

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE MÚSICA**

GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO

**ANÁLISE DAS SCHEMATAE GALANTES NOS SEIS RESPONSÓRIOS
FÚNEBRES DE JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (1794 – 1832)**

**MANAUS
2017**

GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO

**ANÁLISE DAS SCHEMATAE GALANTES NOS SEIS RESPONSÓRIOS
FÚNEBRES DE JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (1794 – 1832)**

Trabalho apresentado ao Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas em cumprimento às exigências parciais para a obtenção do título de Licenciado em Música (com habilitação em Educação Musical).

Orientação: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

MANAUS

2017

*Para Suzana, Beatriz, Sofia, Julia e
Heitor, as vidas que dão força e
significado à minha existência.*

AGRADECIMENTOS

Deter-se em poucas linhas para reconhecer a contribuição de todos aqueles que tornaram possível esta empreitada me parece, no mínimo, uma tarefa hercúlea, mas tentarei ao máximo fazer justiça àqueles que marcaram indelevelmente minha trajetória, tanto na vida pessoal quanto na academia, especialmente nestes últimos quatro anos.

Em primeiríssimo lugar, gostaria de agradecer à minha esposa, Suzana Monteiro, por todo o apoio, carinho, companheirismo e amor, que ajudaram a moldar, com muita paciência, o homem que hoje sou, e que há mais de treze anos é o meu porto seguro e minha calma em meio ao mar revolto das vicissitudes da vida.

Aos meus pais Marcos e Cláudia Monteiro pelo amor incondicional, pelas oportunidades de aprendizado musical e por me incentivar, desde a tenra idade, no afincamento aos estudos. Sem o apoio de vocês este trabalho encontraria barreiras praticamente intransponíveis.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Páscoa, pelas fantásticas aulas de História da Música e Música Brasileira, que foram determinantes para minha escolha pela senda da investigação musicológica e análise musical. Obrigado por todo o incentivo.

Ao Prof. Dr. e nobre amigo Luciano Souto pela confiança, pelo encorajamento nas “insanidades” violonísticas e por acreditar piamente no potencial artístico de cada um dos seus alunos. A sabedoria de seus aconselhamentos tornou possível chegar aonde cheguei.

Aos professores Nelson Caiado, Márcio Carvalho, Arcângelo Brasil, Luciane Páscoa, Gustavo Medina e Mario Trilha, pelo enorme contributo à minha formação acadêmica e pelas boas gargalhadas, tanto nas aulas quanto nos corredores. Essas gargalhadas ajudaram a mitigar muitas das minhas angústias, tornando possível o prosseguimento do curso de forma mais descontraída.

À turma de “MONSTROS” do ano de 2014, em especial àqueles que partilharam comigo as contingências da vida acadêmica e que por isso gozam de minha sincera amizade e estima: Heron Santos, Jânio Girão, Ermison Elisiário, Murilo Acioli, Diego Leite, Raphael Moraes, Jorge Ricardo, Abraão Araújo, Izaias Dias, Abenilson Fernandes, Wagner Tiburtino, Jonatas Escote, Vitor Souza e Robert Tarabossi. A amizade de vocês é para toda a vida.

Finalmente, à FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas) pelo suporte financeiro dado à realização de um projeto de iniciação científica exitoso, que aqui se desdobra com maior profundidade.

MUITÍSSIMO OBRIGADO!

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive

Ricardo Reis, *in "Odes"*

RESUMO

Este trabalho busca verificar e descrever, por meio dos pressupostos teóricos da época, a ocorrência de procedimentos composicionais característicos do estilo galante (as *schematae*) em uma obra de grande porte do compositor mineiro João de Deus de Castro Lobo (1794 – 1832), os Seis Responsórios Fúnebres, escritos em data próxima ao seu falecimento. Dada a capilaridade das técnicas de composição daquilo que ora se convencionou chamar de música galante por toda a Europa durante o século XVIII e princípios do século XIX, é factível que seus modelos composicionais tenham cruzado o Atlântico na bagagem dos músicos europeus que vieram trabalhar no Brasil do antigo regime e/ou por meio de brasileiros que na Europa realizaram seus estudos musicais e para cá retornaram. O possível uso desses procedimentos por Castro Lobo corrobora o intenso intercâmbio entre Colônia e Metrópole, dado que muitos compositores brasileiros tinham acesso a um farto sortimento de partituras de matriz europeia, procedendo à análise para fins composicionais, bem como para extrair das obras estudadas os elementos estilísticos em voga nos contextos da corte e do meio eclesiástico. Assim, valendo-nos de técnicas de análises condizentes com a terminologia e teoria musical da época, descreveremos as *schematae* galantes com base na proposição seminal de Gjerdingen (2007), assim como por meio dos acréscimos feitos por Byros (2014), Rice (2014; 2016) e Mitchell (2016).

Palavras-chave: Castro Lobo; Música Galante; *Schematae*; Análise e Teoria Musical; Responsórios Fúnebres.

ABSTRACT

This work seeks to verify and describe, through the theoretical assumptions of the time, the occurrence of compositional procedures characteristic of the galant style (schematae) in a large work of the composer of Minas Gerais, João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), *Six Funeral Responses*, written on the date of his death. Given the capillarity of the techniques of composition of what is conventionally called galant music throughout Europe during the eighteenth and early nineteenth century, it is feasible that their compositional models crossed the Atlantic in the baggage of European musicians who came to work in Brazil of the old regime and / or by means of Brazilians who in Europe realized their musical studies and returned here. The possible use of these procedures by Castro Lobo corroborates the intense interchange between Brazil and Portugal, since many Brazilian composers had access to a large assortment of European matrix scores, proceeding to the analysis for compositional purposes, as well as to extract from the works studied the elements in the contexts of the court and the ecclesiastical milieu. Thus, using analytical techniques consistent with the terminology and musical theory of the time, we will describe the galant schematae based on the seminal proposition of Gjerdingen (2007), as well as by the additions made by Byros (2014), Rice (2014; 2016) and Mitchell (2016).

Keywords: Castro Lobo; Galante Music; Schematae; Analysis and Musical Theory; Funeral Responses

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeiro período do resposno: Responsório III, Andante, cc. 13-16.....	30
Figura 2 – Solo de fagote: Responsório I, Verso, Largo, cc. 56 e 57.....	31
Figura 3 – Solo de fagote: Responsório V, Moderato, cc. 12 e 13.....	32
Figura 4 – Solo de flauta e fagote: Responsório VI, Moderato, cc. 13-17.....	32
Figura 5 – Frase de oboé e clarineta em C da abertura da ópera L' Italiana in Algeri, de Gioacchino Rossini, cc. 26-30.....	33
Figura 6 – Solo de fagote: Responsório VI, Verso II, Largo, cc. 56-61.....	33
Figura 7 – Parte do violino I: Responsório III, Verso I, Largo, cc. 59-70.....	34
Figura 8 – Parte do violino I: Responsório V, Verso, Largo, cc. 46-51.....	34
Figura 9 – Uníssonos de cordas: Responsório IV, Allegro, cc. 18-19.....	35
Figura 10 – Romanesca/Terças Descendentes: Responsório I, Moderato, cc. 12-14.....	41
Figura 11 – Romanesca/Terças Descendentes: Sala, partimento em C menor, cc. 161-166 (Nápoles, ca. 1790).....	42
Figura 12 – Prinner: Responsório V, Allegro, cc. 14-18.....	43
Figura 13 – Fonte: Joseph Riepel, 1765.....	44
Figura 14 – Fonte: Responsório II, Larghetto, cc. 8 e 9.....	45
Figura 15 – Fonte: Responsório IV, Andante, cc. 5 e 6.....	45
Figura 16 – Do-Re-Mi: Responsório II, Allegro, cc. 13-18.....	46
Figura 17 – Do-Re-Mi: Responsório VI, Moderato, cc. 1-3.....	47
Figura 18 – Do-Re-Mi: Wodiczka, Opus I, no. 2, mvt. 3, Menuetto, cc. 1-4 (1739).....	47
Figura 19 – Monte: Responsório IV, Verso, Largo, cc. 45 e 46.....	48
Figura 20 – Monte tripartido: Joseph Riepel, 1765.....	49
Figura 21 – Tritto, de sua Scuola di contrappunto (Nápoles, ca. 1816).....	50
Figura 22 – Meyer: Responsório V, Moderato, cc. 1-3.....	50
Figura 23 – Meyer: Responsório III, Moderato, cc. 13 e 14.....	51
Figura 24 – Jupiter: Mozart, Sinfonia em C (KV 551, "Jupiter"), movimento 4, Molto allegro, m. 1-4 (1788).....	52
Figura 25 – Jupiter: Responsório III, Andante, cc. 1 e 2.....	52
Figura 26 – Pastorella: Responsório II, Larghetto, cc. 6 e 7.....	53
Figura 27 – <i>Clausula formalis perfectissima</i> : Walther (1708).....	54

Figura 28 – Cadência Simples Do-Si-Do: Responsório II, Larghetto, cc. 4 e 5.....	55
Figura 29 – Cadência Composta: Responsório III, Allegro, cc. 39-41.....	55
Figura 30 – Cadência Deceptiva: Responsório II, Allegro, cc. 26-29.....	56
Figura 31 – Cadência Evadida: Responsório II, Allegro, cc. 38 e 39.....	57
Figura 32 – <i>Grand Cadence</i> : Responsório IV, Allegro, cc. 26-30.....	58
Figura 33 – <i>Comma</i> : Responsório V, Moderato, c. 5.....	58
Figura 34 – <i>Long Comma</i> : Responsório VI, Moderato, cc. 9-12.....	59
Figura 35 – <i>Clausula Vera</i> : Responsório VI, Verso I, Largo, c. 29.....	59
Figura 36 – Sexta Aumentada: Responsório I, Moderato, cc. 14-16.....	60
Figura 37 – <i>Passo Indietro</i> : Responsório IV, Andante, cc. 8 e 9.....	61
Figura 38 – <i>Cadenza Doppia</i> : Responsório I, Allegro, cc. 38-44.....	62
Figura 39 – Ponte: Responsório II, Larghetto, cc. 10-12.....	63
Figura 40 – Ponte: Responsório IV, Verso, Largo, cc. 47-50.....	64
Figura 41 – Fenaroli: Responsório III, Andante, cc. 24 e 25.....	65
Figura 42 – Fenaroli: Responsório VI, Moderato, cc. 13-15.....	65
Figura 43 – Le-Sol-Fi-Sol: Responsório V, Allegro, cc. 29-32.....	66
Figura 44 – Hertz: Responsório I, Verso, Largo, cc. 47-49.....	67
Figura 45 – Hertz: Responsório VI, Verso II, Largo, cc. 51-53.....	68
Figura 46 – Lully: Responsório V, Moderato, cc. 8-10.....	69
Figura 47 – Volta: Responsório III, Verso I, Largo, cc. 60-62.....	70
Figura 48 – Volta: Responsório I, Allegro, cc. 28-30.....	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS SOBRE A VIDA E A OBRA DO PADRE- MESTRE JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO	14
CAPÍTULO 2 – A FORMA RESPONSORIAL: ASPECTOS HISTÓRICOS, TEXTUAIS E ESTRUTURAIS	22
<i>Introitus</i>	22
2.1 Escorço sobre a história da forma responsorial.....	22
2.2 Textos.....	23
2.3 Estruturação.....	24
2.4 Peculiaridades dos Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo.....	27
CAPÍTULO 3 – AS SCHEMATAE GALANTES NOS SEIS RESPONSÓRIOS FÚNEBRES DE CASTRO LOBO	36
3.1 Prólogo.....	36
3.2 Sobre as <i>schematae</i>	37
3.3 Fontes e critérios analíticos.....	40
3.4 As <i>schematae</i> no corpo da obra.....	41
3.4.1 Romanesca/Terças Descendentes.....	41
3.4.2 Prinner.....	43
3.4.3 Fonte.....	44
3.4.4 Do-Re-Mi.....	46
3.4.5 Monte.....	48
3.4.6 Meyer.....	49
3.4.7 Jupiter.....	51
3.4.8 Pastorella.....	53
3.4.9 Tipos Cadenciais – <i>Clausulae</i>	53
3.4.9.1 Cadência Simples Do-Si-Do.....	55
3.4.9.2 Cadência Composta.....	55
3.4.9.3 Cadência Deceptiva.....	56
3.4.9.4 Cadência Evadida.....	57
3.4.9.5 <i>Grand Cadence</i>	57
3.4.9.6 <i>Comma</i>	58

3.4.9.7 <i>Long Comma</i>	59
3.4.9.8 <i>Clausula Vera</i>	59
3.4.9.9 <i>Sexta Aumentada</i>	60
3.4.9.10 <i>Passo Indietro</i>	61
3.4.9.11 <i>Cadenza Doppia</i>	61
3.4.10 <i>Ponte</i>	63
3.4.11 <i>Fenaroli</i>	64
3.4.12 <i>Le-Sol-Fi-Sol</i>	66
3.4.13 <i>Heartz</i>	67
3.4.14 <i>Lully</i>	68
3.4.15 <i>Volta</i>	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	74

INTRODUÇÃO

Os estudos acerca da música europeia setecentista apontam para uma prática amplamente disseminada de procedimentos composicionais centrada no que se denomina de *Partimenti*, ou baixos instrucionais. Oriundos da prática pedagógica dos conservatórios italianos, máxime os de Nápoles, os *Partimenti* eram, segundo Gjerdingen (2007, p. 465), linhas de baixo a serem executadas pela mão esquerda do estudante em um instrumento de teclas, sendo adicionadas às mesmas acordes ou vozes contrapontísticas com a mão direita. Assim, sabidas as suas finalidades pedagógicas, é fácil inferir que os *Partimenti* possuíam níveis de dificuldade variados, partindo de formulações elementares àqueles não suficientemente iniciados à intrincadas possibilidades, destinadas aos mais proficientes músicos.

A paulatina familiarização com este procedimento composicional estimulou os estudantes a memorizarem pequenas fórmulas musicais (*schematae*) que melhor respondessem às situações peculiares de um dado *partimento*. Por meio deste exercício de memorização as *schematae* tiveram seu primeiro delineamento, passando a constituir um repertório bem assimilado de formulações musicais diversificadas, compiladas no que à época se denominou *zibaldone*¹. Dada a capilaridade da música que se convencionou chamar de galante por toda a Europa durante o século XVIII e princípios do século XIX, é factível que seus modelos composicionais tenham cruzado o Atlântico na bagagem dos músicos europeus que vieram trabalhar no Brasil do antigo regime, e/ou por meio de brasileiros que na Europa realizaram seus estudos musicais e para cá retornaram. Assim, os compositores brasileiros, ao fazerem possível uso de tais procedimentos composicionais em suas obras, corroboram a hipótese de que muitos deles, àquela época, tiveram acesso a uma grande variedade de partituras de matriz europeia, procedendo à análise para extrair das obras estudadas os elementos composicionais e estilísticos vigentes no âmbito cortesão e eclesiástico do velho mundo.

O funcionamento dessa práxis musical, abordada durante as aulas de História da Música e Música Brasileira ministradas pelo professor Dr. Márcio Páscoa, despertou-me o interesse em conhecer de forma mais aprofundada os meandros da prática composicional galante. Entretanto, com o tempo e os objetivos das aulas a tornarem praticamente inviáveis uma abordagem mais depurada sobre o tema, procurei estudá-lo de forma autônoma, contando, inicialmente, com orientações informais e esporádicas do supracitado professor na busca por fontes confiáveis.

¹ Para uma melhor definição do termo, ver o prólogo do capítulo 3 deste trabalho, p. 36.

Reunidos os conteúdos e feitas as leituras, ainda se fazia necessária uma depuração mais refinada para melhor compreensão dos paradigmas estudados, visto que os mesmos representavam, para mim, um leque inteiramente novo de estudos musicais. Destarte, um trabalho de iniciação científica delineou-se como uma oportunidade para melhor aproveitamento de tais conteúdos – contemplados primordialmente em cursos de pós-graduação –, bem como para coloca-los em efetiva prática. Salienta-se, ainda, que o trabalho de IC, orientado pelo professor Dr. Márcio Páscoa e executado por mim na edição 2016-2017, foi o primeiro em âmbito acadêmico a verificar o uso de *schematae* galantes em uma obra de compositor brasileiro, revelando, assim, um prolífico campo de investigação a ser explorado.

A já citada capilaridade da música galante pela Europa setecentista, bem como a dispersão de seus modelos composicionais nas colônias ultramarinas, nos levou não só a questionar se tais procedimentos se fazem presentes nas obras de compositores brasileiros do período, como em que medida o teriam feito. Para verificarmos essas possibilidades, foi escolhida para a apreciação analítica uma obra de grande porte do compositor mineiro João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), os Seis Responsórios Fúnebres, escritos em data próxima ao seu falecimento. Os intuitos maiores deste trabalho estão centrados em compreender a influência que tais procedimentos composicionais exerceram na escrita musical do autor, descrevendo-os de acordo com as proposições de Gjerdingen (2007), Byros (2014), Rice (2014; 2016) e Mitchell (2016), bem como detalhando-os no corpo da obra.

Assim, as premissas metodológicas que fundamentam este trabalho partem do estudo de caso, por se tratar do exame de uma obra específica. Quanto ao seu tipo, este trabalho é, simultaneamente, descritivo e explicativo, pois objetiva discriminar os procedimentos composicionais galantes, bem como contextualizar seus usos no corpo da obra. Seu método de abordagem se pauta no método analítico, visando verificar em que medida os aspectos constituintes da obra atendem às premissas que fundamentam sua análise. O método de procedimento norteador foi a vertente histórica da musicologia, pois analisamos os dados obtidos através da perspectiva teórica vigente à época da concepção da obra analisada. Por fim, classificamo-lo como uma pesquisa qualitativa, uma vez que trabalhamos com conteúdos não mensuráveis (a influência e as ocorrências das *schematae* nos responsórios de Castro Lobo).

A constituição do presente trabalho se dá em três capítulos, sendo abordado no primeiro os aspectos biográficos do compositor. Dá-se ênfase à sua trajetória musical, contemplando-se alguns importantes eventos de sua vida privada e as circunstâncias de seu ingresso na carreira eclesiástica. Salienta-se, também, o importante papel desempenhado pela população na

preservação de suas obras, que só foi possível graças à recorrência das mesmas em nichos sociais distintos.

O segundo capítulo tratará da forma responsorial, abordando sua história na liturgia cristã, as transformações ocorridas no transcurso dos séculos, os textos utilizados e suas finalidades, a sua estruturação e as peculiaridades dos responsórios fúnebres de Castro Lobo. Mesmo não sendo o objeto precípuo deste trabalho, abordar os aspectos da forma responsorial nos ajudará na compreensão, em nível macro, dos elementos formantes da obra analisada.

Já o terceiro, e último, capítulo abordará as *schematae* galantes no corpo da obra, fornecendo-nos, primeiramente, uma visão panorâmica sobre o contexto sócio-cultural que possibilitou o florescimento dessa práxis musical por toda a Europa. Em seguida, buscaremos elucidar ao leitor o conceito de *schematae* proposto por Gjerdingen (1988; 2007) e sua validade como modelo analítico mais credenciado para a abordagem do repertório setecentista e de princípios de oitocentos. Falaremos, também, a respeito das fontes e critérios analíticos adotados para a elaboração de nosso trabalho, justificando a adoção de determinados procedimentos em detrimento de outros. Finalmente, far-se-á a descrição das *schematae* galantes no corpo da obra, utilizando-se para isto alguns recortes da partitura, com marcações que caracterizam cada *schemata* e indicações de suas ocorrências nas diferentes seções que constituem a composição.

Por fim, a expectativa maior em torno deste trabalho – dado seu caráter inédito – é que o mesmo possa contribuir com outras pesquisas neste campo de investigação musicológica, parcamente explorado por pesquisadores brasileiros. Acreditamos, portanto, que sua realização representa um passo significativo para o estudo estilístico das obras de compositores nacionais atuantes no antigo regime, haja vista que tais estudos estão a ganhar relevo no âmbito musicológico de nosso país. Finalmente, reitera-se que os frutos deste trabalho são os desdobramentos de um projeto de iniciação científica, não se excluindo posteriores correções e aprofundamentos.

CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS SOBRE A VIDA E A OBRA DO PADRE-MESTRE JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO²

Nascido na capitania das Minas Gerais, na cidade de Vila Rica – atual Ouro Preto –, aos 16 de março de 1794, o compositor João de Deus de Castro Lobo foi o mais velho dos três filhos do músico e regente Gabriel de Castro Lobo (1763 – 1843) e de Dona Quitéria da Costa e Silva, sendo um dos principais nomes que figuram no escol de compositores brasileiros da primeira metade de oitocentos. Em sua cidade natal, iniciou-se na arte musical, provavelmente, como menino-cantor em coros de igreja – denominados *tiple* à época – passando em seguida a acompanhar o pai nas atividades que este exercia junto ao teatro de ópera de Vila Rica. As frequentes atuações como instrumentista e o consequente aprimoramento profissional fizeram de João de Deus de Castro Lobo uma das mais requisitadas figuras do meio musical mineiro no primeiro terço do século XIX, atuando em igrejas e confrarias na sua cidade natal e em Mariana, onde veio a se estabelecer como mestre de capela, compositor e organista.

Os primeiros registros sobre atuação profissional de Castro Lobo remontam ao ano de 1811, quando, aos dezessete anos de idade, “foi contratado como regente de uma orquestra de dezesseis músicos para a abertura da temporada de teatro na Casa da Ópera de Vila Rica, ocasião em que recebeu cerca de novecentos réis pelo serviço” (FRIEIRO, 1981, p. 134, *apud* CASTAGNA e MONTEIRO, 2011, p. 28). Como prolífico partícipe do cotidiano musical de Vila Rica, Castro Lobo, ao lado de seu pai, de seu irmão e de colegas de ofício, foi um dos responsáveis pela petição, feita em 1812, que deu origem à Confraria de Santa Cecília de Vila Rica no ano de 1815 (CASTAGNA, 2012, p. 12). Esta agremiação religiosa foi a única na qual o compositor teria se filiado.

Outra agremiação que marca de forma indelével a biografia de Castro Lobo é a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, que foi a única instituição em Vila Rica na qual o músico manteve contrato de prestação de serviços como organista e compositor, entre 1818 e 1826 (CASTAGNA; MONTEIRO, 2011). No entanto, tal contrato não impedia sua atuação em outras confrarias, como o fez para a Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis à mesma época. Com uma consolidada atuação no *milieu* musical sacro, a vida de Castro Lobo assumiria contornos mais definitivos a partir de 1820, quando, de *animo livre*, ou

² Título inspirado no opúsculo escrito por Manuel de Araújo Porto Alegre sobre o padre José Maurício Nunes Garcia para a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1856. v. 19. pp. 354 – 369.

seja, de livre e espontânea vontade, o compositor dera entrada no extenso processo *De genere, vita et moribus*, visando uma efetiva carreira eclesiástica.

O processo em questão visava levantar informações sobre a origem étnica, social e sobre o passado moral do requerente, sendo muito mais rigoroso na colônia do que na metrópole portuguesa, dada a miscigenação da população. Assim, um fator determinante para se obter o consentimento da Câmara Eclesiástica para ingressar em um seminário era a cor da pele, que muito influía nas pretensões do candidato, pois, dos estertores do século XVIII às primeiras décadas do século XIX, a igreja católica não concedia assento em seu corpo de clérigos às pessoas de cor e/ou aos afrodescendentes³. Portanto, com o objetivo de assegurar à igreja católica local as tradições enunciadas pela Santa Sé romana – levando em consideração as peculiaridades da população da colônia – o processo *De genere, vita et moribus* constituía-se em um verdadeiro escrutínio da vida do requerente, onde este deveria coligir todas as testemunhas e documentos necessários à comprovação dos dados fornecidos às autoridades do bispado local, servindo como instrumento de segregação de negros e mulatos, bem como de restrição de pessoas em condição de pobreza aos estudos em conventos e seminários.

Dito isto, é importante salientar a condição étnica de Castro Lobo: tratava-se de um jovem mulato que buscava na carreira religiosa dar continuidade às suas atividades musicais, já que, antes de formalizar sua opção pela vida monástica, atuava amiudadamente como organista e compositor sacro em Vila Rica. Sabe-se, portanto, que o jovem aspirante a clérigo conseguiu cumprir as exigências do *De genere, vita et moribus* e ordenou-se padre em 1822, mas como realizou tal façanha? Segundo Castagna e Monteiro (2011, p. 29), além das inquirições sobre as origens étnicas, sociais e sobre o passado moral do submetido, o processo supracitado fazia interpelações sobre o patrimônio do requerente, bem como o de sua família. Isso nos fornece uma importante pista sobre o fato de Castro Lobo ter sobrepujado uma condição crucial que poderia minar suas pretensões ao presbitério: a cor de sua pele.

Apesar da cidade de Vila Rica enfrentar de um panorama econômico bastante adverso com a derrocada da atividade mineradora entre fins do século XVIII e início do XIX, a família de João de Deus de Castro Lobo declarava-se abastada o suficiente para, em nome do filho postulante ao clero, converter duas de suas propriedades em “patrimônio eclesiástico”, o que

³ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 41:32 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

possivelmente favoreceu seu ingresso no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, da vizinha cidade de Mariana. Portanto, é factível que razões de ordem pecuniária tenham levado o bispado mineiro a relevar a cor da pele do jovem mulato, em favor do desejo do mesmo em seguir seus desígnios religiosos.

Poucos anos após o seu ordenamento, Castro Lobo alcançara o mais alto posto musical dentro da igreja local: em 7 de outubro 1825, por meio da provisão lavrada por Dom Frei José da Santíssima Trindade, tornara-se mestre de capela da catedral de Mariana, função esta que desempenhou até o fim de sua vida, em 26 de janeiro de 1832. Segue, abaixo, a provisão que deu lugar a Castro Lobo no referido cargo:

Dom Frei José da Santíssima Trindade, por mercê de Deus e da Santa Sé Apostólica, Bispo de Mariana, do Conselho de Sua Majestade Fidelíssima, que Deus guarde, etc. Aos fiéis cristãos, saúde e bênção. Fazemos saber que, atendendo nós à petição retro do Padre João de Deus Castro, havemos por bem, por esta nossa provisão, conceder-lhe licença para servir de Mestre da Capela da nossa Catedral por tempo de um ano, se antes não mandarmos o contrário, a qual ocupação servirá como convém ao serviço de Deus e ao nosso, não consentindo que se cantem músicas com composições profanas, nem também que se cantem em uma festa as letras que competem a outra, e declaramos que preferem os músicos nela assistentes, e haverá os emolumentos que lhe pertencerem, e cumprirá tudo o mais que for da sua obrigação, e será registrada. Dada nesta cidade, sob o selo de nossas armas e sinal do nosso Reverendo Doutor Provisor, aos 7 de outubro de 1825. E eu, o Reverendo José Fernandes Viçosa, a subscrevi. Marcos Antônio Monteiro. Chancelaria - 3\$000 (AEAM, *Provisões*, 1825-1827: f. 5v, *apud* CASTAGNA, 2012, p. 13).

No entanto, um de seus primeiros biógrafos, Olímpio Pimenta, em seu artigo de 1911, dá a entender que o padre-mestre já atuava nessa função, informalmente, desde 1822 (CASTAGNA, 2012, p.13). Todavia, o único documento comprobatório encontrado até o momento sobre a atuação de Castro Lobo como mestre de capela é a provisão acima referida. Além de ocupar o cargo de maior prestígio musical do meio eclesiástico, Castro Lobo também

acumulou os cargos de diretor musical da Câmara Legislativa⁴, bem como da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana. Tudo isto ocorreu concomitantemente às funções desempenhadas na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Vila Rica.

Interessante observar que a ínclita posição do compositor em outras confrarias era uma prerrogativa dos mestres de capela da catedral marianense, pois os documentos acerca dos emolumentos pagos ao responsável pelas atividades musicais na Câmara Legislativa e na Ordem Terceira de São Francisco comprovam que o cargo era costumeiramente destinado ao dignitário desta posição. Tanto foi assim que o antecessor de Castro Lobo, José Felipe Correia Lisboa, também ocupou as mesmas posições durante a vigência da primeira provisão⁵ que o colocou neste cargo. Tais documentos⁶ acerca dos estipêndios pagos a Castro Lobo corroboram a provisão de 7 de outubro de 1825 que chancela, oficialmente, o compositor nas funções que lhe são atribuídas, refutando, a princípio, as suposições de Olímpio Pimenta.

Apesar da movimentada e exitosa carreira como organista e compositor, Castro Lobo gozou de um tempo de vida relativamente exíguo, pois fora acometido por uma enfermidade que, à época, representou morte certa àqueles envoltos por seu fatídico amplexo. Assim,

a doença que vitimou João de Deus de Castro Lobo foi indicada na ata da sessão capitular de 3 de fevereiro de 1832 como “ética”, palavra que naquele período era associada tanto à sífilis quanto à tuberculose, em função da alta frequência de desenvolvimento da segunda como decorrência da primeira [...] a sífilis ainda hoje é conhecida por *lues* ou *cancro duro*. A partir do primeiro de seus sinônimos, seu portador era denominado *luético*, de onde derivaram várias versões no século XVIII, como “ético” e “hético”. (CASTAGNA, 2012, p. 14).

Portanto, como consequência da *causa mortis* de Castro Lobo, o organista que o sucedera na catedral de Mariana, Lucindo Pereira dos Passos, solicitou, junto à Sé (à mesma

⁴ Função esta que, segundo Castagna (2012, p.13), era desempenhada majoritariamente na própria catedral de Mariana.

⁵ No dia seguinte ao falecimento de Castro Lobo, Correia Lisboa reassumiu a função de mestre de capela na catedral de Mariana.

⁶ Em especial os da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, no período que compreende os anos 1826 a 1831 (OTSFM, sem cód.).

data da seção capitular supracitada), a desinfecção do órgão para evitar o contágio pela moléstia que ceifara a vida de seu antigo usufrutuário.

Ainda hoje, causa um certo mal-estar ao público o fato de um membro do clero ser vitimado por uma moléstia caracteristicamente venérea, embora deva se levar em consideração outros fatores que concorrem para a transmissão da mesma: o contato com a pele contaminada do enfermo, a transfusão sanguínea (não praticada à época) e a transmissão congênita, contraída pelo feto durante a gestação. No entanto, caso o último desses fatores fosse verídico, a vida dos pais de Castro Lobo teria sido demasiadamente abreviada, visto que não existia tratamento eficiente para a doença, especialmente, no Brasil do Antigo Regime. Sabe-se, portanto, que o pai de João de Deus de Castro Lobo, Gabriel de Castro Lobo, faleceu onze anos após o óbito do compositor, em 1843 aos oitenta anos de idade, fato que enfraquece assaz a hipótese de transmissão congênita. Assim, não se descarta a possibilidade de que Castro Lobo tenha contraído sífilis por via cutânea ou, mais provavelmente, por via sexual. O que reforça essa última hipótese é o relato de Castagna (2013)⁷ sobre um processo que o padre-mestre respondera por concubinato, ou seja, o fato de, sendo membro do clero, manter uma mulher em sua residência.

Assim, o ocaso do padre-mestre João de Deus do Castro Lobo se deu, certamente, em decorrência da sífilis com possíveis complicações acarretadas pela *tísica*, ou tuberculose. Ciente de sua valetudinária condição, o compositor vaticina o fim de sua existência, conforme nos aponta Pimenta (1911) no que talvez seja o único registro das palavras do músico:

Guarda-se aqui uma tradição que bem mostra o espírito apaixonado e o estro inflamado desse malogrado sacerdote pela divina arte de Euterpe. Depois de haver concluído o *Sexto Responsório* e encetado o *Sétimo*, assentado debaixo de anosas jaboticabeiras, que ainda se conservam junto ao prédio onde residia há pouco o insigne homem de letras e mavioso poeta Alfonsus Guimarães, ouviu a execução dos que estavam arrematados e, voltando para o interior dos seus aposentos, profetizou com lágrimas o remate de seus dias: “A minha

⁷ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 48:24 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

missão está completa, mas incompletos ficam os Responsórios” (PIMENTA, 1911, *apud* CASTAGNA, 2012, p. 19).

A célere permanência de Castro Lobo à frente da direção musical da catedral de Mariana fez com que, após sua morte, a vacância do cargo de mestre de capela fosse imediatamente suprida pelo mesmo músico que o antecederia, José Felipe Correia Lisboa. O fato deste último ter reassumido o cargo um dia após a morte de Castro Lobo é, segundo Castagna (IDEM, p. 19), um indicativo de que as autoridades eclesiásticas já esperavam o falecimento do padre-mestre. No entanto, o rápido preenchimento da vaga por Correia Lisboa também resultou em uma passagem breve deste como mestre de capela da catedral marianense, onde, juntamente com o novo organista, Lucindo Pereira dos Passos, não mais é mencionado na documentação dessa instituição após julho de 1833. Correia Lisboa, que também herdara de Castro Lobo o cargo de diretor musical na Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, é mencionado pela última vez na documentação dessa confraria em 4 de outubro 1834, data que marca o pagamento do estipêndio anual dos músicos dessa casa. Castagna (IDEM) suscita uma importante questão sobre o curto período de tempo em que Correia Lisboa e Pereira dos Passos estiveram à frente das atividades musicais da catedral marianense: é possível que tanto o novo mestre de capela quanto o novo organista tenham sido acometidos pelo mesmo mal que abalroara Castro Lobo? A questão ainda hoje permanece irresoluta.

Conjecturas à parte, o que se conhece hoje das composições de João de Deus de Castro Lobo chegou até o presente por meio de cópias de suas obras elaboradas por músicos e copistas, especialmente das que foram realizadas após seu falecimento. Portanto, nenhum de seus autógrafos, até o momento, foi encontrado nos mais de vinte acervos musicais mineiros pesquisados pela equipe musicológica coordenada por Paulo Castagna nos períodos de 2001 a 2003 e de 2007 a 2010. Resta a dúvida: o que de fato ocorreu com os manuscritos de Castro Lobo?

Castagna (op. cit., pp. 30 e 31) sugere que a *causa mortis* de Castro Lobo tenha servido de estopim para o desaparecimento de seus autógrafos, dado o pedido do organista que o substituía junto à Sé para a desinfecção do órgão e o temor dos demais músicos em contrair a moléstia a partir dos pertences deixados pelo padre-mestre (incluindo-se aí as suas partituras). Assim, “é provável que o arquivo musical usado por Castro Lobo – que, segundo o costume da época, permanecia na casa do mestre da capela e não na catedral – tenha sido destruído algum

tempo após sua morte” (GABRIEL, 2006 *apud* CASTAGNA, 2012, p. 31). Por mais estarrecedor que pareça, o fato de o arquivo de Castro Lobo ser, a princípio, destruído de forma intencional justifica-se pelo grande desconhecimento, à época, acerca dos modos de transmissão da sífilis, bem como pela inexistência de tratamento eficaz.

Portanto, através das cópias de tradição (ou apógrafos), podemos hoje conhecer o que restou da obra de Castro Lobo – cerca de quarenta composições de autoria possível ou provável⁸. Para isso, a inestimável atuação de músicos e copistas é digna de toda sorte de encômios, pois através de seus esforços têm-se, hoje, conhecimento da obra de um compositor que, ao lado do padre José Maurício Nunes Garcia, representa um dos pilares da música sacra brasileira da primeira metade do século XIX.

Entre músicos e copistas que colaboraram para a difusão e preservação de suas obras figuram, com maior destaque, os nomes de José Felipe Correia Lisboa e Manuel José Gomes (o Maneco músico, pai de Antônio Carlos Gomes). Do primeiro se tem conhecimento de duas cópias: *Matinas do Espírito Santo* (CTP-JDCL 02; MMM, CDO.02.039, C-01)⁹ e *Hino da Terça do Pentecostes* (CTP-JDCL 39; MMM, CDO.01.100 C-01)¹⁰. Do segundo tem-se conhecimento da única cópia existente do *Stabat mater* (CTP-JDCL 35)¹¹, da *Missa a Quatro vozes* (CTP-JDCL 28)¹² e do *Salve sancte Pater* (CTP-JDCL 33)¹³.

Uma curiosidade a ser notada é que as composições copiadas por Manuel José Gomes – que residiu em Campinas e cuja perícia e preciosismo do trabalho são até hoje reconhecidos – são as únicas ocorrências das obras de Castro Lobo fora das Minas Gerais, revelando o restrito âmbito de execução das composições do padre-mestre. Outro fato curioso é o esforço feito pelo mestre de capela José Felipe Correia Lisboa em produzir as cópias a ele atribuídas durante o curto período em que reassumira a posição: enquanto muitos estavam temerosos pelo contágio da doença que arrematou a vida do padre-mestre, Correia Lisboa, ao que tudo indica, colocara a própria vida em risco ao copiar as obras do compositor diretamente de seus manuscritos (CASTAGNA, 2012, p. 34). Assim, em uma atitude que revela muito mais o espírito colaborativo e altruísta do que a potencial rivalidade que poderia ocorrer entre dois eminentes

⁸ Para maiores detalhes sobre o catálogo temático provisório de João de Deus de Castro Lobo, ver: CASTAGNA, Paulo. **Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794 -1832):** do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. Opus, Porto Alegre, v.18, n. 1, pp. 20-25, jun. 2012.

⁹ Verificar a nota de rodapé 7.

¹⁰ IDEM.

¹¹ IDEM.

¹² IDEM.

¹³ IDEM.

músicos, Correia Lisboa salvaguardou aquilo que pôde antes do ato deletério contra o arquivo pessoal de Castro Lobo.

Portanto, além da inestimável atuação de músicos e copistas na difusão das composições de Castro Lobo, Castagna (2012, p. 35) afirma que a atuação das redes sociais também teve um papel determinante na preservação das obras do padre-mestre: para além do significado estético, tais obras assumiram significado social à medida que se tornavam cada vez mais recorrentes em diferentes localidades e épocas por meio das cópias produzidas. Assim, mesmo com a supressão dos manuscritos de Castro Lobo, o número de cópias transmitidas pela tradição nos conta muito sobre os significados que as obras possuem nos diferentes sistemas sociais que as selecionaram e as mantiveram como parte de sua identidade sonora. Destarte, obras menos complexas tiveram maior receptividade em diferentes nichos sociais – como é o caso do *Credo* (CTP-JDCL 09), com 110 cópias conhecidas (IDEM) – em comparação com outras de maior complexidade – caso do *Stabat mater* (CTP-JDCL 35), com uma única cópia conhecida, a já citada feita por Manuel José Gomes.

As razões que levaram a uma maior aceitação da primeira em relação à segunda, levando-se em consideração o número de cópias conhecidas, podem ser de ordens diversas: preferências musicais específicas dos diferentes sistemas sociais, a ocasião em que essas peças eram costumeiramente executadas, o número de músicos de determinada localidade, a destreza técnica de instrumentistas e cantores etc. De qualquer forma, a participação desses sistemas na preservação e difusão das obras de João de Deus de Castro Lobo revela um aspecto interessantíssimo: a mão da coletividade, ou seja, a efetiva participação da população ao longo desse processo de transmissão, fato que, segundo Castagna (2013)¹⁴, não é observado no continente europeu. Portanto, antes dessas obras serem coligidas por musicólogos como Francisco Curt Lange (1903 – 1997) na década de 1940 para integrarem importantes acervos, tais peças estavam dispersas em várias cópias, sob a posse de diversas famílias de músicos que delas, efetivamente, usufruíram. Dessa maneira, Castro Lobo teve sua música acautelada, deixando como legado uma expressiva produção que é representativa do meio sacro das Minas Gerais de oitocentos.

¹⁴ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna à 1:39:39 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

CAPÍTULO 2 – A FORMA RESPONSORIAL: ASPECTOS HISTÓRICOS, TEXTUAIS E ESTRUTURAIS

Introitus

Etapa importante do estudo analítico de uma obra musical, a identificação da forma é um fator que não deve ser negligenciado, máxime quando buscamos compreender as relações internas entre seus elementos formantes. Mesmo não sendo o objeto precípua de nosso estudo – centrado na análise do conteúdo musical – é necessário fazermos uma breve, porém concisa, digressão acerca das mais relevantes características da forma responsorial e como gradualmente, em virtude de demandas práticas, suas transformações se sucederam no transcurso dos séculos.

2.1 Escorço sobre a história da forma responsorial

Como parte de uma longa tradição que remonta aos primeiros séculos da Igreja Cristã, a forma responsorial tem suas bases assentadas sobre os responsórios salmódicos do século IV. Seu nome deriva diretamente da maneira na qual estavam estruturadas as suas partes: o coro (ou a congregação) cantava em resposta aos versos dos salmos – entoados por um cantor a solo – com um refrão, geralmente retirados dos mesmos. Diversas fontes sugerem que os salmos selecionados eram cantados na íntegra (tanto os versos quanto os responsos), prolongando, assim, sua duração.

Na Idade Média, quando a prática responsorial adquiriu status de gênero de canto litúrgico independente, como a descreve São Benedito no século VI, os responsórios passaram a servir como poslúdio às leituras das noites de ofício, às matinas e às vésperas, sendo seus textos selecionados pela relevância das leituras que eles acompanhavam. A prática medieval do responsório comumente o configurava da seguinte maneira: “1) o coro canta o responso; 2) um verso salmódico simples é cantado por um solista e 3) a repetição, pelo coro, da última parte do responso (*repetendum*), modelando-se, assim, uma estrutura ternária” (CUTTER et al., 2017. Tradução nossa).

Tais responsórios passaram a ser substancialmente abreviados – das versões completas àquelas de um simples verso – por conta de alterações em sua natureza melódica. Hoppin (1978, p. 105) nos diz que a participação da congregação na atividade musical foi sendo gradualmente suprimida e em seu lugar um coro profissional tomara para si este papel, possibilitando maior elaboração estilística da seção do responso. Assim, “em muitos dos responsórios que

conhecemos hodiernamente quase não há diferença estilística entre os responsos do coro e as elaborações musicais dos versos para os solistas” (HOPPIN, op. cit., p. 105. Tradução nossa).

Apesar dessas abreviações, a prática responsorial em Roma, no século IX, manteve forte ligação com as tradições dos responsórios salmódicos, perdurando esta configuração (ao menos para as grandes festividades) até o século XII. Assim, segundo Amalarius de Metz¹⁵ (c.775-850), a estruturação romana dos responsórios, à época, se dava da seguinte forma:

1) dupla exposição do responso – primeiro pelo solista e posteriormente pelo coro; 2) verso, cantado pelo solista; 3) repetição do responso pelo coro; 4) doxologia¹⁶, proferida pelo solista; 5) repetição da última parte do responso pelo coro e 6) solista e coro cantam o responso completo (CUTTER et al., 2017. Tradução nossa).

A influência da prática responsorial francesa iria se fazer notar na liturgia romana, porque a primeira, em princípios do século IX, já adotava a repetição parcial depois dos versos e da doxologia, evitando, assim, uma grande extensão dos responsórios. O responso, que na tradição salmódica adotada por Roma possuía uma dupla exposição, recebera um novo tratamento na liturgia francesa, sendo inicialmente entoado pelo solista e continuado pelo coro uma única vez. Assim, a tradição responsorial na França pode ter sido estabelecida da seguinte forma: “1) responso, solista e coro; 2) verso, solista; 3) repetição da última parte do responso, coro; 4) doxologia, solista e 5) última parte do responso, coro” (IDEM). Embora a prática romana ainda se encontrasse calcada na tradição responsorial salmódica, a influência francesa sobre a liturgia de Roma levou ao alinhamento das duas práticas durante o século XII, onde, por economia, predominaram as características litúrgicas francesas.

2.2 Textos

Como anteriormente mencionado, os textos dos responsórios medievais eram selecionados de acordo com a relevância das leituras nas quais acompanhavam, sendo prescritos

¹⁵ Clérigo e escritor francês do século IX. Entre suas obras mais significativas figuram o *Liber Officialis* e o *Liber de ordine antiphonarii*, que versam sobre a liturgia e o canto em Roma e na França.

¹⁶ Prece ou cântico cuja finalidade é exaltar a glória divina. Esta seção do responsório foi primeiramente praticada na França, sendo posteriormente agregada ao rito romano. No entanto, a doxologia poderia não figurar em muitos responsórios, sendo, assim, um elemento opcional. Hoppin (1978, p. 105) afirma que a doxologia se imiscui na prática responsorial como uma possível imitação do canto salmódico antifonal.

pelos *Ordines Romani*¹⁷. Outra forma de transmissão da prática responsorial dentro da liturgia cristã é o que se denomina por ‘ciclos de histórias’, baseados nas fontes bíblicas de onde os textos eram extraídos (história de Jó, história de Judith etc.). Tais ciclos se prestavam a exemplificar ou resumir as lições que eles acompanhavam, onde o número de responsórios era bastante variável, indo de cinco a quinze por ciclo. Assim, grande parte dos responsórios encontrados nas mais antigas fontes medievais estão relacionados às leituras das noites de ofício.

No entanto, segundo Cutter (2017), alguns conjuntos de responsórios exclusivamente salmódicos não se relacionam a essas leituras, sendo, provavelmente, remanescentes de um antigo ordenamento litúrgico que os difere dos ‘ciclos de histórias’. “Ainda no século VIII, uma revisão das leituras das noites de ofício resultou na lista de prescrições do *Ordo Romanus XIII*¹⁸[...] tornando possível a adequação do expansivo esquema de leituras aos ofícios, bem como o incremento do repertório responsorial” (MAIANI, 1998 *apud* CUTTER, 2017. Tradução nossa).

2.3 Estruturação

O canto eclesiástico romano, consagrado pela força do cânone, possui duas nuances essenciais: o canto gregoriano, encontrado em manuscritos musicais copiados sob a égide dos carolíngios durante o século X e o canto romano antigo, verificado em manuscritos de meados do século XI a meados do XIII, incluindo-se aí o antifonário de São Pedro (CUTTER et al., 2017). Cada um desses tipos possui similaridades e diferenças em relação ao outro, revelando, ao mesmo tempo, uma origem comum e a independência estilística de ambos os repertórios.

Estruturalmente, as melodias dos responsórios, no que tange à variante gregoriana e à romana antiga, estão organizadas em 1) entonação; 2) recitação e 3) cadência (IDEM), sendo, grosso modo, a primeira seção dedicada ao responso, a segunda ao verso e a terceira à repetição total ou parcial do responso, à doxologia e à última repetição do responso. Para o verso, cada um dos tipos de canto responsorial possui oito fórmulas (ou tons) de recitação, uma para cada modo eclesiástico (quatro autênticos e quatro plagais). Ressalta-se que nenhuma das tradições responsoriais vigentes na Roma medieval é inteiramente estável, possuindo características estilísticas melismáticas – ou seja, onde uma longa passagem melódica é apoiada sobre uma

¹⁷ Documentos eclesiásticos “que prescrevem as ações e as palavras dos celebrantes durante um ritual” (BOBRYCKI, 2009, p. 01).

¹⁸ Documento eclesiástico que prescrevia os textos e os responsórios dedicados às leituras da Quinta-feira Santa, da Sexta-feira da Paixão e do Sábado de Aleluia.

única sílaba – e neumáticas – onde a distinção entre o canto silábico e o melismático nem sempre é conspícua (IDEM).

Hoppin (1978, p. 105-106) nos diz que, como possuidores de textos mais extensos do que os das antífonas, os responsos, caracteristicamente, costumam ser divididos em três períodos musicais distintos, não sendo incomum a ocorrência de exemplos de dois ou de quatro períodos. O autor nos dá uma clara descrição formal dos tipos responsoriais mais recorrentes no *Liber Usualis*, com seus respectivos exemplos, no qual são verificados três tipos de estruturação dos responsórios¹⁹:

1. Formas com responso e verso:

A. **R_{abc} V R_c**: *O Magnum Mysterium* (LIBER USUALIS, p. 382);

B. **R_{abc} V R_c R_{abc}**: *Unus ex discipulis meis* (IDEM, p. 640 – p. 645 nas edições mais recentes);

2. Formas com responso, verso e doxologia:

A. **R_{ab} V R_b D R_b**: *Quem vidistis* (IDEM, p. 377);

B. **R_{abc} V R_c D R_{abc}**: *Hodie Nobis* (IDEM, p. 375);

3. Formas com três versos:

R_{abc} V₁ R_b V₂ R_c V₃R_{abc}: *Libera me, Domine*. (IDEM., 1767);

(HOPPIN, 1978, p. 106. Tradução nossa).

Quanto à forma de elaboração, Cutter (2017) afirma que os responsórios medievais poderiam ser agrupados de três maneiras distintas: 1) protótipos melódicos completos adaptados para diferentes textos; 2) centos²⁰, ou composições baseadas no repertório pré-existente de frases e padrões melódicos, organizados em unidades permutáveis para dar origem a novas peças e 3) livremente compostos.

Sua configuração, inicialmente monódica na tradição responsorial salmódica, adquiriu feições polifônicas mais evidentes por meio das obras de Léonin (c.1135-1201) e Pérotin

¹⁹ A legenda que se segue representa as distintas partes nas quais se estruturam os responsórios, sendo: **R** (Responso); **V** (Verso) e **D** (Doxologia). As letras minúsculas subscritas representam os diferentes períodos dos responsos e os números subscritos os diferentes versos que um responsório pode conter.

²⁰ Ou, como nos diz o dicionário Oxford Music Online, “Centonização”. Trata-se de um termo latino tomado de empréstimo da poesia por Paolo Ferretti (1934), cujo significado, em uma tradução livre, é “mosaico”. CHEW, G. MCKINNON, J. W. **Centonization**. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05279>>. Acesso em: 11.set.2017.

(c.1160-1205 ou 1225)²¹. Muitos dos responsórios compostos por esses autores fornecem elaborações polifônicas para as seções da entonação do responso e dos versos, deixando o restante da música do responso e do *repetendum* (último período do responso, após o verso) a serem cantados em uníssono. Esse modelo estrutural, que deixava as elaborações polifônicas a cargo dos solistas, perdurou até o século XVI, quando, na Inglaterra, essa tradição cedeu espaço a uma nova práxis.

Os responsórios de John Taverner (c.1490-1545) – um dos mais proeminentes compositores sacros da Inglaterra na primeira metade do século XVI – apresentam uma configuração estrutural diferente daquela adotada pelos autores franceses supracitados e representam os primeiros exemplos de uma inversão dos papéis do solista e do coro, partindo de elaborações monódicas para a entonação do responso e do verso às de cariz polifônico para o restante da obra (o segundo período do responso e o *repetendum*). Abre-se, assim, um paralelo com a tradição responsorial salmódica, onde a entonação do responso e do verso estariam a cargo de um solista e o restante da música – a ser executada em cantochão – estaria atribuída ao coro (IDEM).

Cutter (2017) ressalta que a prática responsorial polifônica desenvolvida na Inglaterra foi substancialmente diferente daquela em uso no restante da Europa, sendo esta última mais complexa e menos orientada liturgicamente. A partir das séries de responsórios elaboradas pelo compositor inglês Walter Frye (? – 1475) – que não se relacionam com a prática litúrgica inglesa – a forma responsorial entra em uma nova etapa de remodelação, adquirindo feições eminentemente polifônicas, sem recorrer ao cantochão para integrar suas seções. Tal prática tornou-se diretriz para a elaboração de responsórios nos estertores do século XVI, resultando em uma ampliação de seus limites formais, bem como o aproveitamento de sua estruturação para textos não litúrgicos.

Das propriedades formais inerentes aos responsórios elaborados nos idos de quinhentos se valeram muitos compositores para a elaboração de motetos com forma **aBcB**, sendo essas seções de repetição (**B**'s) amplamente valorizadas por razões puramente musicais. Tais seções possibilitaram maior liberdade de manuseio do material musical, dando oportunidade ao compositor para a exploração de fórmulas expansivas, mais livres e propensas à criatividade. Ressalta-se que essas transformações formais foram possibilitadas pela relação dialética entre

²¹ Eminentemente compositores da Escola de Notre Dame parisiense, atuantes entre os séculos XII e XIII respectivamente.

o meio litúrgico e o meio não litúrgico, tornando possível as transformações musicais no nicho eclesialístico, bem como no seu equivalente secular.

Em relação à quantidade de responsórios em um conjunto – destinado a uma solenidade litúrgica – seu número veio a fixar-se, no interregno de 1550 a 1650. O ciclo de 27 responsórios da semana santa, chamados de *Tenebrae*²², dividia-se em três conjuntos de 9 responsórios, representando um conjunto para cada um dos três noturnos, sendo estes distribuídos um por dia. Assim, o número de nove responsórios por conjunto tornou-se característico nos ofícios da liturgia católica dos séculos seguintes, onde tal peculiaridade é verificada em responsórios de natureza diversa àqueles dos ofícios comuns, sendo constatado, também, nos de cariz fúnebre.

Os responsórios desta natureza despertaram profundo interesse nos compositores dos séculos XVIII e XIX, figurando profusamente na literatura musical. No Brasil, a música fúnebre gozou de grande prestígio na liturgia católica até finais do século XIX, sendo objeto da dedicação de autores como Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819), padre-mestre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e o padre-mestre João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), por exemplo. No que concerne à forma responsorial, Castro Lobo deixou um conjunto de responsórios que hoje representa uma das grandes obras do *milieu* sacro brasileiro, apresentando características estilísticas peculiares que serão pormenorizadamente tratadas a seguir.

2.4 Peculiaridades dos Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo

Antes de nos determos sobre as idiosincrasias dos responsórios fúnebres de Castro Lobo, cabe ressaltar alguns aspectos gerais que norteiam a estruturação da forma responsorial, lembrando, sempre, que tais aspectos não representam algo rígido, monolítico. Quanto à estruturação, Hoppin (1978, p. 107) nos diz que a música para as matinas de defuntos prescinde dos cânticos laudatórios (ex. *Gloria Patri*), logo, da doxologia. Assim, para os responsórios com esse caráter, temos uma estruturação que se configura basicamente em Responso e Verso.

No conjunto de nove responsórios o III, o VI e o IX possui uma configuração distinta dos restantes, sendo acrescentado aos mesmos mais um verso, sempre com o mesmo texto: *Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis*. Essa distinção marca o

²² “Matinas de Quinta-Feira, Sexta-Feira e Sábado, nas quais eram cantadas, àquele tempo, na penumbra das noites anteriores. Assim, muitos conjuntos são descritos como pertencentes à Quarta, Quinta e Sexta-Feira, embora, liturgicamente, pertencessem ao *triduum sacrum*” (CUTTER *et al*, 2017. Oxford Music Online. Tradução nossa).

encerramento de uma lição, circunscrita por três responsórios. Dessa forma, a estrutura dos responsórios finais “não difere, de maneira alguma, dos padrões daqueles que contêm a doxologia” (HOPPIN, 1978, p. 107. Tradução nossa).

Partindo do exposto acima, podemos inferir que a obra de Castro Lobo aqui em apreciação não fora concluída, ficando, ainda, três partes a serem compostas. Castagna (2003, p. xiv e xv) afirma que existem, ao lado de alguns manuscritos de Castro Lobo, outras versões dos responsórios que contêm a música restante para que fosse colmatada as matinas de defuntos, no entanto, tal música (a dos Responsórios VII, VIII e IX) difere estilisticamente daquela composta pelo autor mineiro²³. Assim, Castagna (IDEM, p. xv) encara esses responsórios complementares como unidades musicais permutáveis²⁴, fenômeno corriqueiro na música sacra composta e/ou copiada no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, prática já conhecida em outras épocas e lugares na tradição ocidental.

Com base nas informações fornecidas por Hoppin, verifica-se que a estruturação formal dos Seis Responsórios Fúnebres, de Castro Lobo, obedece a um princípio organizacional muito semelhante àquele dos responsórios com responso e verso, bem como àqueles com responso, verso e doxologia. Os Responsórios I, II, IV e V configuram-se, formalmente, em: **R_{ab} V R_b**; ou seja, em um responso com dois períodos musicais distintos, um verso e um *repetendum* – representado pelo segundo período do responso. Já para os Responsórios III e VI a estruturação descrita por Hoppin – à parte destinada ao encerramento de uma lição – amolda-se com justeza à configuração dos mesmos, possuindo a seguinte estrutura: **R_{ab} V₁ R_b V₂ R_b**. Assim, temos um responso com dois períodos, o primeiro verso, o *repetendum*, o segundo verso, que atua como substituto à doxologia, contendo o mencionado texto *Requiem aeternam* [...] e, finalmente, o segundo *repetendum*.

Para melhor compreensão do aspecto estrutural, apresentamos abaixo o texto dos Seis Responsórios e a discriminação de suas respectivas partes:

²³ Segundo Castagna (2003, p. xiv), esse é o caso de uma cópia manuscrita encontrada nos arquivos da Orquestra Lira Sanjoanense, em São João Del Rey, MG. Outra versão, proveniente do Museu da Música de Mariana, contém um Responsório VII que não se assemelha àquele da Lira. Dada a dispersão do repertório de Castro Lobo nas Minas Gerais, verifica-se que existem versões dos responsórios na Orquestra Ribeiro Bastos (São João Del Rey), no Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos e na Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira).

²⁴ Procedimento descrito por Castagna (2012, p. 28) como **desdobramento**, onde peças de menor porte podem servir como unidades funcionais de peças maiores, levando-se em conta a ocasião, a comunidade e a necessidade dos grupos musicais.

Responsório I

R_a. *Credo quod redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum:*

R_b. *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.*

V. *Quem vissurum sum: ego ipse et non alius, et oculi mei, conspecturi sunt.*

R_b. *Et in carne...*

Responsório II

R_a. *Qui Lazarum resuscitasti a monumento fœtidum:*

R_b. *Tu eis, Domine, dona requiem et locum indulgentiæ.*

V. *Qui venturus es judicare vivos et mortuos, et sæculum per ignem.*

R_b. *Tu eis, Domine...*

Responsório III

R_a. *Domine, quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu iræ tuæ?*

R_b. *Quia peccavi nimis in vitamea.*

V₁. *Commissa mea pavesco, et ante te erubesco: dum veneris judicare, noli me condemnare.*

R_b. *Quia peccavi...*

V₂. *Requiem æternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.*

R_b. *Quia peccavi...*

Responsório IV

R_a. *Memento mei Deus, quia ventus est vita mea:*

R_b. *Nec aspiciat me visus hominis.*

V. *De profundis clamavi ad te, Domine: Domine exaudi vocem meam.*

R_b. *Nec aspiciat...*

Responsório V

R_a. *Hei mihi! Domine, quia peccavi nimis in vita mea. Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?*

R_b. *Miserere mei, dum veneris in novissimo die.*

V. *Anima mea turbata est valde, sed tu Domine succurre ei.*

R_b. *Miserere mei...*

Responsório VI

R_a. *Ne recorderis peccata mea, Domine,*

R_b. *Dum veneris judicare sæculum per ignem.*

V₁. *Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam.*

R_b. *Dum venereis...*

V₂. *Requiem æternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.*

R_b. *Dum veneris...*

(LOBO, *apud* CASTAGNA et. al., 2003, pp. xxvii e xxviii).

Levando-se em consideração a entonação dos responsos, podemos relacionar os Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo à prática responsorial medieval francesa, onde o solista iniciava a entonação e o coro a completava.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The music is in 3/4 time and G minor. The Soprano part starts with a 'Solo' marking. The lyrics are: 'quan-do ve-ne-ris ju-di-ca-re ter-ram, Do-mi-ne, quan-do ve-ne-ris ju-di-ca-re ter-ram, quan-do ve-ne-ris ju-di-ca-re ter-ram, quan-do ve-ne-ris ju-di-ca-re ter-ram,'.

Figura 1 - Primeiro período do responso: Responsório III, Andante, cc. 13-16

No entanto, os versos, que na tradição medieval eram deixados a cargo dos solistas, são, aqui, delegados ao coro, com exceção do verso do Responsório IV. A instrumentação desses versos torna-se mais enxuta – com a supressão das trompas – à medida que os responsórios se

sucedem, figurando, além das cordas nos Responsórios I, II e III (verso I), o par de flautas. No verso II do Responsório III as flautas e as trompas são suprimidas, sendo estabelecida, aqui, a tendência para os versos dos responsórios subsequentes. Para o verso do Responsório IV as trompas são brevemente reinseridas e, finalmente, para os versos dos Responsórios V e VI apenas as cordas e o coro se fazem presentes.

Em relação ao plano tonal da obra, é demasiado complicado falarmos sobre este aspecto pois trata-se de uma obra incompleta. O que podemos fazer com maior grau de acurácia é nos determos sobre o plano tonal dos responsórios tomados individualmente. Destarte, os Responsórios II, III, IV e V são – respeitadas as pequenas digressões – tonalmente estáveis, encontrando-se, nesta ordem, nas tonalidades de Sol menor, Mi bemol maior, Lá menor e Dó menor. Os Responsórios I e VI encontram-se, respectivamente, nas tonalidades de Fá maior e Fá menor, ocorrendo as mudanças de tonalidade nos versos destes. No Responsório I o centro tonal desloca-se para Ré menor (relativa menor); nos versos do Responsório VI as tonalidades estabelecidas²⁵ são, nesta ordem, as de Ré bemol maior (submediante) e Lá bemol maior (relativa maior).

No que tange à textura, os responsórios são predominantemente homofônicos²⁶, contendo algumas passagens vocais a solo – é caso dos primeiros períodos dos seguintes responsos, cujos *incipit* são: *Qui Lazarum* [...], do Responsório II, para a voz do baixo; *Hei mihi, Domine!* [...], do Responsório V, para o contralto; e *Nec recorderis* [...], do Responsório VI, para o tenor. Outra passagem solista destacável ocorre no verso do Responsório IV – *De profundis clamavi ad te, Domine* [...] – para a voz do baixo. Para além dos solos vocais, existem passagens solistas instrumentais assinaladas por Castro Lobo. É o caso do *Solo de Fagote* indicado ao final do verso, no Responsório I:



Figura 2 – Solo de fagote: Responsório I, Verso, Largo, cc. 56 e 57

²⁵ Salienta-se que, para os dois versos, as tonalidades citadas correspondem à metade dessas seções. Posteriormente, o que ocorre ao final da segunda metade do primeiro verso é o estabelecimento da dominante de Fá menor, Dó maior, funcionando como uma espécie de ponte para o *repetendum*. Já na segunda metade do segundo verso ocorre um retorno à tônica, Fá menor, estabelecendo um elo coerente entre o fim dessa seção e o *repetendum* que finaliza a obra.

²⁶ Ou seja, as vozes possuem relativa independência melódica, porém, estão atreladas umas às outras, em maior ou menor grau, pelo fator rítmico.

Do segundo *Solo de Fagote*, indicado ao final do primeiro período do responso, no Responsório V²⁷:

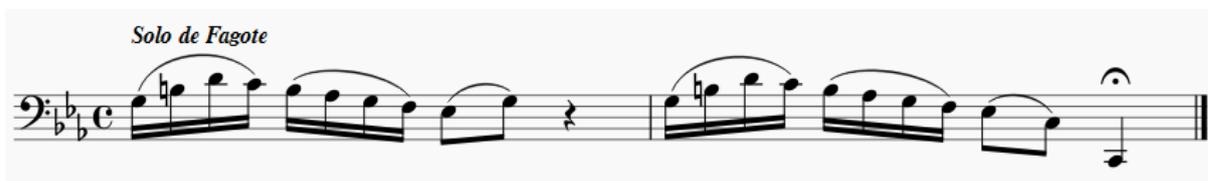


Figura 3 – Solo de fagote: Responsório V, Moderato, cc. 12 e 13

Da interpolação entre Flauta I e Fagote (sob a designação de Baixo II) no princípio do segundo período do responso, no Responsório VI²⁸:

Figura 4 – Solo de flauta e fagote: Responsório VI, Moderato, cc. 13-17

Abrindo um breve parêntese sobre o excerto acima, sabe-se que Castro Lobo foi um efetivo partícipe do cotidiano musical de sua cidade natal, Vila Rica, onde atuou como diretor de ópera na mesma²⁹. Sua experiência neste gênero musical levou musicólogos como Paulo

²⁷ Podemos verificar que este *Solo de Fagote* é uma variação do solo contido no Responsório I, mostrado na figura anterior. A despeito da tonalidade, ambos possuem similaridades em sua construção rítmica e intervalar, podendo o segundo ser visto como uma “citação indireta” do primeiro.

²⁸ Ressalta-se que este excerto volta a se repetir neste responsório, partindo do compasso 20 até o 24. Interessante, neste trecho, é observar a alegoria estabelecida entre o plano celestial (sugerido pela primeira flauta) e o plano terreno (sugerido pelo fagote), pois ambos ocupam pontos diametralmente opostos na grade orquestral – primeira e última linha, respectivamente. Assim, podemos conjecturar, dada a ocasião de composição destes responsórios, que houve uma tentativa de comunicação entre esses dois planos – como nos diz a oração do Pai Nosso: “Assim na Terra como no Céu” – onde o compositor busca, por meio desta interpolação instrumental, um possível diálogo com o Éter, com o Divino.

²⁹ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 20:49 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

Castagna a afirmar que Castro Lobo fora um dos compositores pioneiros a trazer, com maior intensidade, a influência da música operística – sobretudo o melodismo das óperas italianas – para o seio da música litúrgica³⁰, dando a esta uma carga dramática peculiar. Assim, com conhecimento suficiente acerca da produção de ópera da época, Castro Lobo pode ter sido influenciado estilisticamente por grandes compositores europeus do gênero, especialmente Gioacchino Rossini (1792 – 1868) – que a partir da década de 1820 tem suas obras profusamente executadas no Brasil³¹. O excerto abaixo – retirado da abertura da ópera *L' Italiana in Algeri* (1813), do autor italiano – possui forte semelhança com aquele composto por Castro Lobo para o Responsório VI e pode ter servido de inspiração para o autor mineiro³².

Figura 5 – Frase de oboé e clarineta em C da abertura da ópera *L' Italiana in Algeri*, de Gioacchino Rossini, cc. 26-30

Finalmente, a última passagem instrumental solista assinalada por Castro Lobo é, novamente, um *Solo de Fagote*, inserido na segunda metade do segundo verso do Responsório VI:

Figura 6 - Solo de fagote: Responsório VI, Verso II, Largo, cc. 56-61

³⁰ IDEM nota de rodapé 29. A informação acima é fornecida por Castagna aos 19:47 da entrevista.

³¹ Veja Ayres de Andrade, Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1967.

³² Idem nota de rodapé 31.

É possível verificar passagens melódicas instrumentais com cariz solista em outros trechos da obra não explicitamente assinalados pelo compositor, especialmente para o violino I, observadas no verso I do Responsório III:



Figura 7 - Parte do violino I: Responsório III, Verso I, Largo, cc. 59-70

Bem como no verso do Responsório V:

Figura 8 - parte do violino I: Responsório V, Verso, Largo, cc. 46-51

Por fim, um último aspecto formal/textural a ser observado nestes responsórios diz respeito às passagens exclusivamente instrumentais. Tais passagens antecedem os responsos e são os seus elementos introdutórios, ocorrendo, principalmente, nos Responsórios II, III, V e VI. Os interlúdios instrumentais, se assim os podemos denominar, ocorrem, geralmente, ao final

do segundo período de cada resposta, não ultrapassando o limite de dois compassos. A exceção a esse padrão (além do já citado *Solo de Fagote*, ao final do verso do Responsório I) pode ser verificada no Responsório IV, onde uma frase para cordas – em uníssono – interpõe-se à repetição do segundo período do responso *Nec aspiciat me visus hominis*:

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The score is written in unison, meaning all instruments play the same melodic line. The music is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score consists of two measures, labeled as measures 18 and 19. The melody begins with a quarter note on G4 (F#), followed by quarter notes on A4, B4, and C5 in the first measure, and then quarter notes on B4, A4, and G4 in the second measure.

Figura 9 - Uníssono de cordas: Responsório IV, Allegro, cc. 18-19

Reiterando o que se disse ao início deste capítulo, o estudo da forma se faz necessário para se verificar as relações, em nível macro, entre os elementos formantes de uma obra musical, evidenciando, assim, sua instrumentação, textura, repetições, contrastes, conteúdo harmônico, fraseologia entre outros. No entanto, como objeto precípuo de nosso estudo, o conteúdo musical – ou seja, os elementos que compõem a sintaxe da música de forma orgânica e coerente – deve ser visto através de uma ótica analítica diferenciada, priorizando uma visão teórica que se aproxime dos preceitos composicionais da época em que a obra ora estudada fora concebida.

Para tanto, julgamos ser mais adequada a proposição de Gjerdingen (2007) para a análise do repertório composto durante o século XVIII, extensível, também, às obras do século XIX que estiveram sob a égide dos modelos pedagógico-composicionais oriundos dos conservatórios napolitanos. Trataremos, pois, no capítulo seguinte, da análise do conteúdo harmônico-contrapontístico dos Seis Responsórios Fúnebres, tendo por base as *schematae* galantes repertoriadas mormente por Gjerdingen.

CAPÍTULO 3 – AS SCHEMATAE GALANTES NOS SEIS RESPONSÓRIOS FÚNEBRES DE CASTRO LOBO

3.1 Prólogo³³

Quase como o Velho Testamento, fortemente reinterpretado através do Novo Testamento, a música do século XVIII veio ser escutada por meio do filtro da música do século XIX. (GJERDINGEN, 2007, p. 17. Tradução Nossa)

A herança que o Romantismo nos legou, principalmente no que concerne à recepção do repertório setecentista e de princípios de oitocentos, afetou sobremaneira a percepção das diferentes nuances estilísticas que caracterizaram o que hoje se denomina de música galante³⁴. Os hábitos de escuta musical, que durante grande parte do século XIX centraram-se no deleite estético, na fantasia, na catarse, eram demasiadamente diferentes daqueles do ambiente de corte do século XVIII, onde neste se “favorecia a música que oferecesse oportunidades para atos de julgamento, para o apontamento de distinções e para o exercício público do discernimento e do gosto” (GJERDINGEN, 2007, p. 4. Tradução nossa). Assim, é evidente que o distanciamento histórico da produção musical compreendida entre o século XVIII e os primeiros decênios do XIX, bem como o condicionamento da escuta hodierna pelos padrões estabelecidos pelo ideário romântico, colaboraram para que a recepção deste repertório fosse feita de forma pasteurizada, ou seja, de maneira uniforme, baseada em um único preceito estético.

Todavia, a perspectiva romântica para a performance e apreciação do repertório galante vem sendo, aos poucos, superada por uma visão que contempla as suas minúcias, dando relevo aos aspectos caros aos músicos e aos padrões galantes de antanho – como os modos de apresentação das obras, por exemplo, em que eram prezadas, sobretudo, as “maneiras”, ou seja, a etiqueta ou código de conduta no qual os compositores deveriam observar no trato de suas composições em detrimento à originalidade que as mesmas pudessem lograr (IDEM, pp. 4, 40 e 56). Tais maneiras estavam alicerçadas no “engajamento, na insinuação, nos modos

³³ Mais uma vez se faz necessária a ambientação do leitor a respeito dos aspectos históricos subjacentes aos paradigmas aqui abordados – neste caso, as *schematae* galantes – pois eles serão determinantes para o melhor entendimento dos fatores que colaboraram para as suas ocorrências.

³⁴ “O termo *galante* foi bastante utilizado no século XVIII. Referia-se amplamente à reunião de tratos, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta” (GJERDINGEN, 2007, p. 5. Tradução nossa).

brilhantes, na polidez, no discurso irresistível, em uma graciosidade superior” [...] (CHESTERFIELD, 1749 *apud* GJERDINGEN, 2007, p. 3. Tradução nossa), e marcaram indelevelmente o ambiente cortesão setecentista.

A prática composicional galante, segundo Gjerdingen (2007, p. 6), assentava-se primordialmente em um repertório bem assimilado de frases musicais dispostas numa ordem conveniente, dependendo tal ordem das preferências locais e pessoais, oriundas da relação entre os músicos e seus mecenas. Como uma série de comportamentos musicais convenientes, o ofício e a produção do compositor galante eram determinados, em grande parte, pela adaptabilidade desse repertório de frases musicais às circunstâncias de execução, devendo satisfazer às demandas de renovação repertorial e ao crivo estético determinado pelas tendências. Assim, tais frases eram os elementos primordiais – e, portanto, compulsórios – da música galante, servindo como “meio de intercâmbio aural entre a aristocracia e seus artesões musicais” (IBIDEM, p. 15. Tradução nossa).

Esse vasto repertório de frases musicais bem assimiladas fora compilado em diversos cadernos de música (denominados *zibaldone*³⁵) por vários *maestros*³⁶, representando um colossal repositório de onde os compositores puderam extrair um grande sortimento de ideias para seus trabalhos. O *zibaldone*, segundo Gjerdingen (2007, pp. 9 e 10), oferecia apenas um esboço, ou um esquema, daquilo que viria ser a resultante sonora da composição, sendo esta ornamentada e variada pelo intérprete professor. Assim, a música galante é possuidora de uma rica tradição, comparável, em grande medida, àquela do teatro cômico improvisado, exigindo de seus intérpretes grande habilidade para conduzir a execução musical com coerência e garbo.

3.2 Sobre as *schematae*

O grande repertório de frases musicais utilizadas pelos músicos de corte e do meio eclesiástico setecentista teve suas bases assentadas na prática pedagógica dos conservatórios napolitanos, denominada *partimenti* (baixos instrucionais) – destinadas à realização em instrumentos de tecla pelos estudantes. Essa práxis, segundo Gjerdingen (2007, p. 465), era direcionada à assimilação de comportamentos musicais estilisticamente apropriados,

³⁵ Termo advindo da *Commedia dell'Arte* italiana, ou teatro cômico improvisado, que consistia em um “conjunto de manuscritos com falas usuais, burlas, cenas de comédia pastelão e enredos jocosos passados de ator para ator, comumente dentro da mesma família ou trupe” [...] “*Zibaldone* também fora uma palavra utilizada para se referir aos cadernos de exercícios e regras dos estudantes de música” (GJERDINGEN, 2007, pp. 8 e 10. Tradução nossa).

³⁶ Termo utilizado, à época, em sentido mais amplo do que o costume coevo, indicando, também, a prática pedagógica do músico. O uso desse termo hoje restringe-se, basicamente, àquele(a) que está à frente de um dado conjunto musical, regendo-o.

propiciando aos estudantes a memorização de pequenos padrões harmônico-contrapontísticos (*schemata*) que melhor respondessem às situações peculiares de um dado partimento. Dessa forma, as *schematae* galantes tiveram seu primeiro delineamento, ganhando relevo nas obras de autores que figuraram profusamente no ambiente cortesão do século XVIII, como Giacomo Tritto (1733-1824), Giovanni Paisiello (1740-1816), Stanislao Mattei (1750-1825), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) entre outros.

A definição de *schema* (de onde se deriva a variante *schemata* – ou pequeno esquema) é vista por Gjerdingen (2007, p. 11) como algo espinhoso, dada a facilidade de excessiva sistematização e/ou de uma simplificação exagerada. No entanto, valendo-se das abordagens contemporâneas dos estudos em psicologia³⁷, o autor nos fala que:

schema é, assim, uma taquigrafia³⁸ para um conjunto de conhecimentos, seja ele um protótipo, um exemplo bem assimilado, uma teoria intuída sobre a natureza das coisas e seus significados ou apenas o alinhamento de um conjunto de neurônios corticais para alguma regularidade no ambiente (IBIDEM, p. 11. Tradução nossa).

Em outro trabalho, intitulado *A Classic Turn of Phrase* (1988), Gjerdingen aponta algumas características comuns que as *schematae* compartilham, destacando-se as seguintes:

Primeira, “*schemata* possui variáveis”; uma vez que nenhuma experiência é exatamente repetida, devemos ser hábeis em descobrir intuitivamente as dimensões e os limites de variação que caracterizam nossas generalizações do mundo. Segunda, “uma *schemata* pode estar embutida dentro da outra”; um esquema particular pode ser parte de uma grande rede de relações. Terceira, “*schemata* representa conhecimento em todos os níveis de abstração”. Quarta, “*schemata* representa conhecimento ao invés de definições”. Nestas palavras, “nossas *schemata*[ae] são nossos conhecimentos. Todo o nosso conhecimento genérico está embutido em *schemata*”. Quinta, “*schemata*[ae] são processos ativos”. Por meio de *schemata* podemos fazer previsões e criar expectativas. E sexta, “*schemata*[ae] são dispositivos de reconhecimento, cujo

³⁷ O autor destaca três abordagens estudadas pela psicologia com vistas à formação e ao emprego de *schemata* pelos seres humanos, a saber: as que se debruçam sobre **protótipos**, sobre **exemplos** e sobre **teorias**. Sobre os **protótipos** o autor nos diz que se trata de abstrações de características comuns a experiências similares; dos **exemplos** nos é dito que se trata de referências a casos individuais bem assimilados e, finalmente, das **teorias** se diz que elas caracterizam a nossa percepção acerca da natureza das coisas.

³⁸ Arte de escrever depressa, tal como se fala, por meio de sinais e abreviaturas.

processamento é destinado para a avaliação da qualidade de adaptação aos dados processados”. (RUMELHART, 1980 *apud* GJERDINGEN, 1988, p. 5. Tradução nossa).

Com base na assertiva acima, podemos inferir que as *schematae* galantes são suficientemente maleáveis, ao ponto de a ausência de algumas de suas características não comprometerem seu reconhecimento, bem como o fato das mesmas poderem ser vistas, concomitantemente, como unidades autônomas e como parte integrante de estruturas mais amplas. Essas particularidades tornaram-se alguns dos pilares do modelo analítico proposto por Gjerdingen para o exame estilístico da música do século XVIII, pois levam em consideração as diversas nuances de apresentação dos esquemas harmônico-contrapontísticos.

Sem mencionar diretamente o modelo analítico proposto por Heinrich Schenker no princípio do século XX, Gjerdingen (1988, p. ix) se mostra abertamente contrário à sistematização que a análise schenkeriana – com vistas à redução da complexidade da superfície musical a notas estruturalmente importantes – propõe, questionando-a da seguinte forma:

Que benefício há na elaboração de uma análise dogmática de uma composição musical se os elementos melódicos ou formais que percebemos estarem presentes devem ser eliminados neste processo? Certamente, o objetivo da análise musical não é ser sistemática a qualquer custo. (GJERDINGEN, 1988, p. ix. Tradução nossa).

Por fim, não se pretende aqui adentrar num embate em desfavor dos adeptos do modelo analítico schenkeriano – que por outras perspectivas tornou-se um importante instrumento para a análise da música tonal – mas apenas advertir aos recentemente iniciados na prática analítica que os diversos repertórios podem admitir diferentes perspectivas de análise, devendo o músico fazer uso da ferramenta que melhor se adéqua ao estudo de um caso específico. Assim, tomando por base a proposição de Gjerdingen, analisaremos, adiante, as *schematae* galantes presentes na última obra composta pelo padre-mestre João de Deus de Castro Lobo, os Seis Responsórios Fúnebres, detalhando a sua variedade, bem como as suas nuances, para determinar em que medida esta derradeira peça fora influenciada pela prática composicional originária dos conservatórios napolitanos.

3.3 Fontes e critérios analíticos

Para a realização de nossa análise nos valem da edição elaborada pelo musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (2003)³⁹ para o projeto Acervo da Música Brasileira (AMB), sob a coordenação de Paulo Castagna. Quanto aos excertos extraídos dessa edição cabe ressaltar que fizemos uma nova transcrição para evitar possíveis discontinuidades – levando-se em conta as características da grade orquestral – bem como os desajustes decorrentes do simples recorte e colagem da imagem original em editores de texto. As transcrições realizadas foram, em sua grande maioria, da seção de cordas^{40, 41}, havendo indicações quando outros instrumentos ou vozes tomam parte no excerto. Enfatiza-se, também, a fidelidade da transcrição à edição feita por Figueiredo, não se alterando nenhum conteúdo editado pelo musicólogo.

Para a descrição das *schematae* galantes, nossa proposta é mostrar suas ocorrências nos responsórios de Castro Lobo obedecendo à mesma sequência apresentada no livro de Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (2007). As *schematae* posteriormente agregadas por outros autores ao léxico erigido por Gjerdingen serão destinadas ao final da apresentação dos excertos, fazendo-se, assim, justiça ao pioneirismo do autor e às recentes descobertas. Usaremos, também, os sinais indicativos elaborados por Gjerdingen para designar as linhas do baixo e da melodia – sendo usados, para a linha de baixo, círculos brancos com numerais na cor preta e, para a melodia, círculos pretos com numerais na cor branca. Quando houver a

³⁹ Que, por seu turno, valeu-se das seguintes fontes manuscritas:

A - MMM MA-F03 G-1 C-1. Sem indicação de copista, propriedade da Catedral de Mariana, Mariana, [séc. XIX]: Bx II, Tpa I-II;

B - MMM BC-F07 G-2 C-1. Sem indicação de copista, Barra Longa, [séc. XIX]: SAB;

C - MMM BC-F07 G-2 C-7. Sem indicação de copista, propriedade da Catedral de Mariana, Mariana, [séc. XX]: T;

D - MMM BL-F03 C-1. “*Responsórios fúnebres para Encomendação de difuntos, pelo / Padre Mestre João de Deos e Castro, constando de 4 Voze, Violinos, Viol / letta, 2 Baixos, instrumentos de sôpro &&& [?] pertencente a Antonio Julio / Machado e C^a, morador no Arraial da Barra Longa*”. Cópia e propriedade de Antônio Júlio Machado [e Cunha?], Arraial da Barra Longa, [início do séc. XIX]: Vln II, Bx I, Fl I;

E - MMM BL-F03 C-2. Cópia de Antônio Júlio Machado, sem local, [início do séc. XIX]: Fl II;

F - OLS, sem cód. C-1: “*Violino 1^o. “Responsórios fúnebres Pelo Pe. João de Deus Pertence a Comp.”* Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]: Vln I;

G - OLS, sem cód. C-2: “*Viola Responsório fúnebre Pertence a Comp^a.*” Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]: Vla. (CASTAGNA, 2003, p. xxv).

⁴⁰ A nomenclatura utilizada para designar os instrumentos desse naipe é a seguinte: **Vln I**: primeiro violino; **Vln II**: segundo violino; **Vla**: viola; **Bx I**: violoncelo e contrabaixo; **Bx II**: fagote. Embora o fagote não pertença à mesma família organológica dos instrumentos de cordas friccionadas, o compositor o colocou junto às mesmas para, supostamente, reforçar e dar colorido tímbrico aos graves.

⁴¹ Escolhemos as cordas para a análise das *schematae* por sua maior movimentação melódica, principalmente por conta da movimentação do primeiro violino.

necessidade de destacar os eventos⁴² de uma dada *schemata*, faremos uso de figuras geométricas na cor vermelha para indicá-los.

Finalmente, como último critério adotado em nossa análise, prezamos pela variabilidade de ocorrências das *schematae* no corpo da obra, tomando, no máximo, três exemplos de cada uma delas para demonstrar suas nuances de apresentação, com vistas a não prolongar demasiadamente este trabalho. No que tange aos tipos cadenciais – para o qual Gjerdingen dedica um vasto capítulo em sua obra – adotamos igual critério, dando prioridade às diferentes nuances de um dado tipo de cadência. Sem mais, passemos aos resultados da análise.

3.4 As *schematae* no corpo da obra

3.4.1 Romanesca/Terças Descendentes

Figura 10 – Romanesca/Terças Descendentes: Responsório I, Moderato, cc. 12-14

O excerto acima é a única ocorrência de uma variante de Romanesca em toda a obra. Esta *schemata*, segundo Gjerdingen (2007, p. 78), é uma das mais recorrentes para a abertura de movimentos em uma peça galante. Dentre suas principais características, possui um baixo que pode progredir por saltos – variante bastante corriqueira durante o século XVII e princípios do século XVIII (IBIDEM, p. 35): **1 5 6 3 4** ou a variante comumente utilizada em fins de setecentos, aquela por graus conjuntos descendentes: **1 7 6 5 4 3**. Sendo, fundamentalmente, um padrão para a linha de baixo (IBID. p. 27), o contorno melódico da voz superior desta *schemata* não exerce grande protagonismo, podendo oscilar entre os graus escalares **1 5** ou em uma linha melódica descendente **3 2 1 7 6 5**, não se excluindo outras possibilidades.

⁴² Segundo Gjerdingen (2007, p. 22) os eventos de uma *schemata* atuam como sinais de pontuação, podendo estar embutidos em estágios, que por sua vez se caracterizam-se em estruturas musicais de maiores dimensões.

A Romanesca/Terças Descendentes verificada no primeiro responsório, compassos 12-14, embora não marque efetivamente o início da peça, constitui-se na primeira movimentação de caráter mais enérgico da obra, com passagens de escalares ascendentes nas partes de viola e do baixo II – reforçando aquela do baixo I, mostrada no excerto. A variante Romanesca aqui assinalada possui os eventos da linha inferior marcados nas extremidades da movimentação escalar, enfatizando os graus **1** **5** **6** **3** **4**, característicos da *schematae*. A curta duração dos eventos sobre os graus **5** e **3** reforça, ainda mais, as terças descendentes presentes nesta Romanesca, portanto, as notas Fá, Ré e Si bemol, correspondentes aos graus escalares **1** **6** **4**.

Gjerdingen (2007, p. 174) destaca a ocorrência desta variante de Romanesca em um partimento de Nicola Sala (1713-1801):

ROMANESCA / FALLING THIRDS

Figura 11 - Romanesca/Terças Descendentes: Sala, partimento em C menor, cc. 161-166 (Nápoles, ca. 1790)

Em termos comparativos, o excerto do primeiro responsório e do partimento de Sala são, nos pontos de inflexão das notas do baixo, muito semelhantes. Aqui, como no exemplo anterior, a curta duração dos eventos sobre os graus **5** e **3** reforça os eventos restantes. Destarte, a diferença mais notável se opera no âmbito vertical, onde na Romanesca do primeiro responsório o **5** integra a tríade de tônica (Fá maior) e no partimento de Sala o mesmo grau atua como a fundamental da dominante (Sol maior). Caso semelhante ocorre com o **3** do primeiro responsório, que atua como integrante da tríade de submediante (Ré menor) e no partimento de Sala atua como fundamental da medianta (Eb maior).

3.4.2 Prinner

Schemata tida como um dos principais elementos subsequentes aos esquemas harmônico-contrapontísticos de abertura, o Prinner⁴³, segundo Gjerdingen (2007, pp. 45 e 46), era uma elegante resposta a *schematae* como a Romanesca e o Do-Re-Mi, por exemplo, e a escolha predileta dos compositores galantes para este fim. Tal *schemata* figura em maior número do que a Romanesca, vista anteriormente, nos Responsórios Fúnebres de Castro Lobo, possuindo como características primordiais uma linha de baixo descendente sobre os graus escalares (4) (3) (2) (1) e, em sua linha melódica, os graus (6) (5) (4) (3) igualmente descendentes. Como nas demais *schematae*, existem variações nas linhas do baixo e da melodia do Prinner, podendo o primeiro agregar, em seu terceiro evento, o grau (5) ou (7), e a segunda, na mesma ocasião, um trilo sobre o grau (4).

Figura 12 - Prinner: Responsório V, Allegro, cc. 14-18

O Prinner acima, assinalado no Responsório V, é uma das variantes mais comuns dessa *schemata*. Entre suas particularidades é destacável o fato de a melodia ocorrer em uma voz interna, neste caso no violino II, corroborando, assim, a maleabilidade que os esquemas harmônico-contrapontísticos possuem. Quanto à sua costumeira atuação como *schemata* de resposta, o excerto exposto é verificado ao início do segundo período do responso, dando início a um movimento contrastante, mais movido em relação ao seu precedente. Assim, em larga

⁴³ *Schemata* batizada por Gjerdingen em homenagem ao músico e pedagogo alemão Johann Jacob Prinner (1624-1694).

escala, temos um Prinner que encabeça uma resposta às *schematae* presentes no primeiro período do responso. Outros exemplares desta *schemata* podem ser vistos ao longo dos responsórios, no entanto, nenhum deles apresenta grande variação em relação ao recorte aqui mostrado.

3.4.3 Fonte

Vista por Joseph Riepel (1709-1782) como uma das mais importantes *schematae*, no qual um jovem estudante de composição deveria esforçar-se para jamais esquecê-la (GJERDINGEN, p. 61), a Fonte galante possui sentido análogo àquele de sua imagem, onde os eventos da mesma – considerados aos pares – sucedem-se em sentido descendente. Uma de suas características relevantes são os dois pares de eventos, onde, entre eles, há uma movimentação por grau conjunto. Outra particularidade refere-se à qualidade harmônico-contrapontística desses pares, observando-se no primeiro uma formação triádica menor e no segundo uma tríade maior a encerrar essa *schemata*. As linhas do baixo e da melodia, em ambos os pares de eventos, descrevem este movimento: $\textcircled{7} \textcircled{1}$ ⁴⁴, encimados pelos graus $\textcircled{4} \textcircled{3}$. Esse conjunto de características é demonstrado por Riepel (GJERDINGEN, 2007, p. 62):

Figura 13 - Fonte: Joseph Riepel, 1765.

Salienta-se, nesse excerto, algumas características em comum que a Fonte pode compartilhar com outras *schematae*, como o Prinner, por exemplo. Embora não seja uma traço fulcral para o estabelecimento dessa *schemata*, os graus escalares $\textcircled{6}$ e $\textcircled{5}$ ⁴⁵, presentes na melodia acima, reforçam a tendência convergente entre o baixo e a linha melódica superior,

⁴⁴ Os graus escalares do baixo $\textcircled{7}$ e $\textcircled{1}$ possuem sobre si formações acordais em primeira inversão (6/3 ou 6/5/3) e em estado fundamental (5/3), respectivamente (GJERDINGEN, 2007, p. 63).

⁴⁵ Caso o $\textcircled{6}$ e o $\textcircled{5}$ venham substituir os graus melódicos $\textcircled{4}$ e $\textcircled{3}$, em qualquer um dos pares de eventos dessa *schemata*, teremos, assim, a formação de um tipo cadencial denominado por Gjerdingen (2007, p. 159) como Jommelli, em homenagem ao mestre de capela italiano Niccolò Jommelli (1714-1774). A linha de baixo da Fonte e deste tipo cadencial compartilham os mesmos graus $\textcircled{7} \textcircled{1}$.

onde ambos realizam uma movimentação contrária (baixo em direção ascendente e melodia em direção descendente).

Mais uma vez, dada a maleabilidade das *schematae* galantes, outras variantes da Fonte podem ocorrer, como esta sinalizada no segundo responsório:

The image shows a musical score for five instruments: Vln I, Vln II, Vla, Bx I, and Bx II. The score is in 3/4 time and features two measures of music. Two red boxes highlight specific intervals. The first box, labeled 'Menor', covers measures 8 and 9. The second box, labeled 'Maior', covers measures 9 and 10. Fingerings are indicated by circled numbers: 7 and 1 for the first interval, and 5 and 1 for the second interval.

Figura 14 - Fonte: Responsório II, Largetto, cc. 8 e 9

Aqui, a movimentação das linhas do baixo e da melodia difere daquela sugerida na figura 13, movimentando-se o primeiro por salto e a segunda a realizar o contorno característico do primeiro. Ainda assim, podemos classificar esse excerto como uma Fonte, pois o mesmo guarda com ela a referência a dois pares de eventos, um menor e outro maior, e a movimentação por grau conjunto descendente (as tríades de Sol maior e Dó menor no primeiro par e as de Fá maior e Si bemol maior no segundo). Observe esta outra nuance de Fonte:

The image shows a musical score for two instruments: Vla and Bx I. The score is in 3/4 time and features two measures of music. Two red boxes highlight specific intervals. The first box, labeled 'Menor', covers measures 5 and 6. The second box, labeled 'Maior', covers measures 6 and 7. Fingerings are indicated by circled numbers: 7 and 1 for the first interval, and 4 and 3 for the second interval.

Figura 15 - Fonte: Responsório IV, Andante, cc. 5 e 6

Nesse exemplo, temos uma Fonte que preserva as características apresentadas na figura 13: dois pares de eventos, estando o primeiro marcado por uma tríade menor e o segundo por uma tríade maior, bem como o movimento por grau conjunto descendente entre eles ($[A^7 \rightarrow Dm]$ e $[G^7 \rightarrow C]$). A mais relevante diferença é observada nos papéis do baixo e da melodia. Gjerdingen (2007, p.65) considera que muitas *schematae* podem ser consideradas como um *pas de deux* (Fr. “passo de dois”), ou seja, como um casal de dançarinos, onde o papel masculino é desempenhado pelo baixo e o feminino pela melodia. No entanto, os papéis poderiam ser trocados sem ônus algum para a *schemata*, permanecendo a mesma passível de reconhecimento. Mais uma vez, com esse exemplo, se atesta a flexibilidade das *schematae* galantes, onde essa troca de papéis pode ocorrer em muitas delas.

3.4.4 Do-Re-Mi

Juntamente à Romanesca, a *schemata* Do-Re-Mi gozou de grande prestígio entre os compositores galantes para abertura de diversas obras. Como o próprio nome sugere, esta *schemata* dá ênfase aos graus escalares da melodia **1 2 3** (ou seja, Dó, Ré, Mi), sendo apoiados por um baixo que repousa, geralmente, sobre os graus **1 7 1** ou **1 5 1**.

segundo uso do Do-Re-Mi como *schemata* de abertura por Castro Lobo ocorre no Responsório VI, na introdução ao primeiro período do responso:

Figura 17 - Do-Re-Mi: Responsório VI, Moderato, cc. 1-3

Observa-se que a diferença mais substancial entre os Do-Re-Mi's utilizados por Castro Lobo opera-se no segundo evento do baixo, onde o compositor, neste excerto, opta pelo uso do grau escalar **5**. Outras nuances de apresentação desta *schemata* são possíveis, como a troca de papéis entre baixo e melodia, assim como a repetição do segundo evento, adicionando um evento extra à mesma. A título de exemplo, temos, abaixo, um Do-Re-Mi composto por Wenceslaus Wodiczka (ca. 1715/20-1774) que nos dá a dimensão dessa replicação do segundo evento:

Figura 18 - Do-Re-Mi: Wodiczka, Opus I, no. 2, mvt. 3, Menuetto, cc. 1-4 (1739). Extraído de Gjerdingen (2007, p. 86)

Outras tantas nuances dessa *schemata* podem ser verificadas, entretanto, a descrição e exemplificação dessas variantes fugiria do escopo deste trabalho. Para maiores detalhes acerca das nuances de apresentação do Do-Re-Mi, ver Gjerdingen (2007 pp. 77-88).

3.4.5 Monte

Tida por Riepel como uma das *schematae* fundamentais para elaboração de composições galantes (GJERDINGEN, p. 61), o Monte, igualmente à fonte, possui sentido análogo à representação imagética que o fundamenta, operando, de igual maneira, por pares de eventos. No entanto, em termos musicais, seu funcionamento se dá em sentido oposto ao da Fonte, ou seja, em sentido ascendente, podendo lograr mais de dois pares de eventos em sua apresentação. Outra notável diferença diz respeito à qualidade harmônica desses eventos, pois, ao contrário da Fonte – onde a progressão entre os mesmos se dá sempre na forma Menor → Maior (IBID. p. 90) – o Monte pode progredir em diversas combinações: Menor → Menor; Menor → Maior; Maior → Maior e Maior → Menor.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Bass I, and Bass II. The score is in 2/4 time and has one sharp (F#) in the key signature. It is divided into two measures, IV and V. In measure IV, the bass line has notes G2 and A2, and the violin line has notes D4 and E4. In measure V, the bass line has notes A2 and B2, and the violin line has notes E4 and F#4. Red boxes highlight the intervals between the notes in each measure. In measure IV, the interval is labeled 'Menor' and the notes are circled with numbers 7 and 1. In measure V, the interval is labeled 'Maior' and the notes are circled with numbers 4 and 3.

Figura 19 - Monte: Responsório IV, Verso, Largo, cc. 45 e 46

Percebe-se neste excerto, referente à única ocorrência de um Monte em todos os seis responsórios, que as semelhanças com a Fonte são muitas: as duas *schematae* compartilham os mesmos graus escalares para o baixo e a melodia, respectivamente $\textcircled{7}$ $\textcircled{1}$ e $\textcircled{4}$ $\textcircled{3}$. A tendência convergente entre a linha de baixo e a melodia também se faz presente, bem como os

pares de eventos menores e maiores – que, como vimos anteriormente, são característicos da Fonte, mas não do Monte, que pode servir-se de outras combinações. Uma peculiaridade desse excerto é a ocorrência do Monte sobre os acordes da subdominante e da dominante (Ré menor e Mi maior), evidenciando a proximidade de uma cadência ou, neste caso, o estabelecimento de uma Ponte⁴⁷. Destaca-se, ainda, que a variante de Monte exposta acima é caracterizada por Gjerdingen (2007) como cromática, pois seu baixo movimenta-se através das notas C#, D, D# e E.

Dentre outras nuances do Monte, destacamos, a mero título de exemplo, uma variante presente no repertório composicional galante que possui mais de dois pares de eventos:

Figura 20 - Monte tripartido: Joseph Riepel, 1765. Extraído de Gjerdingen (2007, p. 92)

Observa-se que, diferentemente do Monte assinalado no Responsório IV, os dois primeiros pares de eventos estão estabelecidos sobre acordes maiores em seus pontos de inflexão, demonstrando, assim, a variabilidade que a referida *schemata* possui em suas formas de apresentação. Para maiores detalhes sobre as muitas possibilidades dessa *schemata*, ver Gjerdingen (2007, pp. 89-106).

3.4.6 Meyer

Schemata batizada por Gjerdingen em homenagem ao compositor, escritor e filósofo norte-americano Leonard B. Meyer (1918-2007), tal esquema harmônico-contrapontístico fora identificado pelo último como um arquétipo de mudança de notas (*change-note archetype*), onde, segundo Gjerdingen (2007, p. 111), seu contorno melódico remontaria ao sinal

⁴⁷ A terceira das mais importantes *schematae*, segundo Riepel (GJERDINGEN, 2007, p. 61). Trataremos, pois, de suas ocorrências nos Responsórios de Castro Lobo e de suas respectivas características no subcapítulo 3.4.10, p. 63.

equivalente ao grupeto ∞ . As notas que configuram o baixo do Meyer estão sobre os graus escalares $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{7} \textcircled{1}$, exemplificado por Gjerdingen (2007, p. 111) com um partimento de Giacomo Tritto:



Figura 21 - Tritto, de sua *Scuola di contrappunto* (Nápoles, ca. 1816)

Os graus característicos de sua melodia, $\textcircled{1} \textcircled{7} \textcircled{4} \textcircled{3}$, movimentam-se em sentido oposto àquele do baixo, compartilhando com as *schematae* da Fonte e do Monte a tendência convergente entre as linhas inferior e superior, assim como o mesmo par de eventos finais $\textcircled{7} \textcircled{1}$ e $\textcircled{4} \textcircled{3}$. Isso possibilita que o Meyer integre em sua estruturação outras *schematae* e seja por elas incorporado, corroborando a segunda característica apontada por Humelhart (1980, *apud* GJERDINGEN, 1988) sobre as *schematae*, que afirma que “uma *schemata* pode estar embutida dentro da outra”. No entanto, segundo Gjerdingen (2007, p. 112), ao contrário da Fonte e do Monte que são tonalmente móveis, o Meyer é tonalmente estável, sendo utilizado para temas de maior importância (IDEM).

Castro Lobo, no Responsório V, utiliza um Meyer como *schemata* de abertura:

Figura 22 - Meyer: Responsório V, Moderato, cc. 1-3

Outro uso do Meyer por Castro Lobo é assinalado no Responsório III, no primeiro período do resposno:

The image shows a musical score for five instruments: Vln I, Vln II, Vla, Bx I, and Bx II. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Vln I part features a melodic line with circled numbers 1, 7, 4, and 3. The Bx I and Bx II parts feature a bass line with circled numbers 1, 2, 2, and 1. Red boxes highlight the first and third measures of the excerpt.

Figura 23 - Meyer: Responsório III, Moderato, cc. 13 e 14

Entre as duas apresentações da *schemata* no decorrer dos responsórios existem poucas diferenças, dado que as mesmas, nos pontos de inflexão da linha superior, observam os mesmos graus escalares. Por outro lado, seus baixos divergem sutilmente no terceiro evento, onde, no segundo excerto do Meyer, o **7**, característico da *schemata*, é substituído pela repetição do grau **2**, assemelhando-se ao movimento descrito pela linha de baixo de um tipo cadencial denominado *clausula vera*, que veremos adiante.

3.4.7 Jupiter

Schemata caracteristicamente melódica, o Jupiter possui como principal peculiaridade a ocorrência dos graus **1 2 4 3** em sua linha superior. Seu nome deriva, segundo Gjerdingen (2007, p. 116), da última sinfonia de Mozart (KV 551), conhecida pelo mesmo apodo, dado posteriormente à *schemata*, onde os graus melódicos assinalados prolongam-se por quatro compassos, valendo-se de semibreves para isto.

JUPITER

Figura 24 - Jupiter: Mozart, Sinfonia em C (KV 551, "Jupiter"), movimento 4, Molto allegro, m. 1-4 (1788).
Extraído de Gjerdingen (2007, p. 116)

Na única ocorrência de um Jupiter nos seis responsórios, Castro Lobo o utilizou na introdução do Responsório III:

Figura 25 - Jupiter: Responsório III, Andante, cc. 1 e 2

Ao compararmos o excerto do terceiro responsório de Castro Lobo com o da sinfonia de Mozart, verifica-se, de imediato, a ocorrência do mesmo padrão na linha superior, respeitadas as particularidades de cada exemplo. A melodia da *schemata* que enceta o terceiro responsório encontra-se em uma voz interna – novamente na segunda flauta – sendo reforçada pelos baixos⁴⁸. A voz inferior é desempenhada pela viola, onde, mais uma vez, se constata a troca de papéis entre baixo e melodia. Outra notável diferença se dá na condução melódica do baixo, que na figura 24 avança ascendentemente e nesta última oscila entre os graus **1** **7**. Não obstante, outras tantas possibilidades de estruturação do baixo de Jupiter podem ocorrer. Para maiores detalhes ver Gjerdingen (2007, pp. 111-128).

⁴⁸ Aqui, para se evitar pleonasmos, omitiu-se o baixo II, pois o mesmo replica o baixo I.

3.4.8 Pastorella

Esta é mais uma *schemata* que compartilha com o Prinner, a Fonte, o Monte, o Meyer, o Jupiter e alguns tipos cadenciais a terminação sobre os graus **4** e **3**, tornando possível que a mesma contenha outras *schematae* ou nelas possa estar contida. No entanto, seu diferencial em relação às demais se dá nos dois primeiros eventos, iniciados pelos graus escalares **3** e **2**. Segundo Gjerdingen (2007, p. 119), o padrão do baixo comumente observado na Pastorella incide sobre os graus **1** e **5**, que se conforma em uma linha estruturada em **1 5 5 1**.

Figura 26 - Pastorella: Responsório II, Largetto, cc. 6 e 7

A Pastorella assinalada no Responsório II, encabeçando o primeiro período do responso, é a única ocorrência dessa *schemata* nos seis responsórios e possui como peculiaridades: a melodia delegada à voz solista do Baixo, os pontos de inflexão da linha superior localizados nas notas mais agudas e a linha inferior a realizar o que em termos de retórica musical se denomina de *suspiratio*⁴⁹. Pode se constatar, também, que, igualmente ao Meyer, a Pastorella é tonalmente estável, iniciando e terminando sua apresentação sobre a mesma formação acordal.

3.4.9 Tipos Cadenciais – *Clausulae*

Em sua obra seminal, *Music in the Galant Style* (2007), Robert O. Gjerdingen dedica um extenso capítulo a um dos mais caros temas no tocante aos estudos de contraponto e harmonia, as cadências, ou, como se denominava desde tempos medievos, *clausulae*. Segundo o autor (2007, pp. 139 e 155), tal termo fora utilizado para expressar a sensação de fechamento (de uma frase, um período, uma seção, um movimento ou da obra como um todo) determinada por movimentos característicos da condução das vozes. Portanto, mais do que pensar o

⁴⁹ Trata-se de uma figura retórico-musical que, segundo López-Cano (2012, p. 196), é utilizada para representar, musicalmente, o suspiro, a sofreguidão. Caracteriza-se pela interrupção do fluxo melódico por meio de pausas breves e esparsadas (IDEM).

movimento cadencial como algo tipicamente vertical, centrado tão somente na simultaneidade de sons, destaca-se a importância de se observar as cadências em sua dimensão horizontal, pois esse olhar diferenciado auxiliará, sobremaneira, na compreensão da riquíssima paleta cadencial galante.

De acordo com Gjerdingen (2007, pp. 139 e 140), Johann Gottfried Walther (1684-1748) sistematizou essa visão horizontal das cadências em sua obra *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), no qual ele atribui a cada voz do tecido harmônico um movimento de conclusão que lhe é peculiar.

The image shows a musical score for a four-part setting of a cadence. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has a circled 7 and a circled 1. The Alto staff has a circled 4 and a circled 3. The Tenor staff has a circled 2 and a circled 1. The Bass staff has a circled 5 and a circled 1. The music is in 2/2 time and features a variety of note values and rests across the staves.

Figura 27 - *Clausula formalis perfectissima*: Walther (1708). Adaptado por Gjerdingen (2007, p. 140)

Transladados para a voz mais grave, tais movimentos constituem os quatro tipos cadenciais mais observados na música galante, representando pontos de inflexão cuja relevância é determinada pela finalidade que uma dada cadência possui dentro de uma peça. Geralmente, as cadências mais importantes, destinadas à conclusão de movimentos ou de toda a obra, são caracterizadas por uma movimentação entre os graus **5** e **1** na voz mais grave, descrevendo um salto de quinta descendente ou, mais comumente, de quarta ascendente. As cadências cujos os pontos de inflexão expressam ideia de continuidade possuem movimentações assentadas sobre os graus **7 1**, **2 1** e **4 3** em seus baixos, sendo menos enfáticas quanto à expressão de uma efetiva conclusão.

Cada uma dessas movimentações realizadas pelo baixo em uma cadência recebeu, segundo Gjerdingen (2007, p. 140), uma denominação por parte de Walther, sendo a *clausula formalis perfectissima* o nome dado a todos os movimentos descritos na figura 27, principalmente por conta salto realizado pelo baixo. Os demais nomes dados aos tipos de *clausulae* – *clausula cantizans*, *clausula tenorizans* e *clausula altizans* – derivam das

movimentações características de cada voz, sendo fundamentais para determinar o tipo de inflexão que se pretende lograr com uma cadência.

No transcurso dos Seis Responsórios Fúnebres, Castro Lobo fez intenso uso dos quatro tipos cadenciais descritos acima, valendo-se das muitas nuances que quase todos eles apresentam⁵⁰. Na verdade, quanto aos usos das *schematae*, são os tipos cadenciais os que predominam ao longo de toda a obra, fazendo-se necessária uma escolha criteriosa para não tornar este subcapítulo mais extenso do que o necessário. Assim, mantendo o critério de variabilidade dos exemplos, mostraremos casos pontuais dos tipos cadenciais repertoriados por Gjerdingen.

3.4.9.1 Cadência Simples Do-Si-Do

Figura 28 - Cadência Simples Do-Si-Do: Responsório II, Larghetto, cc. 4 e 5

Dos tipos cadenciais mais corriqueiros, a cadência simples, assinalada acima, ocorre ao final de uma frase que antecede o primeiro período do responso (Responsório II), encetado pelo solo da voz de baixo. O complemento nominal Do-Si-Do se dá por conta do movimento característico da voz superior sobre as notas de tônica e sensível.

3.4.9.2 Cadência Composta

Figura 29 - Cadência Composta: Responsório III, Allegro, cc. 39-41

⁵⁰ A exceção se dá por conta da *clausula altizans*, que conta apenas com uma variante em seu repertório.

O excerto acima está localizado no segundo período do responso (Responsório III) e nos mostra algumas particularidades que a cadência composta possui: dois sub-eventos sobre o grau **5**, sendo o primeiro um marco para o estabelecimento de um acorde de tônica em segunda inversão – o 6/4 cadencial – e o segundo, após um salto de oitava, destinado ao acorde de dominante.

3.4.9.3 Cadência Deceptiva

Figura 30 - Cadência Deceptiva: Responsório II, Allegro, cc. 26-29

Como o próprio nome sugere, a cadência deceptiva (ou de engano) é uma frustração da expectativa de resolução do movimento cadencial. Segundo Gjerdingen (2007, p. 149), uma de suas principais peculiaridades é a movimentação da dominante à submediante⁵¹ (ao invés da tônica), pois esta compartilha com o acorde de tônica os graus **1** e **3**. No excerto acima, tal cadência ocorre no segundo período do responso (Responsório II) e mostra a intenção do compositor em protelar a chegada à tônica, dado que o movimento descrito pela cadência deceptiva repete-se logo em seguida (cc. 30-33).

⁵¹ Não se descarta, entretanto, a possibilidade de outros direcionamentos que a cadência deceptiva pode assumir.

3.4.9.4 Cadência Evadida

Figura 31 - Cadência Evadida: Responsório II, Allegro, cc. 38 e 39

Sendo mais um recurso para manipular a expectativa – porém de maneira mais sutil –, a cadência evadida, segundo Gjerdingen (2007, p. 150), é um recurso costumeiro das vozes superiores, pois evita a resolução esperada sobre os graus mais propícios para isso. Podemos constatar tal fato no excerto apresentado na figura 31, onde a resolução do F#4, no violino I, se dá a uma sexta menor acima, no D5, ao invés do habitual G4, por semitom. O mesmo ocorre no violino II e na viola, que saltam, respectivamente, do F#4 para o B4 e do A3 para o G4, portanto, uma quarta justa e uma sétima menor ao invés das esperadas segunda menor ascendente, para o G4, e segunda maior descendente, para o G3. Não se exclui, entretanto, a possibilidade da nota evadida ocorrer na voz mais grave, configurando-se, por exemplo, uma inversão de acorde.

3.4.9.5 Grand Cadence

Sendo um tipo cadencial mais alargado, a *Grand Cadence* é uma consequência, segundo Gjerdingen (2007, p. 152), do expressivo aumento da duração dos movimentos de obras musicais no decorrer do século XVIII. Os eventos que lhe dão distinção são aqueles que ocorrem na voz superior, sobre os graus **1 6 4**, suportados por uma linha de baixo idêntica àquela da cadência simples ou, ainda, da cadência composta.

Figura 32 - *Grand Cadence*: Responsório IV, Allegro, cc. 26-30

No excerto acima, a *Grand Cadence*, assinalada no segundo período do responso (Responsório IV), possui sua melodia localizada em uma voz interna, no violino II. Ainda assim, o espaço entre os dois primeiros eventos (de um compasso cada) e o prolongamento do grau **5** por dois compassos (primeiro integrando um 6/4 cadencial e posteriormente um acorde de dominante) tornam reconhecíveis esse tipo de cadência, demonstrando a amplitude desse movimento cadencial, que é reforçada por mais quatro compassos (não mostrados) sobre um pedal de tônica, dando encerramento, assim, ao segundo período do responso.

3.4.9.6 Comma

Figura 33 - *Comma*: Responsório V, Moderato, c. 5

Tipo cadencial sobejamente recorrente nos responsórios de Castro Lobo, a *comma* (vírgula) é a primeira das nuances, repertoriadas por Gjerdingen, das *clausulae cantizans*, nas quais o baixo se apoia, de forma precípua, sobre os graus **7** e **1**. O excerto acima é apenas

um dentre vários usados por Castro Lobo para dar seguimento às passagens cujos pontos de inflexão não expressam uma efetiva conclusão. Gjerdingen (2007, p. 156) compara este tipo cadencial à própria vírgula, que tem por finalidade separar materiais musicais “sintaticamente” variados. Outra comparação feita pelo autor acerca deste tipo cadencial é que o mesmo compartilha com outras *schematae* (Fonte, Monte, Meyer, Jupiter e Pastorella) os mesmos graus escalares **7 1** e **4 3**, presentes em ao menos um par de eventos delas.

3.4.9.7 Long Comma

The image shows a musical score for Violin I (Vln I) and Bassoon II (Bx II). The Vln I part is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The Bx II part is in bass clef with the same key signature and time signature. The Vln I part has notes with fingerings 3, 4, 3, 2, 1. The Bx II part has notes with fingerings 6, 7, 1, 4, 5, 1. A red box labeled "Long Comma" covers the first three measures of the Vln I part. Another red box labeled "Cadência Mi-Re-Do" covers the last three measures of the Vln I part and the last three measures of the Bx II part.

Figura 34 - *Long Comma*: Responsório VI, Moderato, cc. 9-12

Em suma, este tipo cadencial “por vezes serviu como uma intensificação da *comma* normal” (GJERDINGEN, 2007, p. 158. Tradução nossa), agregando a esta mais um evento, apoiado pelo grau **6** no baixo. Geralmente sua melodia possui uma movimentação descendente sobre os graus **5 4 3**, podendo ocorrer variações, como as observadas acima. Neste excerto, assinalado no primeiro período do responso (Responsório VI), verifica-se que a *long comma* antecede um tipo cadencial mais efetivo – uma cadência Mi-Re-Do – e proporciona ao trecho um aumento de expectativa quanto ao encerramento da seção solista endereçada ao tenor.

3.4.9.8 Clausula Vera

The image shows a musical score for Violin II (Vln II) and Bassoon II (Bx II). The Vln II part is in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The Bx II part is in bass clef with the same key signature and time signature. The Vln II part has notes with fingerings 7, 1. The Bx II part has notes with fingerings 2, 1.

Figura 35 - *Clausula Vera*: Responsório VI, Verso I, Largo, c. 29

Primeira das nuances que caracterizam a *clausula tenorizans*, a *clausula vera*, de acordo com Gjerdingen (2007, p. 164), é um tipo cadencial que remonta à prática contrapontística medieval, onde seu uso – no canto gregoriano – expressava um autêntico gesto de encerramento. Na música galante sua utilização foi semelhante àquela da *Comma*, ou seja, como ponto de inflexão para expressar distinção entre ideias musicais. Tem como principais características um movimento de segunda maior descendente no baixo, (2) (1), e outro de segunda menor ascendente na melodia, (7) (1). Nos responsórios de Castro Lobo sua ocorrência é bem mais discreta do que as *Commas*, entretanto, possui função similar a esta última.

3.4.9.9 Sexta Aumentada

Figura 36 - Sexta Aumentada: Responsório I, Moderato, cc. 14-16

O excerto acima representa, harmonicamente, o momento de maior tensão do primeiro período do responso (Responsório I) e antecede o estabelecimento de uma Ponte para o segundo período. Assim, a cadência de sexta aumentada foi o recurso utilizado por Castro Lobo para gerar um clímax, que encontrará sua resolução ao início do segundo período do responso. O diferencial da cadência de sexta aumentada, em relação à *clausula vera*, é o movimento por semitom descendente na linha do baixo (b2) (1), preservando-se o mesmo contorno melódico da linha superior, (7) (1), ou seja, um movimento ascendente por semitom.

3.4.9.10 *Passo Indietro*

Figura 37 - *Passo Indietro*: Responsório IV, Andante, cc. 8 e 9

Movimentação característica da *clausula altizans*, o *passo indietro* (It. passo para trás) também fora explorado por Castro Lobo em sentido análogo àquele das *clausulae cantizans* e *tenorizans*. A figura 37 nos mostra um excerto que, de acordo com Gjerdingen (2007, p. 167), exemplifica as particularidades desse tipo cadencial: trata-se de um desvio descendente proporcionado pelos graus (4) e (3), onde este último estrutura sobre si o acorde de tônica em primeira inversão. Em seguida, esse movimento descendente é revertido, dando início a uma cadência composta, portanto, de caráter mais enfático quanto à conclusão que expressa. Assim, o *passo indietro* também pode ser considerado um tipo cadencial evasivo, no qual se desvia da tônica em estado fundamental apenas para tomar novo impulso, visando, enfim, lograr um movimento cadencial de maior completude.

3.4.9.11 *Cadenza Doppia*

Termo italiano para designar a cadência dupla, este tipo cadencial, segundo Gjerdingen (2007, p. 169), fora sobejamente utilizado em obras sacras, bem como nos *partimenti*, tendo, assim, finalidades pedagógicas conspícuas (ou seja, ensinar ao estudante a condução adequada das vozes em uma cláusula).

Figura 38 - *Cadenza Doppia: Responsório I, Allegro, cc. 38-44*

A *Cadenza Doppia* assinalada no segundo período do responso (Responsório I) nos dá uma boa noção de suas principais características estruturais: possui quatro eventos (três deles sustentados por um pedal de dominante) em que as formações acordais resultam em um acorde de dominante (ou de sétima de dominante) no primeiro evento; um acorde de tônica em segunda inversão (ou 6/4 cadencial) no segundo; um acorde em suspensão 2 – 3, oriundo de um retardo na linha de viola (sustentando o F4 no compasso 42), posteriormente resolvido em um movimento descendente por grau conjunto (nota E4, ainda na viola, compasso 43) no terceiro; e, finalmente, em um do acorde de tônica no quarto evento. Castro Lobo lançou mão deste tipo cadencial para finalizar seu primeiro responsório, pois, além de ocorrer no segundo período do responso, tal cadência retorna no *repetendum* (repetição do segundo período do responso após o verso).

Constata-se neste subcapítulo a grande variedade de tipos cadenciais utilizados por Castro Lobo nos Seis Responsórios Fúnebres, onde o compositor buscou, por meio de diferentes tipos de inflexão, distinguir os materiais musicais com vistas a manipular a expectativa do ouvinte. Desta forma, Castro Lobo explora a paleta cadencial galante – não chegando a exauri-la – nos dando a dimensão do quão rica podem ser as possibilidades que este tema, caro aos estudos de contraponto e harmonia, adquiriu na música do século XVIII e princípios do século XIX.

3.4.10 Ponte

Terceira das mais importantes *schematae*, segundo Riepel (GJERDINGEN, 2007, p. 61), a Ponte configura-se, basicamente, em uma reiterada ênfase sobre os fatores que constituem o acorde de dominante. Como seu nome sugere, essa *schemata* tem como característica servir de elemento de ligação entre duas seções distintas, deslocando momentaneamente – e de forma mais sutil – a centralidade da tônica em prol da dominante.

Figura 39 - Ponte: Responsório II, Larghetto, cc. 10-12

Neste excerto, assinalado ao final do primeiro período do responso (Responsório II), Castro Lobo utiliza esta *schemata* como um elo de ligação para o segundo período, contrastante em andamento se comparado ao primeiro. Observa-se, também, que um pedal de dominante é estabelecido pelos baixos e a viola enquanto os violinos I e II exploram os demais fatores do acorde. Cabe ressaltar que os breves momentos em que os violinos destacam fatores do acorde de tônica (segundo tempo dos compassos 10 e 11) não esmaecem o caráter transitório proposto pela *schemata*, já que o que predomina, aqui, é a harmonia de dominante.

Castro Lobo faz uso desta *schemata* de forma muito similar àquela apresentada na figura acima, valendo-se de um pedal na dominante enquanto as vozes superiores exploram outros fatores acordais. Podemos constatar isso no exemplo que segue:

Figura 40 - Ponte: Responsório IV, Verso, Largo, cc. 47-50

De maneira idêntica à Ponte anterior, Castro Lobo aloca esta *schemata* ao final de uma seção – desta vez no verso do Responsório IV –, dando à mesma o caráter de transição que prepara a chegada do *repetendum* (repetição do segundo período do responso) que encerra este responsório. Note as semelhanças em relação à Ponte exibida na figura 39: além dos baixos e das vozes superiores explorarem, respectivamente, o pedal de dominante e os demais fatores do acorde, há, de igual maneira, o recurso aos fatores da tríade de tônica – expressos pela viola e pelos violinos I e II – no segundo tempo dos compassos 47 e 49. Isso, mais do que uma mera descrição dos procedimentos compositivos do autor, nos revela a sua opção por explorar esta *schemata* de forma padronizada, permitindo ao ouvinte o reconhecimento deste expediente como um elemento de ligação, de transição.

3.4.11 Fenaroli

Schemata batizada por Gjerdingen em homenagem ao pedagogo musical italiano Fedele Fenaroli (1730-1818), tal esquema harmônico-contrapontístico possui como características essenciais um baixo que descreve uma linha ascendente, partindo dos graus (7) (1) (2) (3), contraposta por uma melodia descendente sobre os graus (5) (4) (3) (1) (7) (1). Outros importantes traços do Fenaroli são, segundo Gjerdingen (2007, p. 226), a sensação de uma voz imitando a outra e o estabelecimento de um pedal sobre o grau (5) em uma voz interna. Segue abaixo uma das ocorrências do Fenaroli nos responsórios de Castro Lobo:

Figura 41 - Fenaroli: Responsório III, Andante, cc. 24 e 25

A característica mais conspícua deste exemplo, além da dupla apresentação desta *schemata*, é a inversão dos papéis entre baixo e melodia, que, como dito anteriormente, pode ocorrer em várias *schematae*. A linha ascendente, típica do baixo, encontra-se dividida entre os violinos I e II, havendo uma reiteração dos graus **2** e **3** no violino I. A contramelodia, típica da voz superior, é executada em uníssono pela viola e pelos baixos, sendo acrescentada à mesma o grau **2**. O pedal sobre o grau **5** se faz presente nos violinos (nota B4), sendo executados intermitentemente à linha melódica ascendente.

Figura 42 - Fenaroli: Responsório VI, Moderato, cc. 13-15

No excerto acima podemos verificar, de forma mais evidente, o caráter imitativo desta *schemata*, que, embora prescindida da contramelodia, é passível de reconhecimento por conta da

linha melódica ascendente descrita no baixo I e na primeira flauta. O pedal de dominante, sustentado pela viola, acaba por fornecer ao exemplo um ingrediente fundamental para caracterizá-lo como uma *schemata* Fenaroli. Ressalta-se que Castro Lobo fez uso deste esquema harmônico-contrapontístico em número razoável, onde o mesmo quase sempre precede um movimento cadencial localizado ao final das seções responsórias. Mais uma vez, temos a utilização de uma *schemata* de maneira relativamente padronizada (principalmente no que tange à sua alocação), onde, igualmente à Ponte, Castro Lobo possibilita o reconhecimento desse artifício compositivo.

3.4.12 Le-Sol-Fi-Sol

O trabalho pioneiro de Robert O. Gjerdingen para verificação das regularidades de padrões harmônico-contrapontísticos na música do século XVIII não é algo tautológico, pois deu vazão a outras iniciativas que agregaram ao léxico das *schematae* galantes novas possibilidades. A *schemata* deste subcapítulo não pertence ao repertório erigido por Gjerdingen, porém reflete o vasto campo a ser explorado nesta senda de investigação musicológica. Assim, Vasili Byros (2014, pp. 381-414), partindo de um estudo acerca da sinfonia *Eroica*, Op. 55 (1803-4), de Beethoven (1770-1827), identifica um padrão harmônico-contrapontístico que é um amálgama sintático-semântico musical, ou seja, uma mescla entre *schemata* e tópicos⁵², batizando-o de Le-Sol-Fi-Sol por conta de suas particularidades intervalares.

Figura 43 - Le-Sol-Fi-Sol: Responsório V, Allegro, cc. 29-32

⁵² Para maiores detalhes sobre a Teoria das Tópicas ver Mirka (2014): *The Oxford Handbook of Topics*. New York/OUP. Aqui, nos deteremos apenas sobre o aspecto sintático-musical, ou seja, sobre os elementos internos que constituem esta *schemata*.

O excerto acima, assinalado no segundo período do responso (Responsório V), nos dá uma mostra das inerências desta *schemata*, que, segundo Byros (2014, p. 383), trata-se, basicamente, de uma oscilação cromática do baixo em torno da dominante, **(b6 5 #4 5)**, com uma reiteração dos graus **1** e **3** nas vozes superiores (aqui, respectivamente, na viola e violino II). Castro Lobo valeu-se dessa *schemata* para incrementar a tensão harmônica, gerada pela oscilação cromática do baixo, onde, no decorrer de sua apresentação, não se tem certeza do tipo de tratamento que o autor dará à sua sequência. Após isso, frustrando a expectativa quanto ao estabelecimento da dominante no último evento da *schemata*, o autor mineiro modula de Fá menor (tonalidade do excerto) para Mi bemol maior (relativa maior de Dó menor, com pedal em Si bemol), evitando, assim, deslocar o centro tonal deste responso (em Dó menor) para uma nova tonalidade.

3.4.13 Heartz

Identificada por John A. Rice (2014), o Heartz é uma *schemata* que leva este nome em homenagem ao professor e musicólogo norte-americano Daniel Heartz (1928 –), que fora enfático ao “chamar a atenção para passagens de música setecentista com a harmonia de subdominante sobre um pedal de tônica” (RICE, 2014, p. 1. Tradução nossa). Apesar de seus aspectos internos, Heartz (*apud* RICE, 2014, p. 1) destaca o aspecto doce e terno que tais passagens expressam na música galante, citando exemplos da literatura onde as mesmas – ao indicar expressões como *dolce moto* – estariam a referenciar a suavidade do acorde de subdominante em segunda inversão (6/4).

Figura 44 - Heartz: Responsório I, Verso, Largo, cc. 47-49

No excerto acima, assinalado ao início do verso (Responsório I), podemos verificar, além do pedal sobre a tônica, o contorno melódico sobre os graus **5** e **6** que caracteriza a voz superior da *schemata*. Estruturalmente, o Hertz dispõe, segundo Rice (2014, p. 6), de no mínimo três eventos, sendo construídos sobre os mesmos, respectivamente, os acordes de tônica em estado fundamental (5/3), o acorde de subdominante em segunda inversão (6/4) e um retorno ao primeiro acorde.

Figura 45 - Heartz: Responsório VI, Verso II, Largo, cc. 51-53

Uma segunda ocorrência desta *schemata* – com um número maior de eventos – se dá ao início do segundo verso, no Responsório VI, conformando-se às características supracitadas. Observa-se, também, que o compositor optou por colocá-la em um movimento lento, cujo caráter nesta seção do responsório sugere a ternura atribuída às passagens que contém o acorde de subdominante em segunda inversão. Novamente, podemos constatar o uso padronizado de uma *schemata* por Castro Lobo, tanto em estruturação quanto em sua alocação, o que dá à obra um senso de coerência mais apurado e revela o domínio dos artifícios composicionais por parte do autor.

3.4.14 Lully

Sendo mais um dos acréscimos feitos por Rice (2016), O Lully – *schemata* batizada em homenagem ao compositor italiano, naturalizado francês, Jean Baptiste Lully (1632-1687) – é, igualmente à Romanesca, Do-Re-Mi, entre outros, um esquema harmônico-contrapontístico

costumeiramente utilizado em aberturas de obras galantes (RICE, 2016, p. 5). Assim como outras *schematae*, Rice (IBIDEM) também considera o Lully um padrão característico do baixo, descrevendo o seu contorno melódico de quatro eventos sobre os graus **1** **1** **7** **1**. A melodia descrita pela voz superior apoia-se sobre os graus **1** **3** ou **5** no primeiro evento, sobre o **4** ou o **2** no segundo, permanece em um desses últimos no terceiro evento enquanto o baixo movimenta-se descendentemente para o grau **7**, e finaliza sua apresentação sobre os graus **1** ou **3**.

The image displays two systems of a musical score for Lully's Responsório V, Moderato, measures 8-10. The score is in G minor (three flats) and common time. The first system (measures 8-10) features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Bass I, and Bass II. The Viola and Bass I parts are annotated with circled numbers: measure 9 has a '2' above the Viola and a '6' above the Bass I, and measure 10 has a '4' above the Viola and '1' below the Bass I. The second system (measures 11-13) features the same five staves. The Violin II part has a '4' above the first note in measure 11 and a '3' above the first note in measure 12. The Viola part has a '2' above the first note in measure 11 and a '5' below the first note in measure 12. The Bass I part has a '7' below the first note in measure 11 and a '1' below the first note in measure 12. The Bass II part has a '1' below the first note in measure 12.

Figura 46 - Lully: Responsório V, Moderato, cc. 8-10

O excerto acima, assinalado no primeiro período do responso (Responsório V), apresenta o uso do Lully por Castro Lobo, onde o autor o faz de maneira muito peculiar, promovendo um salto de mais de uma oitava nos baixos entre o segundo e terceiro eventos. Aqui, é evidente a ruptura na condução melódica, entretanto, harmonicamente, a *schemata* se confirma pois guarda em seu terceiro evento o acorde de sétima de dominante em primeira inversão (6/5) que movimenta-se ao acorde de tônica em estado fundamental no último evento. A voz superior que caracteriza a *schemata* movimenta-se entre a viola e o violino II, onde a nota F4 transfere-se do primeiro para o segundo instrumento entre os compassos 9 e 10. Cabe ressaltar que Castro Lobo fez uso do Lully no momento de maior intensidade sonora do primeiro responso deste responsório, onde coro e orquestra intensificam o *pathos*⁵³ do texto [...] *Quid faciam miser? Ubi fugiam*⁵⁴ [...], iniciado após uma seção a solo endereçada à voz de contralto.

3.4.15 Volta

Nosso último subcapítulo dedicado às *schematae* galantes provém das investigações de Mitchell (2016), nas quais o autor nos apresenta um esquema harmônico-contrapontístico que representa um gesto de culminação, bem como a sinalização de uma vindoura cadência. Dentre suas principais características, podemos assinalar um contorno melódico na voz superior que transita pelos graus #4 5 4 3 e, na linha de baixo, pelos graus 1 7 7 1. Como se pode observar, tal *schemata* possui, em geral, uma estruturação em quatro eventos, no entanto, outras possibilidades organizacionais não são excluídas, como as que veremos a seguir:

The image shows a musical score for Violin I (Vln I) and Bass I (Bx I) in 3/4 time. The Vln I staff has notes with degree markings #4, 5, 4, and 3. The Bx I staff has notes with degree markings 1, 7, 7, and 1. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time.

Figura 47 - Volta: Responsório III, Verso I, Largo, cc. 60-62

A Volta assinalada no primeiro verso do Responsório III é uma das variantes descritas por Mitchell (2016, p. 3) como *tronca* (It. truncada), ou seja, possui dois eventos da melodia

⁵³ Segundo López-Cano (2012, p. 68), trata-se dos afetos de maior intensidade, neste caso, o desespero.

⁵⁴ [...] “Miserável de mim, que farei? Para onde fugirei? (CASTAGNA et. al. 2003, v. IX, p. xxvii).

aglutinados em um único evento do baixo. Assim, temos nos três eventos que circunscrevem esta estrutura as formações acordais de tônica, sétima de dominante em primeira inversão (6/5) e, novamente, o acorde de tônica. O grau **#4** exprime bem a tensão causada pelo trítono que forma com o grau **1** do baixo, tornando o primeiro evento desta *schemata* o ponto de inflexão mais forte. O uso dessa *schemata* por Castro Lobo se dá em uma passagem solística – não explicitamente assinalada pelo compositor – do violino I, e reforça o sentido de culminação proposto por Mitchell, dado que esse instrumento explora as dissonâncias para dar ao excerto a sensação de tensão e relaxamento, promovidas pela alternância entre os graus **#4** e **4**.

Figura 48 - Volta: Responsório I, Allegro, cc. 28-30

A variante do excerto acima, assinalada no segundo período do responso (Responsório I), é o que Mitchell classifica como *tronchissima* (It. demasiadamente truncada), pois prescinde de um de seus eventos, obliterando o grau **5** em favor do movimento cromático descendente sobre os graus **#4**, **4**, **3**. Outra destacável particularidade deste exemplo é a linha de baixo ascendente, que substitui o **1** pelo **6** em seu primeiro evento, convergindo com a linha melódica superior. Castro Lobo, ao contrário do que sugere Mitchell (2016, p. 4), não se valeu da Volta, neste exemplo, para prenunciar, de fato, uma cadência, mas para promover uma ligeira modulação – através de um baixo de Prinner modulante, cc. 31-34 –, deixando o movimento cadencial para os compassos 38-44 (caracterizado pela *Cadenza Doppia*, figura 38).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com a grande variedade de procedimentos composicionais galantes nos responsórios fúnebres de Castro Lobo podemos dimensionar o quão pujante foi tal prática, propalando-se para além dos limites geográficos do velho mundo para se fazer sentir nas colônias ultramarinas das potências europeias de outrora. O uso das *schematae* pelo compositor mineiro revela – mais do que um caso isolado ou de uma incrível coincidência – que esta prática composicional pode ter vigorado sobejamente no Brasil dos séculos XVIII e XIX, dado o contato que muitos músicos do país tinham com a produção musical dos grandes centros da Europa.

Essa hipótese ganha maior relevo quando levamos em consideração o fato de Castro Lobo, antes de optar pela vida eclesiástica, ser um ativo partícipe do meio operístico da cidade de Vila Rica, onde, juntamente com seu pai, atuou como diretor do teatro de ópera da mesma. Dada a predileção pela a produção lírica italiana no ambiente cortesão português, e da mesma ser extensível à Colônia em seus ambientes de apreciação, é razoável pensarmos que o autor mineiro absorvera muitos elementos estilísticos dos compositores de ópera que se habituara a reger. Como vimos, a provável influência de Rossini se faz notar em um de seus responsórios e, novamente, nos dá uma mostra do quão fora pervasivo os aspectos estilísticos e os procedimentos composicionais galantes.

Côncio de tais possibilidades estilísticas e composicionais, Castro Lobo soube coadunar elementos sacros com aqueles oriundos do meio operístico – como o melodismo das óperas italianas e suas árias, por exemplo – o que confere às suas composições uma forte carga dramática. No entanto, a dramaticidade lograda em suas últimas obras pode ser atribuída, também, à debilidade de sua saúde, especialmente nos seus Seis Responsórios Fúnebres, derradeira e incompleta obra do padre-mestre. Assim, Castro Lobo sobressaiu-se em meio a tantos coetâneos pois soube incorporar à música litúrgica elementos do teatro de ópera, revelando a abertura que a igreja católica desse período estava dando às inovações musicais seculares⁵⁵. O manuseio da forma responsorial, com uma instrumentação relativamente portentosa (cordas, fagote, duas trompas em Fá, duas flautas e coro misto) assim como o uso

⁵⁵ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 20:00 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

de solistas – tanto vocais quanto instrumentais –, exemplifica a abertura dada aos compositores sacros para a elaboração de formulações musicais mais expansivas no trato de formas tradicionalmente vocais e, conseqüentemente, mais simples.

Portanto, não seria exagero – dada a influência que a música operística italiana exerceu na experiência pessoal do autor – tomarmos os Seis Responsórios Fúnebres como uma obra galante, pois, embora o compositor não esgote o extenso repertório de *schematae*, o mesmo faz uso intensivo de grande parte delas no transcurso da peça, especialmente dos tipos cadenciais. Sua textura predominantemente homofônica e as poucas digressões harmônicas nos responsórios, tomados individualmente, nos ajudam a apreender, segundo Gjerdingen (2007, p. 6), uma das muitas nuances da paisagem sonora galante, que, na obra aqui apreciada, caracteriza-se pela leveza e clareza estrutural.

Finalmente, salientamos a importância de uma abordagem analítica condizente com os preceitos teóricos da época, pois estes levam em consideração as peculiaridades e os modos de elaboração característicos do contexto musical em que diversos compositores setecentistas, e de princípios de oitocentos, estavam imersos. Assim, sendo este trabalho o primeiro do gênero a verificar o uso de procedimentos composicionais galantes em uma obra de autor nacional, esperamos dar nosso contributo a uma senda de investigação musicológica que se debruça sobre os aspectos estilísticos da música brasileira do antigo regime, fornecendo subsídios básicos para que estudantes em programas de iniciação científica e demais pesquisadores possam estender os paradigmas aqui abordados a outras obras e compositores brasileiros.

REFERÊNCIAS

- BARTHEL, Dietrich. **Musica poetica**: musical rhetorical figures in the german baroque music. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology**: the key concepts. New York: Routledge, 2005.
- BROWN, Clive. **Classical and romantic practical performance (1750-1900)**. New York: Oxford, 1999.
- BYROS, Vasili. **Topics and harmonic schemata**: a case from Beethoven. In: The Oxford Handbook of Topics. New York: Oxford/OUP, 2014. pp. 381-414.
- CANO, Ruben Lopez. **Musica y retorica en el barroco**. Barcelona: Amalgama, 2012.
- CASTAGNA, Paulo *et al.* **Acervo da Música Brasileira**: música fúnebre. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, v. IX, 2003.
- DONINGTON, Robert. **The interpretation of early music**. London: Faber, 1991.
- GJERDINGEN, Robert. **Music in the galant style**. New York: Oxford University Press, 2007.
- _____. **A classic turn of phrase**: music and the psychology of convention. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- HEARTZ, Daniel. **Music in the european capitals**: the galant style. New York: Norton, 2003.
- HOPPIN, Richard Hallowell. **Medieval music**. New York: W.W. Norton, 1978.
- LOBO, João de Deus do Castro. **Seis responsórios fúnebres, In: Música Fúnebre**. Coordenação Musicológica: Paulo Castanha/Coordenação editorial: Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003.
- MCCLELAND, Clive. **Ombra**: supernatural music in the eighteenth century. Plymouth: Lexington Books, 2012.
- MIRKA, Danuta. **The Oxford handbook of topics**. New York: Oxford/OUP, 2014.

SCHERPEREEL, Joseph. **A orquestra e os músicos da Real Câmara de Lisboa, de 1764 a 1834**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

FONTES ELETRÔNICAS:

BOBRYCKI, Shane. **The royal consecration ordines of the pontifical of sens from a new perspective**. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA, 2009. Disponível em: <<https://cem.revues.org/11080>>. Acesso em: 01.out.2017.

CASTAGNA, Paulo (Org.); MONTEIRO, Maurício Mário. **João de Deus de Castro Lobo**. Belo Horizonte, 2011. Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, v. 5. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/322783694/Patrimonio-Arquivistico-Musical-Mineiro-v-5-Joao-de-Deus-de-Castro-Lobo-2011-pdf>>. Acesso em: 21.jul.2017.

_____. **João de Deus de Castro Lobo: vida e obra**. [São Paulo]: Rádio Cultura de São Paulo, 20.abr.2013. Programa Manhã Cultura. Entrevista concedida à Ligiana Costa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=npVOPoXP6Qc>>. Acesso em: 21.jul.2017.

_____. **Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794 -1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais**. Opus, Porto Alegre, v.18, n. 1, pp. 20-25, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/174>>. Acesso em: 21.jul.2017.

CHEW, Geoffrey; MCKINNON, James. **Centonization**. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05279>>. Acesso em: 12.set.2017.

CUTTER, Paul Frederick *et al.* **Responsory**. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23247>>. Acesso em: 11.set.2017.

MCKINNON, James. **Amalarius of Metz**. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00730>>. Acesso em: 12.set.2017.

MITCHELL, Nate. **The volta**: a galant gesture of culmination. Philadelphia: Music Theory Society of the Mid-Atlantic, 2016. Disponível em: <societymusictheory.org/files/2017_handouts/mitchell.pdf>. Acesso em: 22.maio.2017.

RICE, John. **Adding to the galant schematicon**: The Lully. Kassel: Bärenreiter, Mozart-Jahrbuch, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/7783771/Adding_to_the_Galant_Schematicon_The_Lully>. Acesso em: 18.maio.2017.

_____. **The Hertz**: a galant schema from Corelli to Mozart. Music Theory Spectrum 37. Disponível em: <<http://mts.oxfordjournals.org/content/early/2014/09/24/mts.mtu016>>. Acesso em: 24.maio.2017.

_____. **The Morte**: a galant voice-leading schema as emblem of lament and compositional building-block. Eighteenth Century Music 12, 2015. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/eighteenth-century-music/article/the-morte-a-galant-voice-leading-schema-as-emblem-of-lament-and-compositional-building-block/2CFE5B5CCA0E3F5FA06E07E6943606BD>>. Acesso em: 13.maio.2017.