíceis, quanto à sua entoação;²⁶

- 6) no uso de mais ou menos acentos nos tempos fortes e fracos dos compassos;²⁷
- 7) na utilização de figuras rítmicas mais uniformes ou variadas;²⁸
- 8) na maior ou menor compreensibilidade dos ritmos;²⁹
- 9) no encadeamento de acordes previsíveis ou imprevisíveis, mais consonantes ou mais dissonantes.³⁰

A partir desses parâmetros, Koch estabelece a seguinte caracterização da expressão musical dos quatro tipos de paixão:

- 1) a expressão de sentimentos tristes: movimento lento, notas mais graves que agudas, mais compactas que esparsas, muitas dissonâncias na harmonia entre progressões melódicas pesadas e duras, [na execução], fortes acentuações dessas harmonias, um ritmo mais destacado ou perceptível;³¹

¹⁹ "Der Ausdruck der freudigen Affect";

²⁰ "Der Ausdruck des Erhabenen";

²¹ "Die angenehmen Leidenschaften";

²² "[...] in der langsamern oder geschwindern Bewegung der Töne überhaupt, oder des Taktes insbesondere";

²³ "[...] in dem Gebrauche des höhern oder tiefern Theils des Umfanges einer Stimme oder eines Instrumentes";

²⁴ "[...] in dem mehr stufenweisen oder mehr sprungweisen";

²⁵ "[...] mehr zusammengezogenen oder mehr abgestoßenen Gebrauche der Töne";

²⁶ "[...] in der Anwendung leichter und fließender, oder harter und schwer zu intonirender Intervallen";

²⁷ "[...] in dem Gebrauche mehr oder weniger Accente sowohl in den guten als schlimmen Zeiten des Taktes";

²⁸ "[...] in der Anwendung mehr gleichartiger oder mehr vermischter Notenfiguren";

²⁹ "[...] in dem mehr oder minder Fühlbaren des Rhythmus";

³⁰ "[...] in der Verbindung mehr natürlich auf einander folgender oder mehr fremdartiger, mehr consonirender oder mehr dissonirender Akkorde".

³¹ "[...] eine langsame Bewegung, mehr tiefe als hohe, mehr zusammengeschleifte

- 2) a expressão dos afetos alegres: movimento animado, notas mais agudas que graves, mais esparsas que compactas, mais saltos intervalares que graus conjuntos, o ritmo é compreensível e demanda que sejam evitadas divisões não uniformes, mas permanecendo fortemente perceptível, [na execução], as notas demandam acentuação moderada, progressões melódicas pesadas, frequente uso de dissonâncias;³²
- 3) expressão do sublime: movimento moderadamente lento, ritmo destacado e fortemente marcado, notas mais esparsas que compactas, notas longas, grandes saltos intervalares, porém consonantes, harmonia cheia e

enérgica, mas não sobrecarregada com dissonâncias, [na execução], acentuação extremamente enérgica das notas, frequentes notas pontuadas em andamento moderado;³³

- 4) as paixões agradáveis apreciam: movimento muito moderadamente rápido, notas mais suavemente compactas que esparsas, mais comumente por graus conjuntos que por saltos, com poucos acentos incisivos, [na execução], destaque progressivamente mais intenso e crescente das *appoggiature* e outras notas acentuadas, e o ritmo não deve ser colocado nem de forma destacada nem na sombra, harmonia suave na sequência dos acordes, sem intromissão de muitas dissonâncias.³⁴

als abgestoßene Töne, mit unter schwerfällige und harte melodische Fortschreitungen, viel Dissonanzen in der Harmonie, und im Vortrage starke Accentuirung derselben, einen wenig hervorstechenden oder fühlbaren Rhythmus“.

³² “[...] muntere Bewegung, mehr hohe als tiefe, mehr abgestoßene als geschleifte, durch mehr springende als stufenweis auf einander folgende Töne aus, der Rhythmus ist faßlich und verlangt die Vermeidung sehr ungleichartiger Theile, er ist aber nicht stark fühlbar, die Töne verlangen eine mäßige Accentuirung, schwerfällige Fortschreitungen der Melodie, zu häufiger Gebrauch der Dissonanzen“.

³³ “[...] mäßig langsame Bewegung, einen sehr hervorstechenden und stark markirten Rhythmus, mehr gestoßene, als zusammengeschleifte Töne, langsamen Noten, weiten, aber consonirenden Intervallensprüngen, eine volle und kräftige, aber keinesweges mit Dissonanzen überladene Harmonie, äußerst kräftige Accentuirung der Töne, die öftern punktirten Noten in mäßiger Bewegung“.

³⁴ “[...] eine sehr mäßig geschwinde Bewegung, mehr sanft zusammengeschleifte als gestoßene, gemeinlich auch mehr stufenweise als

A caracterização de Koch é muito sumária e coloca a questão sobre sua aplicabilidade nas várias seções dos *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez, aqui analisados, ou qualquer outra obra da época. Abordarei, em seguida, alguns exemplos, na busca dessa correlação.

O verso do Responsório I tem andamento lento, notas predominantemente compactas, encadeamento de dissonâncias, mas não entre progressões melódicas pesadas e duras, além das notas estarem entre a região média e aguda das vozes. Assim, a possível caracterização como “expressão de sentimentos tristes” não é conclusiva.

A seção r2 do Responsório II tem andamento rápido (*Allegro*), as notas se apresentam mais esparsas que compactas, com mais saltos intervalares que graus conjuntos, ritmo compreensível, com divisões uniformes de colcheias (considerando-se a semínima como unidade de tempo). Todavia, as notas se mantêm numa tessitura média e não há progressões melódicas pesadas nem uso de dissonâncias, a não ser em momentos cadenciais. Ou seja, a possível caracterização como “expressão dos afetos alegres” também fica comprometida.

springende Noten, mit wenig scharfen Accenten im Allgemeinen betrachtet, mit starker und anwachsender Heraushebung der Vorschläge und anderer zu accentuirenden Noten, der Rhythmus darf dabey weder zu merklich herausgehoben, noch zu sehr in Schatten gestellt seyn, die Harmonie sanft an einander gereiheten Akkorden, ohne Beymischung zu vieler Dissonanzen”.

A seção r1 do Responsório IX tem andamento moderadamente lento (*Andante*), algumas notas longas, mais esparsas que compactas, ausência de dissonâncias marcantes, predominância de graus conjuntos nas melodias, harmonia fluida. A qual dos itens de Koch essa descrição corresponderia?

A observação dos exemplos acima e de outras seções dos *Responsórios do Sábado Santo* a partir da caracterização de Koch não conduz a conclusões consistentes. De toda forma, os parâmetros enunciados por ele permanecem válidos como elementos de observação, ainda que não em conjunto.

Ainda no aspecto da relação texto-música, encontramos alguns exemplos de *word-painting* ou *hipotipose*, para usar a terminologia de Burmeister (BARTEL, 1985: 197-198). A maioria dos exemplos de melismas apresentados acima cai nessa categoria. Em R.VIII, r1, o tema da fuga comporta uma escala descendente buscando expressar o verbo “descendentibus” (“descem”). Um exemplo particularmente interessante ocorre em R.VII, r2, onde o mesmo motivo escalar é apresentado simultaneamente ascendente e descendente, procurando expressar a frase “adversum Dominum et adversum Christum ejus” (“contra o Senhor e contra o seu Cristo”). Em R.III, r1, c.5-6, o desenho ornamental para “ululate” (“gemei”), no soprano soa como um grito, inclusive pelo fato das outras vozes se calarem, efeito atenuado mais adiante, c.8, na reprodução do desenho pelo tenor.

Sintaxe

Raramente um texto literário ou litúrgico é musicado diretamente, sem repetições de seus elementos constitutivos. O estudo da sintaxe pressupõe analisar de que forma o compositor declama o texto, envolvendo as repetições de segmentos desse texto, como recurso expressivo.

Este estudo parte da análise paradigmática do texto dos *Responsórios do Sábado Santo*, conforme musicado por David Perez, e segundo a metodologia proposta por Nicolas Ruwet (apud NATTIEZ, 1975). O resultado gráfico deixa claro como em cada momento as unidades textuais foram segmentadas e repetidas ou não pelo compositor, gerando padrões mais ou menos recorrentes.

No exemplo abaixo, o texto, que em sua forma direta seria "Sicut ovis ad occisionem ductus est, et dum male tractaretur, non aperuit os suum: traditus est ad mortem" ("Ele foi conduzido como um cordeiro para o matadouro, maltratado, mas não abriu sua boca. Ele foi entregue à morte") é apresentado segmentado, segundo minha proposta analítica. Na segmentação apresentada, vemos os três padrões de declamação mais recorrentes na obra: a unidade "a", na segunda coluna, declama o segmento textual de forma direta, sem qualquer repetição. A unidade "aa", na primeira coluna, repete o segmento textual uma vez e a unidade "aab", na terceira coluna, repete o início do segmento textual

("aa"), antes de acrescentar mais uma palavra ao final ("b"):

"aa"	"a"	"aa" "b"
Sicut ovis ad occisionem ductus est	et dum male tractaretur, non aperuit os suum	traditus est
Sicut ovis ad occisionem ductus est		traditus est ad mortem

Exemplo 11 – R.I, r1.

Das 72 ocorrências analisadas, o tipo "a" aparece 17 vezes, o tipo "aa" também com 17 e o tipo "aab" com oito.

O próximo tipo mais recorrente é "abbc", conforme o exemplo abaixo, com sete manifestações

qui captivum tenebat [tenebat] primum	
hominem:	primum

Exemplo 12 – R.IV, r.2.

O tipo "abb" apresenta apenas três ocorrências:

Ecce quomodo moritur justus
moritur justus

Exemplo 13 – R.VI, r1.

O tipo "aab" apresenta alguns desdobramentos, sempre com poucas ocorrências:

1) "aaab"

memoria
memoria
memoria ejus

Exemplo 14 - R.VI, r2.

2) "aaabb"

sublatus est
 sublatus est
 sublatus est justus
 justus

Exemplo 15 - R.VI, verso.

3) "aaab aaab"

inter mortuos
 inter mortuos
 inter mortuos liber
 inter mortuos
 inter mortuos
 inter mortuos liber [liber]

Exemplo 16 - R.VIII, r2.

4) "aab aab b"

et videte
 et videte dolorem meum
 et videte
 et videte dolorem meum
 dolorem meum

Exemplo 17 - R.V, verso.

Da mesma forma, o tipo "abbc" sofre desdobramentos:

1) "abbbc"

Tradidit in mortem animam
 animam
 animam suam,

Exemplo 18 - R.I, verso.

2) "aabbc"

Accedentes
 Accedentes principes sacerdotum
 principes sacerdotum ad
 Pilatum

Exemplo 19 - R.IX, verso.

3) "ab bc b bc"

Ut vivificaret
 vivificaret populum suum,
 vivificaret
 vivificaret populum suum

Exemplo 20 - R.I, r2.

4) "abbc abbc"

ululate, pastores
 pastores ululate
 ululate, pastores
 pastores ululate

Exemplo 21 - R.III, r1.

Outros tipos mais complexos ocorrem na composição da obra, tais como "ab ab bc bcc" (R.I, verso), "abbc ab abc" (R.III, verso) "ab ab ab ab a ab" (R.IX, verso) ou " abcd ab abcd ccd" (R.II, r2). Eles representam apenas 15% das ocorrências.

Prosódia

Há três maneiras principais através das quais se pode expressar musicalmente a acentuação correta das palavras e locuções de um texto litúrgico ou literário:

1) a correspondência entre os acentos das palavras e os tempos acentuados dos compassos;

2) o posicionamento de notas longas no contexto de notas mais curtas;

3) a atribuição da nota mais aguda do contexto para a sílaba acentuada.

Os Responsórios do Sábado Santo apresentam estrita correspondência, na absoluta maioria dos casos, entre a correta acentuação das palavras e os tempos acentuados dos

compassos. Lembro que os compassos quaternários, que são a maioria na obra, têm o primeiro e o terceiro tempo igualmente acentuados. Da mesma forma, a correta acentuação das palavras é expressa mediante notas longas e notas agudas.

As palavras proparoxítonas tendem a apresentar o padrão rítmico envolvendo valores pontuados:



Tra - di - dit in mor - tem

Exemplo 22 – R.I, c.24.

Há palavras cujos acentos são expressos musicalmente de forma incorreta, mas em função da correta acentuação da locução maior em que estão envolvidas, como em R.I, c.28 (a-**ni**-mam suam) ou R.IV, c.1 (**ré**-ces-sit **pás**-tor).

A acentuação correta no primeiro caso seria **á**-ni-mam, mas prevaleceu a acentuação da locução enfatizando o pronome possessivo, "suam". No segundo caso, a acentuação correta seria re-**cés**-sit, mas prevaleceu a acentuação da locução enfatizando o sujeito, "pastor".

Há ainda várias palavras cujos acentos são expressos musicalmente de forma incorreta sem qualquer razão aparente, como em R. IV, c.30-31 (**pót**-entias **dí**-a-bo-li) ou R.VIII, r1 (cum **dé**-scen-den-ti-bus).

No primeiro caso, a acentuação correta seria po-**tén**-tias di-**á**-bo-li e no segundo caso, o motivo de uma fuga, de-scen-**dén**-ti-bus.

O fato de todas as seções iniciarem teticamente é outro fator

que contribui para a acentuação incorreta das palavras ou expressões. Outra decorrência da sistemática utilização de inícios téticos é o fato de palavras sem qualquer expressão retórica adquirirem um peso inicial: "ut", "et", "quia", "sicut", "o", "tanquam", desequilibrando o discurso.

Um traço estilístico recorrente é o fato de sílabas átonas que precedem a sílaba tônica serem expressas com figuração rítmica rápida e com notas mais agudas (*), conforme os exemplos abaixo:



Exemplo 23a - R.I, c.33-34.



Exemplo 23b - R.IX, c.38-39.



Exemplo 23c - R.IV, c.20-21.

Aspectos do baixo contínuo

Nas seções r1 e r2, predomina a função do baixo contínuo como dobramento do baixo vocal, com poucas instâncias de uso de desenhos figurativos ou de complementação rítmica.

No exemplo abaixo, vemos o baixo contínuo iniciar a seção pelo tipo de desenho figurativo mais comum na obra, continuando logo depois na sua função de dobramento do baixo vocal.



Exemplo 24 – R.III, c.1-2.

Há apenas duas instâncias em que o baixo contínuo dobra a linha do soprano, por apenas dois tempos, no R.III, c.5-6 e R.VI, c.11-12.

Nos versos, naqueles cuja maioria envolve as outras vozes que não o baixo, o baixo contínuo apresenta várias figurações típicas, eventualmente também presentes nos responsos:



Exemplo 25 – figurações diversas do baixo contínuo.

A primeira delas (a) é a mais comum de todas - o chamado *trommelbass*. Há apenas um brevíssimo exemplo de uma das figurações mais comuns na época, as oitavas quebradas (*murkybass*)³⁵, no final do verso do Responsório VII. Essa figuração ocorre também como variante isolada na fonte E.

A maior parte das figurações atua como complementação rítmica das partes vocais, quando estas têm notas longas ou pausas.

Nos versos onde há a parte de baixo vocal, a função do baixo contínuo varia, ora dobrando essa parte ora com figurações de complementação rítmica ou de acompanhamento.

A linha do baixo contínuo é sempre diatônica, com exceção da ocorrência cromática no verso do Responsório VIII, sublinhando a expressão "in lacu inferiori" ("lago profundo"). Também nos c.38 e 39 do verso do Responsório III, há esboços de linhas cromáticas. No caso do c.38, há divergência entre as fontes quanto à presença de acidentes ou não.

Não há escrita obrigada na parte de baixo contínuo nem uso

³⁵ Koch menciona em seu *Musikalisches Lexikon* a atribuição da criação desse tipo de baixo a um músico da corte prussiana, Sydow (1802: 985).

da indicação *tasto solo* em qualquer das fontes.

O estilo de Perez na música sacra

Meyer, ao abordar textos musicais, estabelece três níveis distintos de conhecimento estilístico, que são o “dialeto”³⁶, o “idioma”³⁷ e o “estilo intraobra”³⁸ (1989: 23). O “dialeto” se refere a um “número de compositores, normalmente, mas não necessariamente, contemporâneos e de uma mesma região, que empregam as mesmas, ou similares, regras e estratégias” (Meyer, 1989: 23). O “idioma” diz respeito a um comportamento individualizante, quando um compositor, em relação a outros, tende a usar mais uma restrição do que outras, e chega, inclusive, a criar novas restrições (Meyer, 1989: 24). O “estilo intraobra” diz respeito à ocorrência dos elementos composicionais característicos dentro de uma mesma obra (Meyer, 1989: 24).

Os estudos estilísticos sobre a obra sacra de Perez, ou seja, no nível de seu “idioma” são muito raros. Isso se deve principalmente à falta de edições de composições suas desse gênero. A única exceção nesse panorama é o estudo de Maurício Dottori (2008b), centrado no repertório fúnebre e para Semana Santa. É um trabalho de fôlego e feito precisamente sobre as fontes manuscritas que estão dispersas em tantos arquivos pelo mundo, em especial em Portugal.

³⁶ “Dialect”.

³⁷ “Idiom”.

³⁸ “Intraopros”.

O estudo de Dottori torna-se ainda mais rico por criar uma dinâmica de comparação das obras de Perez com as do mesmo gênero de Niccolò Jomelli (1714-1774), outro grande compositor italiano seu contemporâneo, e com atuação muito semelhante à sua. Tal abordagem já se insere na perspectiva do “dialeto”, segundo a divisão de Meyer, acima.

Não podemos perder de vista que para estabelecermos as características de uma obra, é necessário submetê-la à análise estilística, o que pressupõe sempre a comparação, ideia compartilhada por Nattiez, ao afirmar que não há análise de um *corpus* sem análise de um *contra-corpus* (1993: 7).³⁹ Para Meeùs, “a própria norma estilística não pode existir a não ser pela sua diferença em relação a uma normalidade maior, pelo seu desvio em relação a um sistema que a engloba” (apud NATTIEZ, 1993: 9).⁴⁰

A abordagem analítica neste capítulo se ateve exclusivamente ao nível da análise estilística “intraobra”, conforme Meyer, inicialmente por razões práticas de utilizar tais informações para a edição dos *Responsórios do Sábado Santo*, escopo principal deste livro. Por outro lado, é uma forma de contribuir para os estudos estilísticos sobre o compositor, em níveis mais abrangentes.

Ainda assim, não pude deixar de fazer a comparação de duas composições de David Perez sobre os textos dos *Responsórios*

³⁹ “In n’y a pas d’analyse d’un corpus sans analyse d’un contre-corpus”.

⁴⁰ “[...] la norme stylistique ele-même ne peut exister sans sa différence par rapport au système que l’englobe”.

do *Sábado Santo*, trazendo informações estilísticas importantes no nível do “idioma”. Utilizei para tal a fonte autógrafa (no caso de VII.10), datada de 1758, arquivada na Fábrica da Sé de Lisboa (P-Lf 165/51) e a edição aqui abordada (no caso de VII.11). Chamarei a primeira de composição A e a segunda de composição B.

Trata-se de um estudo com lacunas e possíveis erros, abordando apenas alguns parâmetros, já que, por um lado, a edição feita por mim pode conter elementos que comprometam dados estilísticos, e, por outro lado, como não tive acesso à fonte física da composição A, tomei por base as informações possíveis colhidas tanto nos *incipits* do catálogo de Dottori como no próprio estudo empreendido por ele.

Algumas diferenças são marcantes:

1) A tem mais de 900 compassos ⁴¹ contra 373 da composição B;

2) o uso das tonalidades na composição A é ampliado em relação à composição B, com a presença de Fá menor, Si bemol maior e Mi bemol maior;

3) embora a fórmula de compasso C predomine na composição A, há variedade maior do que na composição B, com utilização de 2/2 e 2/4, além de 3/4 e 3/8;

4) a composição A tem algumas seções r1 como duos, conforme R.II (ST) e R.IV (SA) R.V (SA), diferentemente da

composição B, onde essa seção é sempre coral, ou seja, para SATB;

5) o verso do Responsório II da composição A tem subdivisão mais sofisticada do seu texto, com andamentos e fórmulas de compasso diferentes, o que jamais ocorre na composição B, em qualquer de seus responsórios;

6) a composição A apresenta fugatos de grandes proporções em seções r2, como R.I, com 49 compassos, R.II, com 41 compassos, R.III, com 68 compassos, R.IV, com 46 compassos. A composição B contém apenas alguns trechos curtos com textura em polifonia imitativa;

7) as composições A e B apresentam igualmente duos com texturas em terças, sextas ou décimas paralelas;

8) destaque ainda o grande contraste entre o tratamento conciso, objetivo e homófono dos nove compassos da seção r2 do Responsório VI da composição B em relação aos 28 compassos da mesma seção da composição A, com seu andamento largo e textura polifônica.

Sendo ainda mais preciso na minha comparação, abordarei o Responsório III, que mostra a diversidade da escrita do compositor a partir do mesmo texto. Propicia esta comparação a transcrição apresentada por Dottori em seu já mencionado estudo sobre as obras sacras de Perez (2008b: 159-162).

⁴¹ O autor omite as informações sobre quantidade de compassos referentes ao Responsório VIII.

Largo spazioso Plan - - - - - ge,

Plan - - - - - ge, plan - ge qua-si vir - go plebs

Plan - - - - - ge, plan - ge qua-si vir - go plebs

6 u - lu - la - - te pa - sto - - - - - res,
 me - - a u - lu - la - te pa - sto - - - - - res, u - lu - la - - te pa - sto - - - - - res, u - lu - la - te pa - sto - - - - - res, u - lu - la - te pa - sto - - - - - res,

10 la - - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o, u - lu - la - - - - - te pa - sto - - - - - res, u - lu - la - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o, u - lu - la - te pa - sto - - - - - res, u - lu - la - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o,

14 sto - res, sto - res, u - lu - la - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o, sto - res, u - lu - la - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o.

Exemplo 26 – fonte P-Lf 165/51, R.III, r1, segundo a transcrição de Dottori (2008b:159-162).⁴²

⁴² Tenho dúvidas sobre o acorde final da seção na transcrição de Dottori: maior ou menor?

Inicialmente, a diferença na quantidade de compassos já mostra a disposição diversa do compositor perante o texto: enquanto a composição A tem 117 compassos, a composição B tem 48. Ambas as tonalidades são menores, mas o Fá menor da composição A está muito mais próximo de expressar a dor do texto litúrgico do que o Lá menor da composição B, mais convencional. A seção r1 da composição B tem 12 compassos contra 17 da composição A, não muito diferentes entre si. Mas o grau de concentração expressiva na primeira, com suas harmonias cromáticas e modulações inesperadas, contrasta vivamente com a escrita mais convencional da segunda. Ambas repetem a expressão "ululate pastores" ("gemei pastores").

O *stile legato*⁴³ caracteriza esta seção em A, em oposição a B.

A seção r2 de A é um fugato com 77 compassos, utilizando um longo tema, no qual, além da voz principal, mais duas vão se acumulando na expressão de segmentos do texto (Exemplo 27).

A expressão "amara valde" ("cheio de dor e amargura") oferece oportunidade para a utilização de linhas cromáticas expressivas, no decorrer do fugato. Em B, esta seção se apresenta homófona e diatônica, com progressão contínua em quartas justas e não há uma ênfase expressiva especial para a expressão "amara valde".

O verso de B, um dueto, inicia por rápido diálogo entre

soprano e tenor conduzindo a um melisma expressivo sobre o verbo "plangite" ("chorai"), que passa a movimentar harmonicamente em marcha a seção. A, também um dueto, para soprano e contralto, inicia por um desenho de terças paralelas. A expressão "et plangite" também é diferenciada, ocorrendo rápido diálogo entre as vozes que inicia a movimentação harmônica em marcha, conduzindo de novo a breve movimento em terças paralelas sobre "ministri altaris" ("ministros do altar"), diferentemente de B, que desenvolve um pouco mais essa expressão, em diálogo. A e B usam o verbo "aspergite" ("cobri [vos]") para criar diálogo entre as vozes, brevíssimo em A e longo em B. A grande diferença, porém, é que em A todas essas informações acontecem na primeira seção da forma binária, que evoluiu de Fá menor para Lá bemol maior (c.86-103) e o todo passa a ser exposto como segunda seção da forma binária (c.104-117). Em B, todas as informações acontecem uma única vez, cobrindo toda a forma.

⁴³ Ver adiante.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal line, with lyrics: "Qui a venit dies Domini magna" on the top line and "dies magna" on the bottom line. The second system is for the basso continuo line, with lyrics: "et amara, amara valde," on the top line and "et amara, amara valde," on the bottom line. Both systems are in a key signature of two flats and common time.

Exemplo 27 - fonte P-Lf 165/51, R.III, início do fugato de r2, segundo a transcrição de Dottori (2008b:159-162).

Considerações finais

O século XVIII é um período de grandes transformações da linguagem musical, como, aliás, aconteceram em outros períodos da história da música e continua ocorrendo até hoje. O problema é a tentativa de fixar determinados momentos dentro desse fluxo contínuo, desse permanente girar do caleidoscópio.

Na transição do barroco para o classicismo, vários estilos foram se sucedendo, e uma das questões estilísticas básicas durante esse século está na dicotomia entre os chamados "estilo estrito" e "estilo livre", ou "galante".

Heinrich Christoph Koch, já tardiamente no seu *Musikalisches Lexikon*, de 1802, aponta para essa diferença em dois de seus

verbetes: "Estilo"⁴⁴ (1450-1456) e "Estilo estrito"⁴⁵ (1447-1448).

Com relação ao "estilo estrito", que ele também chama de "ligado" ou "fugado" (1451)⁴⁶, algumas características estão na condução grave da melodia, com pouca ornamentação e pouca fragmentação, com harmonia encadeada através das dissonâncias preparadas, com tratamento igualitário das vozes quanto à sua importância no todo, principalmente no sentimento, contendo "a expressão unida dos sentimentos de muitas pessoas"⁴⁷ (1452). Segundo ele, o nome de "estilo estrito" vem da necessidade de utilização de regras estritas, que culminam com a fuga⁴⁸

⁴⁴ "Schreibart".

⁴⁵ "Strenge schreibart".

⁴⁶ "gebundene oder fugenartige".

⁴⁷ "es enthalte den vereinigten Ausdruck der Empfindung mehrerer Personen".

⁴⁸ "[...] strengere Regeln beobachtet werden müssen [...] weil die Fuge, als das

(1452). Complementa Koch que, por todas essas razões, o “estilo estrito” é o mais adequado para a música sacra⁴⁹ (Idem).

O “estilo livre” ou “galante” se manifesta como oposição aos princípios enumerados acima sobre o “estilo estrito”: frequente ornamentação da melodia e divisão das notas melódicas principais, fragmentação da linha melódica, maior variedade dos elementos rítmicos, coordenação das partes melódicas que nem sempre se encontram justapostas, harmonia não encadeada, oposição entre voz principal e vozes que acompanham, que, por isso, “não participam da expressão dos sentimentos”⁵⁰ (1453). Segundo ele, “o estilo livre” é a forma de expressão das árias, música para dança e música instrumental (Idem).⁵¹

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), em seu *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, de 1774, adota como sinônimo de “estilo livre” a expressão “estilo fácil”⁵² (80). Usando também a expressão “estilo galante”, diz que são permitidos nesse estilo “diversas licenças elegantes e

vários desvios das regras”⁵³ (Idem). Desenvolve ele ainda uma enumeração com exemplos das diferenças entre ambos os estilos, no que diz respeito ao tratamento das dissonâncias e sua duração, a questão das notas de passagem acentuadas e o uso de intervalos aumentados (81), destacando ainda as diferenças de utilização do acorde de 6/4 (82) e do acorde de sétima (82-90).

Os Responsórios do Sábado Santo, de David Perez, aqui analisados, são música sacra do século XVIII, provavelmente produzida em Portugal, para uso nas capelas reais, e que podem ser situados dentro da classificação das correntes estéticas de sua época, principalmente segundo a dicotomia “estilo estrito” e “estilo livre” ou “galante”, conforme analisadas por Koch e Kirnberger.

Entre algumas características do “estilo estrito” presentes na obra, estão o ritmo harmônico intenso, com frequentes marchas harmônicas, utilização do modo frígio em um dos responsórios, alternância de blocos com texturas que remetem a padrões até renascentistas (*noemas*, fugas), ausência de *concertate*.

Quanto a traços do “estilo livre”, encontramos presença de escrita solística, muitas vezes em 3as. e 6as paralelas, e utilização de melismas com certa virtuosidade. Linhas melódicas angulares, muitas delas fragmentadas, com diálogos entre as vozes. Ausência de fugatos e figurações do baixo contínuo com padrões diversos do

vorzüglichste Produkt dieser Schreibart [...]”.

⁴⁹ “Durch diese und dergleichen Eigenheiten bekömmt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird”.

⁵⁰ “[...] keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrucke der Empfindung haben [...]”.

⁵¹ “[...] alle Arten der Ballet- und Tanzmusik, so wie auch alle Einleitungstücke, Concerte und Sonatenarten, die nicht fugenartig sind, rechnet man zu den Tonstücken in der freyen Schreibart”.

⁵² “Die leichte Schreibart”.

⁵³ “Und man gestattet ihr verschiedene zierliche Ausschweifungen und mancherley Abweichungen von den Regeln”.

período barroco, com a função de diálogo com as vozes.

O verso do Responsório I, um dueto, apresenta perfil estilístico segundo o “estilo livre”, corroborado por uma cadência “moderna” ao final. Algumas marchas harmônicas não prejudicam a percepção desse verso como “estilo livre”. Os versos dos Responsórios III, V, VII e IX seguem as mesmas características, de forma geral. O verso do Responsório I é o único caso onde seria possível pensar numa *cadenza* virtuosística sobre o acorde cadencial (c.37). O verso do Responsório IV, sendo uma dança graciosa, assume também todas as características do “estilo livre”.

Segundo Fernandes, “em meados do século XVIII, parece produzir-se na música sacra uma curiosa mistura entre o antigo e o novo que coloca, lado a lado, a pompa e a solenidade do Barroco tardio com a homofonia e os traços melódicos característicos do ‘estilo galante’” (2005: 148). O próprio Koch afirma que os dois tipos de estilo, “estrito” e “livre”, podem se manifestar isolada ou conjuntamente (1802: 1451).⁵⁴

Outro aspecto desse conflito é também enfatizado por Koch, que, citando Sulzer (1720-1779), diz que “hoje em dia, na música

sacra, alguém pode-se perguntar se está numa igreja ou na ópera”⁵⁵ (apud KOCH, 1802: 833), acrescentando:

Isso não tem a ver apenas com a utilização do canto feito segundo os estilos livre ou galante, mas também pela introdução nas cantatas sacras de formas de movimentos comuns na ópera⁵⁶ (Koch apud KOCH, 1802: 833).

Nesse aspecto híbrido, encontramos a predominância de cadências contrapontísticas, mas também cadências modernas, muitas vezes numa mesma seção.

O verso do Responsório II, um trio, tem feição totalmente híbrida, iniciando por imitação ao “estilo estrito”, mas se encaminhando imediatamente para o “estilo livre”, com movimentos em décimas paralelas entre as vozes (c.31-32), linhas melódicas entrecortadas, a partir do c.32, concluindo com cadência “contrapontística”. O verso do Responsório VIII segue quase que exatamente as mesmas características, sendo ainda expresso no modo frígio. O verso do Responsório VI também tem características híbridas:

⁵⁴ “[...] in Rücksicht auf die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst, oder der Art der Tonverbindungen, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden; in diesem Falle hat man zwey Hauptarten festgesetzt, **die bald einzeln, bald aber auch mit einander vermisch gebraucht werden**, und die man den strengen oder gebundenen, und den freyen oder ungebundenen Styl nennt (grifo meu)”.

⁵⁵ “So dass man sich heut zu Tage, wie Sulzer sagt, bei der Kirchenmusik oft besinnen muss, ob man in der Kirche oder in der Oper sey.”

⁵⁶ “Hierzu hat nicht allein, wie schon gesagt, die Einführung des Gesanges, der nach der sogennanten freien oder galanten Schreibart gemodelt is, sondern auch die Einführung der bey der Oper gewöhnlichen Formen der Sätze in die Kirchencantaten Gelegenheit geben.”

movimentação em terças paralelas, mas também fugas, concluindo com cadência “contrapontística”.

Finalmente, situar os Responsórios do Sábado Santo no contexto da música sacra portuguesa do século XVIII não é tarefa fácil, pela quase completa inexistência de estudos analíticos que versem sobre esse repertório (FERNANDES, 2005: 123). Ainda segundo Fernandes, mesmo “o peso hipotético da influência napolitana nas obras dos compositores portugueses é uma questão delicada e complexa que não foi ainda objeto de uma investigação profunda” (145). Destaque-se nesse panorama o detalhado estudo da pesquisadora portuguesa sobre as *Vésperas* de João de Sousa Vasconcelos, compositor atuante em meados do século XVIII, e que traz subsídios importantes para que seja possível descortinar um panorama estilístico de, pelo menos, uma parte desse repertório.

A edição dos Responsórios do Sábado Santo, de David Perez, com seus vários estudos complementares, é o objetivo final desta pesquisa, que permitirá não só a fruição estética da obra, mas também a disponibilização do texto sobre o qual outros pesquisadores poderão se debruçar e discutir as conclusões aqui apresentadas.

Referências

BABO, Elizabeth (Coord.). *Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005. Disponível em: <<http://www.acmerj.com.br/>> . Acesso em 15 Jan 2016.

BARTEL, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber Verlag, 1985.

BRANDES, Heinz. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16 Jahrhundert*. Berlin: Trilisch & Huther, 1935.

CARDOSO, Frei Manuel. *Livro de Varios Motetes*, edição de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. Partitura.

CASTAGNA, Paulo. O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL – COLÓQUIO INTERNACIONAL, 2000, Lisboa. In *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171-215.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez – a catalogue in progress*. 2.ed. Curitiba: DeArtes, 2008a.

_____. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jomelli – with special emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2008b.

DUPRAT, Régis; BALTAZAZ, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais – Coleção Curt Lange – Compositores não mineiros dos séculos XVI a XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

FERNANDES, Cristina. *Devoção e Teatralidade – As Vésperas de João de Souza Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Colibri, 2005.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwickert, 1801.

HARRAN, Don. *Word-Tone Relations in Musical Thought*. Musicological Studies and Documents, n. 40. Neuhausen, Stuttgart: American Musicological Society, 1986.

KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin und Königsberg: G.J. Decker und G.L. Hartung, 1774. Disponível em <[http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger,_Johann_Philipp))>. Acesso em 30 Jan. 2016.

KOCH Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. Disponível em <[http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_\(Koch,_Heinrich_Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph))>. Acesso em 15 Jan. 2016.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MEEÛS, Nicolas. Les rapports associatifs comme déterminants du style. *Analyse musicale*, n. 32, p. 9-13, 1993.

MEIER, Bernhard. *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.

MEYER, Leonard B. *Style and music: Theory, history, and ideology*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MORAGO, Frei Manuel. *Várias obras de Música Religiosa "A Cappella"*, edição de Manuel Joaquim. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961. Partitura.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Édition, 1975.

_____. Quelques réflexions sur l'analyse du style. *Analyse musicale*, n. 32, p. 5-8, 1993.

NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

ROSARIO, Frei Domingos do. *Teatro Eclesiástico*. Fac-símile da edição de 1817. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton, 1980.

UNGER, H.H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.