

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

OS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO
DE DAVID PEREZ (1711-1778)

ESTUDO E EDIÇÃO CRÍTICA

RIO DE JANEIRO

2017





CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

OS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO
DE DAVID PEREZ (1711-1778)

ESTUDO E EDIÇÃO CRÍTICA

RIO DE JANEIRO
2017



AGRADECIMENTOS

CAPES – BOLSA ESTÁGIO SÊNIOR – 1208-14-4

CESEM – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

CÍCERO PIRES

CLARA ASSUNÇÃO

DAVID CRANMER

MÁRIO TRILHA

RAUL MARTINHO SÁ D'OLIVEIRA

RODRIGO TEODORO DE PAULA

REVISÃO: VINICIUS TRINDADE

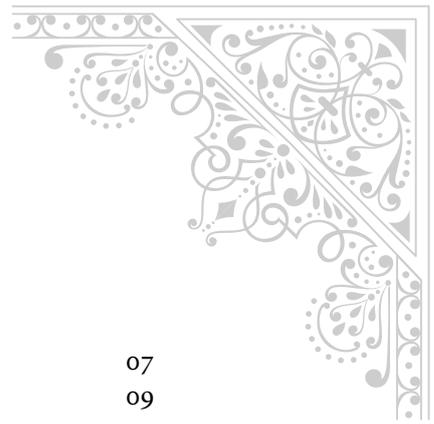
DIAGRAMAÇÃO E CAPA: RENATA BERGO

COPYRIGHT © CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

ISBN 978-85-917578-1-7

PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA DISPONÍVEL EM MUSICASACRABRASILEIRA.COM.BR

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. ESTE LIVRO PODE SER REPRODUZIDO LIVREMENTE, SENDO OBRIGATÓRIO APENAS A REFERÊNCIA À AUTORIA E À PUBLICAÇÃO.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO	07
BIOGRAFIA	09
TEXTO E TRADUÇÃO	11

CAPÍTULO I - LISTAGEM E DESCRIÇÃO DAS FONTES 15

INDIVIDUALIZAÇÃO DAS FONTES	29
EXCURSO: AS HISTÓRIAS QUE AS FONTES CONTAM...	30

CAPÍTULO II - ANÁLISE DA OBRA 37

TONALIDADE, HARMONIA	37
ASPECTOS FORMAIS	40
FRASEOLOGIA	44
CADÊNCIAS	44
TEXTURAS	50
LINHAS MELÓDICAS	51
RELAÇÃO TEXTO MÚSICA	54
SINTAXE DO TEXTO LITÚRGICO	57
PROSÓDIA	59
ASPECTOS DO BAIXO CONTÍNUO	60
O ESTILO DE PEREZ NA MÚSICA SACRA	60

CAPÍTULO III - PROBLEMAS TEXTUAIS NAS FONTES QUE TRANSMITEM OS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO 69

CAPÍTULO IV - A EDIÇÃO CRÍTICA DOS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO 111

DECISÕES EDITORIAIS

DESCRIÇÃO DA FONTE P-LN CN 481	112
INTERFERÊNCIAS EDITORIAIS	114
APARATO CRÍTICO	115
A PARTITURA	119

REFERÊNCIAS 149

APÊNDICE I - COPISTAS E PROPRIETÁRIOS 155

APÊNDICE II - PARTES DE BAIXO CONTÍNUO 191



1. INTRODUÇÃO

O Catálogo Temático das obras sacras de David Perez, publicado por Maurício Dottori (2008a), menciona duas obras para a liturgia do Sábado Santo (*Sicut ovis*). A primeira (VII.10¹), escrita em 1758, para SATB e baixo contínuo, é transmitida primariamente por partitura autógrafa (P-Lf 165/51) (2008: 108). A segunda (VII.11) (2008: 111), objeto desta edição crítica e deste estudo, transmitida por fontes de tradição para diversas formações vocais-instrumentais, foi composta em data desconhecida.

A obra apresenta, de acordo com as fontes, apenas os nove responsórios, subdivididos em responsos e versos, sendo os responsos divididos em subseções, r1 e r2, com andamentos contrastantes, e os versos com escrita mais sofisticada para diferentes texturas vocais, duos, trios e até um quarteto. Não há versos para voz solo.

A obra é curta, tendo ao todo 373 compassos. A seção mais longa tem 22 compassos (R.III, r2) e a mais curta oito compassos (R.V, r2).

O texto litúrgico da obra é destinado, na maior parte das fontes, para o Sábado Santo. Porém, o hábito, tanto no Brasil como em Portugal, de se cantar essa cerimônia já na sexta-feira cria a confusão de denominação, presente nas páginas de rosto e títulos na maioria das fontes, como pode ser visto na lista das fontes.

Há ainda a questão das fontes que apresentam o texto para a Quinta-feira Santa, representando contrafactas.

As 23 fontes manuscritas até agora localizadas que transmitem a obra encontram-se em arquivos e bibliotecas, tanto em Portugal como no Brasil.

Este livro vai muito além do objetivo de editar a obra e colocá-la à disposição para executantes e estudiosos. Sendo também um estudo, procurei um aprofundamento na discussão sobre o próprio processo de edição, com um capítulo totalmente dedicado às questões textuais presentes na transmissão da obra. Por outro lado, procurei também situar a obra estilisticamente, no contexto da música sacra italiana e portuguesa do século XVIII.

¹ Índice catalográfico utilizado por Dottori (2008a).

BIOGRAFIA

David Perez nasceu em Nápoles em 1711, de pais napolitanos. Sua formação musical inicial se deu no Conservatório de Santa Maria de Loreto, onde estudou contraponto, canto e instrumentos de teclado com Francesco Mancini (1672-1737) e Giovanni Veneziano (1683-1742), além de violino com Francesco Barbella (1692-1732). Terminando seus estudos, em 1733, foi para Palermo, onde estreou suas primeiras composições conhecidas, duas cantatas sobre textos latinos, *Illum palladio astu subducto expugnatum* e *Palladium*. Nessa cidade, parece ter ocupado postos importantes na igreja de São Pedro, no Palácio Real. Datam da década de 1740 suas primeiras óperas, *L'errore amoroso* e *L'amor fra congiunti*, executadas em Palermo. Ainda nesse período, escreveu ele grande quantidade de obras sacras para Nápoles.

Em 1748, Perez teve licença para se ausentar de suas atividades em Palermo, nunca mais retornando. Em 1749, esteve em Roma, quando chega a competir com Jomelli (1714-1774) para o posto de mestre de capela do Vaticano, vencido pelo segundo.

Em 1752, Perez foi para Portugal, a convite do rei recém-coroadado D. José I (1714-1777), assumindo os postos de mestre de música da futura rainha D. Maria I (1734-1816) e diretor da música da corte. Em Lisboa, além dessas atividades, Perez continuou ligado à ópera, tendo seu nome associado à inauguração da imponente Ópera do Tejo, em 31 de março de 1755, quando

foi à cena sua *Alessandro nell'Indie*, com libreto de Metastasio.

Um dos pontos altos da carreira de Perez foi o convite, em 1774, feito pela Academy of Ancient Music, de Londres, para tornar-se um de seus membros. Coincidentemente, este foi também o ano em que uma de suas obras mais significativas, o *Matuttino de'morti*, foi publicado também em Londres, pela firma Brenner, a partir de subscrição pública. O compositor foi agraciado com a Ordem de Cristo, pela rainha D. Maria I.

David Perez desenvolveu atividade didática em Lisboa, tendo, entre seus alunos, José Joaquim dos Santos.

David Perez faleceu em 30 de outubro de 1778, tendo um funeral de grande pompa realizado às expensas da Corte Portuguesa.

A obra de David Perez se divide em duas vertentes principais: a ópera e a música sacra, além de algumas obras circunstanciais de música instrumental e didática.

Cerca de metade de suas óperas foi composta no período de 1744 a 1755. Entre os libretistas musicados por ele, destaca-se Pietro Metastasio (1698-1782), além de Antonio Palomba (1705-1769), Giovanni Claudio Pasquini (1695-1763), Apostolo Zeno (1669-1750) e Gaetano Martinelli (1745?-1802?), entre outros. Suas óperas foram executadas em várias cidades italianas, como Nápoles, Palermo, Roma, Gênova, Turim, Cremona e Florença, além de outras cidades europeias, como Viena, Londres e, naturalmente, Lisboa. Sua contribuição para

as transformações estilísticas dentro do gênero foi marcante, com *Demofonte* (1752), *Demetrio* (1766) e *Solimano* (1768).

A obra sacra de Perez abrange missas, ofícios para Semana Santa, música fúnebre, *Te Deums*, antífonas e motetos para destinações diversas, entre outros gêneros. Sua principal forma de expressão, no que diz respeito à formação, são as obras escritas para quatro vozes, SATB e baixo contínuo. Porém, muitas outras formações podem ser encontradas, desde concertos sacros para vozes solistas com instrumentos até obras imponentes para oito vozes, muitas das quais também com instrumentos. Uma de suas composições mais emblemáticas é o já mencionado *Mattutino de' morti*, publicada em Londres, em 1774. A obra de grandes proporções foi escrita para cinco vozes, SSATB, madeiras, trompete, cordas e órgão.

As fontes que transmitem suas obras, profanas e sacras, encontram-se dispersas em arquivos portugueses, italianos, alemães, ingleses e brasileiros. Muitas das informações contidas nessas fontes permitem seguir a trajetória de Perez, compondo obras para as capelas reais portuguesas, para o Seminário da Patriarcal de Lisboa e para diversos teatros. Estão também preservadas as fontes de suas obras escritas quando de seu período em Roma, em 1749.

Se Perez era famoso e exaltado em sua época, nos dias de hoje ele é praticamente desconhecido. São poucas as edições e gravações de sua obra, tanto sacra como profana. Só muito recentemente seu *Mattutino de' morti* mereceu uma gravação completa, lançada em 2014 com o Chislieri Choir and Consort, sob a direção de Giulio Prandi (MATTUTINO DE'MORTI, 2014).



TEXTO LITÚRGICO E TRADUÇÃO

PRIMEIRO NOTURNO

Responsório I

R1. Sicut ovis ad occisionem ductus est, et dum male tractaretur, non aperuit os suum: traditus est ad mortem.

R. Ele foi conduzido como um cordeiro para o matadouro, maltratado, mas não abriu sua boca. Ele foi entregue à morte,

R2. Ut vivificaret populum suum.

* Para dar vida ao seu povo.

V. Tradidit in mortem animam suam, et inter sceleratos reputatus est.

V. Ele entregou sua alma à morte, e foi reputado entre os ímpios.

R2. Ut vivificaret...

* Para dar vida...

Responsório II

R1. Jerusalem, surge, et exue te vestibus jucunditatis: induere cinere et cilicio.

R. Jerusalém, levanta-te, larga estes vestidos de festa, cobre-te de cinza e de cilício:

R2. Quia in te occisus est Salvator Israel.

* Porque em teu meio foi morto o Salvador de Israel.

V. Deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem, et non taceat pupilla oculi tui.

V. Chora dia e noite torrentes de lágrimas, e não tenham descanso as pupilas dos teus olhos.

R2. Quia in te...

* Porque em teu meio...

Responsório III

R1. Plange quasi virgo, plebs mea: ululate, pastores, in cinere et cilicio.

R. Chora, povo meu, como uma virgem. Gemei, pastores, cobertos com cinza e cilício.

R2. Quia venit dies Domini magna et amara valde.

V. Accingite vos, sacerdotes, et plangite, ministri altaris, aspergite vos cinere.

R2. Quia venit...

* Porque virá o dia do Senhor, aquele grande dia, cheio de dor e amargura.

V. Sacerdotes, vesti-vos de cilícios: chorai, ministros do altar, e cobri-vos de cinza.

* Porque virá...

SEGUNDO NOTURNO

Responsório IV

R1. Recessit pastor noster, fons aquæ vivæ, ad cuius transitum sol obscuratus est:

R2. Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem: hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster disruptit.

V. Destruxit quidem claustra inferni, et subverti potentias diaboli.

R2. Nam et ille...

R. Ausentou-se o nosso pastor, fonte de água viva; em cujo retiro se obscureceu o sol:

* Porque hoje ficou cativo aquele que tinha em cativo o primeiro homem. Hoje o nosso Salvador quebrou as portas da morte, e também as suas fechaduras.

V. Ele demoliu os cárceres do inferno e subverteu as forças do Diabo.

* Porque hoje...

Responsório V

R1. O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte:

R2. Si est dolor similis sicut dolor meus.
V. Attendite, universi populi, et videte dolorem meum.

R2. Si est dolor...

R. Ó vós todos, que passais pelo caminho, vede, e considerai,

* Se há dor semelhante à minha.

V. Povos da terra, ponderai todos a minha aflição e vede,

* Se há dor...

Responsório VI

R1. Ecce quomodo moritur justus, et nemo percipit corde: et viri justus tolluntur, et nemo considerat. A facie iniquitatis sublatu est justus.

R2. Et erit in pace memoria ejus.

V. Tamquam agnus coram tondente se obmutuit, et non aperuit os suum: de angustia et de judicio sublatu est [justus¹].

R2. Et erit in pace...

R. Eis como morre o inocente, e ninguém compreende. Os justos são tirados deste mundo: e ninguém nisso repara. Levou a morte o maior justo, por causa da iniquidade dos homens.

* E ficará em paz a sua memória.

V. Ele, como um cordeiro, diante de quem o tosquia, emudeceu e não abriu a sua boca: ele foi levado da prisão e do julgamento.

* E ficará em paz...

TERCEIRO NOTURNO

Responsório VII

R1. Astiterunt reges terræ et principes convenerunt in unum.

R2. Adversus Dominum, et adversus Christum ejus.

V. Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania?

R2. Adversus Dominum...

R. Levantaram-se e uniram-se os príncipes e reis da terra.

* Contra o Senhor e contra o seu Cristo.

V. Por que se enfureceram os gentios e imaginaram os povos vãos desígnios?

* Contra o Senhor...

¹ Esta palavra não pertence ao texto litúrgico, sendo um acréscimo de Perez. É, talvez, um erro decorrente do fato de que em R1 deste mesmo responsório o fragmento final do texto é semelhante.

Responsório VIII

R1. *Æstimatus sum cum descendentibus in lacum:*

R2. *Factus sum sicut homo sine adjutorio, inter mortuos liber.*

V. *Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebris, et in umbra mortis.*

R2. *Factus sum...*

R. *Fui computado com os que descem ao lago.*

***** *Fui feito como um homem sem socorro, livre entre os mortos.*

V. *Puseram-me em um lago profundo, nos lugares tenebrosos, e na sombra da morte.*

***** *Fui feito...*

Responsório IX

R1. *Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti:*

R2. *Ponentes milites, qui custodirent illum.*

V. *Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum, petierunt illum.*

R2. *Ponentes milites...*

R. *Sepultado o Senhor, pôs-se o selo no monumento, depois de se tapar com uma pedra a sua porta.*

***** *E puseram soldados para o guardarem.*

V. *Chegando os príncipes dos sacerdotes a Pilatos, lhe pediram licença.*

***** *E puseram soldados...*



As Fontes

Fonte A

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Ln CN 481

Sem indicação de copista, sem local, [séc.
XVIII]

Partitura: S, A, T, B, Bx

“*Partitura dos R^{os} da Feria 6^a. David Peres*”

Observações:

- 1) carimbo: Conservatório Nacional;
- 2) etiqueta: “*Aquisição no / Mosteiro de / S. Vicente de Fóra / de extintos Conventos / e Seminários*”;
- 3) “C.N. 481”, a lápis;
- 4) nomes das partes: *Soprano, Alto, Tenor, Basso*;
- 5) sem nome para a parte do baixo cifrado.

O documento é constituído de 15 fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Claves: soprano (C1), contralto (C3), tenor (C4), baixo (F4), baixo cifrado (F4)

Fonte B

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Ln CN 481

Sem indicação de copista, sem local, [séc.
XIX]

Parte: T

“*Responsorios para 6^a. fr^a. Sancta pelo Snr. David Peres*”

Observações:

- 1) “*Gaspar Borges*”;
- 2) “C.N. 481”, a lápis.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do quarto, apenas no *rectus*.

Clave: C4



Figura 1 – Fonte C, fl.2r, com tiras de papel coladas.

FORTE C

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln CN 481

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XVIII]

Parte: Bx

“Responsorios da Feria 6^a. David Peres”

Cx 004 (antigo A4P1C1I07)

Cópia de Bento das Mercês (1804/1805-1887), sem local, 1859.

Partitura: S, A, T, B, O

“*Matinas / de 6^a. Feira Sancta / Por / David Peres / 1859*”

Observações:

- 1) “C.N. 481”, a lápis;
- 2) no fólio 2r, tiras de papel coladas por cima dos três últimos pentagramas, contendo os c.23-33 da parte de soprano do verso do Responsório V. O trecho é grafado muito ornamentado, tornando-se um documento importante para comprovar as práticas de execução da época:

Ver Figura 1 – Fonte C, fl.2r, com tiras de papel coladas.

O documento é constituído de três fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: F4

FORTE D

Rio de Janeiro, Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

Observações:

- 1) as *Matinas* de David Perez ocupam do fólio 57r a 78r¹¹ do volume, sendo a terceira obra do conjunto que inclui as *Matinas de Quarta-feira Santa* (fl.3r a fl.26v) e *Matinas de Quinta-feira Santa* (fl.27r a fl.55r), da autoria do compositor português José Joaquim dos Santos (1747-1801);
- 2) o nome do copista, Bento Fernandes das Mercês, encontra-se apenas no fl.3r, mas não pairam dúvidas de que ele foi o copista das três obras presentes no volume;
- 3) no frontispício, o nome do copista foi rasurado para a seguinte anotação, a lápis, por mão posterior: “*Propriedade da Capella Imperial*”;
- 4) disponível on-line em http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM04.htm
- 5) catalogado pelo Projeto Acervo Musical

¹¹ A numeração dos fólios está como na proposta da equipe que digitalizou o acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, incluindo a capa como fl.1r.

– Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro como CRI SM 04;

6) nomes das partes: *Soprano, Contralto, Tenor, Basso, Organo.*

O documento é constituído de 22 fólios não numerados, com orientação horizontal, com 12 pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Claves: soprano (C1), contralto (C3), tenor (C4), baixo (F4), órgão (F4)

FONTE E

Campinas, Museu Carlos Gomes

Sem código

Sem indicação de copista, sem local, sem data

7 Partes: Fl I-II, Vla I-II, Of I-II, Cb

Observações:

1) papel branco moderno, com escrita atual: *MCG 209 / David Perez / Ofício 6.^a*

F.^{ra} S.^{ta} / n.o de páginas: 73

2) papel escuro, com escrita antiga:

Responsórios p.^a 6.^a feira / Por David Peres

3) catalogado no Catálogo do Museu Carlos Gomes (p.176-177) como 209

“Flauta 1.^a / Responsórios para a / Seista Feira Sancta / David Peres.”

Sem observações

O documento é constituído de seis fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: G2

“Flauta 2.^a. Responsórios para a Seista feira Sancta”

Sem observações

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: G2

“Responsórios para a Sexta feira Sancta Viola 1.^a.”

Sem observações

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: C3

“Violla 2.^a.”

Sem observações

O documento é constituído de seis fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: C3

“1.^o. Figlis / Responsórios para Seista Feira”

Sem observações

O documento é constituído de sete fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: F4

“2.º. *Figlís / Responsórios para Sesta Fra. Sancta*”

Sem observações

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: F4

“*Contrabaxo / Responsórios para Seista Feira Sancta*”

Sem observações

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas em cada página, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: F4

FONTE F

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, 1846?

Partes: S, T, B, O

“*Responsórios A 3 Vozes / Para o Offício de Sabbado Santo / Organo / Do F. José d’Assumpção* {rasurado para *David Pérez*, por outra mão}

Observações:

- 1) “N.º 7 (rasurado) / *Tem quatro partes*”;
- 2) carimbo: Seminário Patriarcal em Santarem (duas vezes);
- 3) “*Semin.º Patr. cal*”;
- 4) “P”, a caneta esferográfica;
- 5) rasura ilegível, no canto superior direito;
- 6) etiqueta: FSPS-122/5 J-3.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, todos escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção dos últimos, apenas no *rectus*.

Clave: F4

“*Soprano A3*”

Observações:

- 1) “N.º 7 (rasurado) / *Off.º de Sab.º S.º*”;
- 2) “N.º 12”;
- 3) “*Semin.º Patr. cal*”;
- 4) carimbo: Seminário Patriarcal em Santarem.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, todos escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção dos últimos, apenas no *rectus*.

Clave: C1

“*Tenor A3*”

Observações:

- 1) “N.º 7 (rasurado) / *Offício de Sab.º S.º*”;
- 2) “*Semin.º Patr. cal*”;
- 3) carimbo: Seminário Patriarcal em

Santarem.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, todos escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção dos últimos, apenas no *rectus*.

Clave: C4

“*Basso A3*”

Observações:

- 1) “N.º 7 (rasurado) / *Officio de Sab.o S.to*”;
- 2) “N.º 12” ;
- 3) “*Semin.º Patr. cab*”.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, todos escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção dos últimos, apenas no *rectus*.

Clave: F4

FONTE G

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Partes: O, Cb

“*Orgão / Responsórios / Para / Sexta feira Sancta / Por / David Peres*”

Observações:

- 1) órgão: “*IP*”, a caneta esferográfica

O documento é constituído de seis

fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: F4

“*Responsórios para Sexta feira Sancta David Peres / C. Basso*”

Sem observações

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: F4

FONTE H

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Partes: S, T

[Soprano]

Sem título, sem indicação de autoria

Observações:

- 1) rasuras ilegíveis no canto superior esquerdo, provavelmente eliminando a indicação de posse.

O documento é constituído de quatro fólios, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: C1

[Tenor]

Sem título, sem indicação de autoria

Observações:

1) rasuras ilegíveis no canto superior esquerdo, provavelmente eliminando a indicação de posse

O documento é constituído de quatro fólios, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: C4

FONTE I

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Partes: S, T, B

“Marques / Soprano / Responsórios de Sexta Feira / Sancta / De David Peres”

Sem observações

O material é constituído de oito fólios não numerados, com orientação vertical, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*

Clave: C1

“Marques / Tenor / Responsórios de Sexta Feira / Sancta / De David Peres”

Observações:

1) rasura parcial de “Marques”;

2) rasura parcial de “Sancta”.

O documento é constituído de nove fólios não numerados, com orientação vertical, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: C4

“Baxo / Responsórios de Sexta Feira / Sancta / De David Peres”

Sem observações

O documento é constituído de oito fólios não numerados, com orientação vertical, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*

Clave: F4

FONTE K

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Parte: Vlc

“Responsorios / a 3 Concertatto / que se cantão na Sexta Feira Santa / Violoncello”

Observações:

1) rasura ilegível no canto inferior direito, provavelmente eliminando a indicação de posse;

2) rasura ilegível provavelmente eliminando o nome da parte original.

O documento é constituído de cinco fólios, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: F4

FONTE L

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln M.M 213/7

Cópia/ arranjo de Francisco António

Norberto dos Santos Pinto (1815-1860),
sem local, 1844.

Partitura: Vln I-II, Vla, Fl, Cl, Tpa, Tímp,
S, T, B, Vlc/Cb

*“Responsórios a 3 Vozes / Que se cantão na
6ª. Feira Santa / Do Snr. / David Peres /
Instrumentadas por Francisco António Norberto dos
Santos Pinto / Anno de 1844”*

Observações no frontispício:

- 1) “De Ernesto Vieira / 2210-1558”;
- 2) “213 – vol.7” em lápis colorido azul.

O documento é constituído de 94 páginas
numeradas, das quais 90 são utilizadas
efetivamente, com orientação horizontal,
com 14 pentagramas.

Claves: violino I-II (G2), viola (C3), flauta
(G2), clarinete (G2), trompas I-II (G2),
tímpanos (F4), soprano (C1), tenor (C3),
baixo (F4), violoncelo / contrabaixo (F4)

FORTE M

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Ln M.M 213/6

Cópia de Ernesto Vieira (1848-1915), sem
local, 1876

Partitura: SI, SII, B, O

*“Responsórios / que se cantam / em / Sexta
feira santa / por / David Peres”*

Observações no frontispício:

- 1) “213 vol.6” – a lápis azul;
- 2) “De Ernesto Vieira / Ob.-458. Vol.-89
/ 1876”;

3) “Acompanhamento de órgão
harmonizado / Por / E. Vieira”;

4) “H12292 80” – a lápis.

O documento é constituído de 7 cadernos
numerados, com 28 páginas numeradas,
das quais 26 são utilizadas efetivamente,
com orientação horizontal, com 16
pentagramas.

Claves: soprano I-II (C1), baixo (F4), órgão
(em dois pentagramas, G2 e F4)

FORTE N

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 544-561

Sem indicação de copista, sem local, [séc.
XIX]

Partes: SI, SII, B, O

*“Feria Sexta in Parasceve / Responsórios / a 3
vozes / de David Peres / Organo”*

Sem observações

O documento é constituído de seis
fólios não numerados, com orientação
horizontal, com dez pentagramas, escritos
no *rectus* e no *versus*, com exceção do último
fólio, vazio no *rectus* e no *versus*.

Clave: F4

*“Feria Sexta in Parasceve / Responsórios / a 3
vozes / David Peres / Soprano 1.º”*

Sem observações

O documento é constituído de oito fólios
não numerados, com orientação vertical,
com dez pentagramas, escritos no *rectus* e

no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: C2

“Feria Sexta in Parasceve / Responsórios / a 3 vozes / David Peres / Soprano 2º”

Sem observações

O documento é constituído de sete fólios não numerados, com orientação vertical, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: C1

“Feria Sexta in Parasceve / Responsórios / a 3 vozes / David Peres / Bassó”

Sem observações

O documento é constituído de sete fólios não numerados, com orientação vertical, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, vazio no *rectus* e no *versus*.

Clave: F4

FONTE O

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 544-561

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Parte: Bx

“Responsorius q’ se / Cantaõ na 6ª. Fª. Sª. A Três / Del Sigª. / Davit Peres”

Observações:

1) “Posse de Fig^{do}.”;

2) no fl1r, encontra-se grafada uma “Lição Primeira”, em Ré menor, atribuída a José Joaquim dos Santos (1747-1801). Apesar do título “Violoncello a3”, trata-se de uma parte de baixo cifrado.

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com doze pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do penúltimo, apenas no *rectus*, e do último, vazio.

Clave: F4

FONTE P

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 544-561

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Parte: Vln I-II, Of

“Responsorios para 6ª. feira Santa / de / David Peres / Violino primeiro / Com acompanhamento de dois Violinos, Baixo, e / Organo independente”

Sem observações

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Clave: G2

“Responsorios para 6ª. feira Santa de / David Peres / Violino 2º. / Com acompanhamento de dois Violinos, Basso, e / Organo independente”

Sem observações

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos apenas no *rectus* e no *versus* dos três primeiros fólios.

Clave: G2

“*Responsorios para 6.^a feira Santa / de David Peres / Ophigleid / Com acompanhamento de dois [rasurado] Violinos, Basso, e / Organo independente*”

Sem observações

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: F4

FORTE Q

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 535-543

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Partitura: S, A, T, B, O

“*Feria quinta in coena Dⁿⁱ.*”

Observações:

- 1) “Para [rasura]”;
- 2) “6.”;
- 3) “R”;
- 4) nomes das partes: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo.*

O documento é constituído de 14 fólios não numerados, com orientação horizontal, com 12 pentagramas, escritos

no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Claves: soprano (C1), contralto (C3), tenor (C4), baixo (F4), órgão (F4)

FORTE R

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 535-543

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Parte: Bx

“*Matinas da 5.^a f.^o. Sancta / A 4 Vozes e Orgão / Pello Ill^{mo}. M^e. / o Snr.^e David Perez^z”*

Observações

- 1) “*Acomp.^o. a4*”.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Clave: F4

FORTE S

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 535-543

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Partes: S, A, T, B, O

“*Matinas da 5.^a Feira / Sancta a 4 vozes, e Orgão / Por David Peres*”

Observações:

- 1) apenas o bifólio externo do caderno, contendo a página de rosto,

o Responsório I, o início do Responsório II, o final do Responsório VII, o Responsório VIII e IX;
2) “N7”;
3) “3”, com dois traços oblíquos.

O documento é constituído de dois fólhos não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*. Faltam dois fólhos.
Clave: F4

“Canto a 4 / Matinas da 5^a. Feira / Santa”
Sem observações

O documento é constituído de seis fólhos não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último fólho, não utilizado.
Clave: C1

“Alto”
Sem observações

O documento é constituído de quatro fólhos não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último fólho, apenas no *rectus*.
Clave: C3

“Tenore”

Observações:
1) retalho de papel colado sobre o fl.3r, contendo o Verso do Responsório IV.

O documento é constituído de seis fólhos não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último fólho, apenas no *rectus*.
Clave: C4

“Basso”
Sem observações

O documento é constituído de seis fólhos não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último fólho, não utilizado.
Clave: F4

FONTE T

Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-La, 54-VI-25 (14)
[Cópia de J.M.G], [Olhão], [séc. XX]
Partitura: S, T, B. O

“Matinas de Sabbado Sancto que se cantam na Sexta-feira da Paixão”

Observações:

- 1) “Peres”;
- 2) “14”, a lápis;
- 3) fólhos numerados de 42 a 56, a caneta;
- 4) encadernado com outras obras, todas copiadas pelo mesmo copista: *Domingo de Ramos a 4 vozes*, de autor anónimo (fl.1r); *Distribuição das Palmas*, de autor anónimo (fl.2r); *Gloria Laus*, de autor anónimo (fl.3r); *Paixão*, de autor anónimo (fl.6r); *Mandatum in feria 5^a*, de autor anónimo

(fl.10v); *Venite adoremus*, de autor anônimo (fl.11v); *Adoração da Cruz*, de autor anônimo (fl.11v); *Miserere*, por Saldanha (fl.12v); *Benedictus*, de autor anônimo (fl.17r); *Christus*, de autor anônimo (fl.20r); *Mandatum Novum*, por Padua Jr. (fl.21r); *Pange língua*, por Pádua Jr. (fl.22v); vazio (fl.23v-24v); *Matinas de Quinta-feira Santa*, por David Peres (fl.25r);
5) não há nomes das partes.

O documento é constituído de 15 fólios numerados, com orientação horizontal, com 12 pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último fólio, vazio. Foram deixados dois pentagramas para a realização do baixo cifrado, como ocorre na obra imediatamente anterior, *as Matinas de Quinta-feira Santa*, de David Peres. Claves: soprano (C1), tenor (C4), baixo (F4), órgão (F4)

FONTE U

Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-La, 54-VI-33 (12), (13), (16)
Sem indicação de copista, [Olhão], 1852
Partes: S, T, O

“Sabatto Sancto / Majoris Hebdomadae / Ad Matutinum / Responsorios a 3 / Del Sigr.^e David Peris / 1852”

Observações:

Na página inicial:

- 1) “16”, a lápis;
- 2) “54/VI/33 16”, a lápis;
- 3) “R.º 9280/74”, a caneta;

- 4) carimbo: Biblioteca da Ajuda;
- 5) *Posse de Mario Viegas do Sacramento Pinheiro*;
- 6) nome da parte: *Organo*.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do primeiro (folha de rosto), apenas no *rectus*. Encadernado com as fontes V, X e Y.
Clave: F4

Sabbato S^{ta}. Suprano a3 Peres

Observações:

Na página inicial

- 1) “12”, a lápis;
- 2) “54/VI/33 12”, a lápis;
- 3) “R.º 9280/74”, a caneta;
- 4) carimbo: Biblioteca da Ajuda.

No colofão

- 1) *Finis / 1852*;
- 2) *Posse de M.V.S. Pinheiro*;

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Encadernado com as fontes V, X e Y.

Clave: C1

Sabbato S^{to}. Tenor a3 Peres

Observações:

Na página inicial

- 1) “13”, a lápis;
- 2) “54/VI/33 13”, a lápis;
- 3) “R.º 9280/74”, a caneta;

4) carimbo: Biblioteca da Ajuda;

No colofão

- 1) *Finis / 1852*;
- 2) *Posse de M.V.S. Pinheiro*;
- 3) [ilegível] *ano 1884* [assinatura ilegível];

O documento é constituído de cinco fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

Encadernado com as fontes V, X e Y.

Clave: C4

FONTE V

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (11)

Sem indicação de copista, [Olhão], [1852]

Parte: S

“Sabbado Sto. Suprano a 3 Peres”

Observações

- 1) “11”, a lápis;
- 2) “54 / VI / 33 11”, a lápis;
- 3) “Rº. 9280/74”, a caneta;
- 4) carimbo: Biblioteca da Ajuda.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Encadernado com as fontes U, X e Y.

Clave: G2

FONTE X

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (15)

Sem indicação de copista, [Olhão], [1852]

Parte: B

“Basso a 3 - Matinas de Sab.^{do} santo”

Observações

- 1) “*De Peres*”;
- 2) “15”, a lápis;
- 3) “54 / VI / 33 15”, a lápis;
- 4) “Rº. 9280/74”, a caneta;
- 5) carimbo: Biblioteca da Ajuda;
- 6) nos fólios finais, há outra versão do verso do Responsório VIII (*Posuerunt me*) em 3/4, *Maestoso*, com uma primeira seção em Lá menor e uma segunda em Lá maior. A escrita é virtuosística, sendo provavelmente um solo para baixo.

Os compassos de espera no início, meio e fim indicam acompanhamento instrumental. As inclinações harmônicas da primeira seção denotam uma composição do século XIX.

O documento é constituído de três fólios não numerados, com orientação vertical, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

Encadernado com as fontes U, V e Y.

Clave: F4

FONTE Y

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (14)

Sem indicação de copista, [Olhão], [1852]

Parte: B

“*Sabbato Santo Basso a 3*”

Observações

- 1) “*De David Peres*”;
- 2) “14”, a lápis;
- 3) “54 / VI / 33 14”, a lápis;
- 4) “Rº. 9280/74”, a caneta;
- 5) carimbo: Biblioteca da Ajuda.

O documento é constituído de quatro fólios não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, vazio.

Encadernado com as fontes U, V e X.

Clave: F4

Como é possível observar, há desde fontes completas, considerando-se a destinação provável para quatro vozes e baixo

instrumental, até fontes com apenas uma parte.

A maioria das fontes não é explicitamente datada, com exceção de D, F, L, M e U.

A datação de 1846 na parte de órgão da fonte F é dúbia, já que a data tem uma caligrafia diferente do resto da fonte. Pode representar uma mudança de posse. De toda forma, representa um limite temporal para a feitura dessa cópia. O catálogo da Biblioteca da Ajuda registra “Sec XX” para a fonte T (SANTOS, 1966: 30), Quanto aos locais das cópias, a maioria absoluta não os indica. O catálogo da Biblioteca da Ajuda registra a cidade de Olhão para as fontes T, U, V, X e Y (Idem), sem respaldo nos próprios documentos. Quanto aos copistas, apenas as fontes D, L e M os identificam. Mais uma vez, o catálogo da Biblioteca da Ajuda indica a caligrafia da fonte T como sendo de “J.M.G.” (Idem).

Resumo das fontes, considerando-se apenas as partes vocais e de baixo-instrumental:

Fonte / Parte	Soprano	Alto	Tenor	Baixo	Baixo cifrado	Baixo não cifrado	Lay-out
A	X	X	X	X	X		partitura
B			X				parte
C					X		parte
D	X	X	X	X	X		partitura
E						X, X	partes
F	X		X	X	X		partes
G					X	X	partes
H	X		X				partes
I	X		X	X			partes
K						X	parte
L	X		X	X		X	partitura
M	X		X	X		X	partitura
N	X	X	X	X	X		partes
O					X		parte
P						X	parte
Q	X	X	X	X	X		partitura
R					X		parte
S	X	X	X	X	X		partes
T	X		X	X	X		partitura
U	X		X		X		partes
V	X						parte
X				X			parte
Y				X			parte

INDIVIDUALIZAÇÃO DAS FONTES

A enumeração de tantas fontes coloca a questão dos critérios para sua individualização.

Na verdade, as 23 fontes conhecidas estão arquivadas em apenas seis instituições:

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) (5), Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (5), Sé de Évora (6), Biblioteca da Ajuda (5), Cabido da Catedral do Rio de Janeiro (1) e Museu Carlos Gomes, de Campinas (1).

Os arquivos e bibliotecas onde estão guardadas essas fontes não costumam ter critérios de catalogação que explicitem aquilo que considero a correta individualização.

A BNP inclui na cota P-Ln CN 481 as fontes A, B e C e a Fábrica da Sé de Lisboa inclui as fontes F, G, H, I e K na cota P-Lf FSPS 122/52-J3. A Biblioteca da Ajuda se aproxima mais da individualização proposta por mim, em sua catalogação, com as cotas P-La, 54-VI-25 (14), para a fonte T, P-La, 54-VI-33 (11), para fonte V, P-La, 54-VI-33 (15), para a fonte X e P-La, 54-VI-33 (14), para a fonte Y. No caso da fonte U, que considero única, apesar de suas três partes cavadas, apresenta a Ajuda três cotas, P-La, 54-VI-33 (12), (13), (16). Em Évora, as seis fontes lá existentes estão grupadas três a três por meio das cotas P-Evc ms 544-561 (fontes N, O, P) e P-Evc ms 535-543 (fontes Q, R, S).

O catálogo de Dottori (2008a) desconhece as fontes A, B, C e L da Biblioteca Nacional de Lisboa (Idem: 111). Da mesma forma, desconhece as fontes da Biblioteca da Ajuda (T, U, V, X, Y) e do Museu Carlos Gomes (E) (Idem). As fontes da Fábrica da Sé de Lisboa (F, G,

H, I, K) estão agrupadas de acordo com a própria catalogação da instituição (Idem), conforme visto acima. A fonte do Rio de Janeiro (D) é registrada, mas como versão a três vozes (Idem). Finalmente, das fontes de Évora, só são registradas as contrafactas (Q, R, S) (Idem: 93). A fonte M é dada como uma adaptação dessas contrafactas (Idem: 115).

O correto critério para individualização das fontes está baseado na fórmula “quem + quando”. A preocupação em individualizar uma fonte pela identificação do mesmo copista (“quem”) prende-se ao fato de que cada copista carrega consigo várias convenções, hábitos, qualidades e deficiências, que podem influenciar em muito o resultado da cópia. Por outro lado, a necessidade de se determinar o lapso de tempo em que a cópia foi feita (“quando”) vem do fato de que o mesmo copista, em épocas diferentes, pode ter os mesmos hábitos, convenções, qualidades e deficiências muito modificados.

No caso da partitura, em que as várias partes vocais e/ou instrumentais constituintes da obra são apresentadas simultaneamente, é mais fácil o processo de individualização das fontes, já que, normalmente, elas são grafadas em um determinado espaço de tempo por um único agente, seja o compositor ou um copista. No entanto, é preciso estar atento à possibilidade de que mais de um agente tenha produzido a mesma partitura. O hábito medieval da *pecia*, ou seja, de partilhar a cópia da mesma fonte entre dois copistas, pode estar presente no Brasil do século XVIII, na medida em que grupos profissionais estavam

envolvidos com a produção e a execução de música religiosa, mediante contratos, como é fartamente sabido.

Ernesto Gonçalves de Pinho, ao se referir à copistaria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, nos séculos XVI e XVII, indica a clara divisão de tarefas, cabendo ao “pautador” o traçado dos pentagramas; ao “apontador de solfa”, a cópia dos símbolos musicais; e ainda ao “escrivão da letra”, a colocação da letra na música (1981: 113-114). No caso de partes cavadas, a situação torna-se mais diversificada. A mesma obra pode estar consignada num grupo de partes cavadas feitas por copistas diferentes, embora no mesmo período de tempo. Também é possível que o mesmo copista tenha copiado todas as partes, mas em épocas totalmente diferentes.

O hábito da *pecia* pode também estar presente na cópia de uma parte cavada, como ocorre na fonte B, uma parte de tenor, que tem uma clara modificação na caligrafia tanto das colcheias como da indicação de “verso”. Isso ocorre na passagem do quinto para o sexto pentagrama do fl.1r, como é possível constatar nas figuras 7 e 8, no Apêndice. Não podemos desconsiderar ainda a possibilidade recorrente de uma fonte que seja constituída, ao mesmo tempo, de partitura e partes cavadas.

Das 23 fontes que transmitem os *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez, apenas cinco são partituras, sendo as 18 restantes constituídas por partes cavadas.

EXCURSO: AS HISTÓRIAS

QUE AS FONTES CONTAM...

Fontes musicais, manuscritas ou impressas, não transmitem apenas o texto musical, mas refletem, explicitamente ou nas entrelinhas, as circunstâncias de sua produção e circulação, circunstâncias essas que podem ser de ordem cultural, social, econômica ou política, entre outras possibilidades. Assim é possível criar uma história a partir de fontes musicais, e os elementos paratextuais existentes em algumas das 23 fontes que transmitem os *Responsórios do Sábado Santo*, aqui em estudo, nos revelam algumas dessas histórias e fornecem dados e estímulo para futuras pesquisas.

A cota C.N 481 da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) engloba três das fontes aqui em estudo, A, B e C, o que já indica que a origem desse material é o atual Conservatório Nacional de Lisboa, cujos fundos musicais foram incorporados à BNP em 1995. Essa instituição de ensino musical foi fundada em 1836 pela rainha D. Maria II (1819-1853), absorvendo a Aula de Música, que funcionou, a partir de 1835, na Casa Pia, instituição lisboeta beneficente para órfãos e pobres em geral. Por sua vez, a Casa Pia herdou a sua função de ensino musical com a extinção do Seminário da Patriarcal, criado em 1713, por D. João V (1689-1750), com o objetivo de formar músicos para as atividades litúrgicas. Inicialmente, o patrimônio musical do Seminário da Patriarcal passou para a Biblioteca Pública da Corte, em finais de 1833 (BARATA, 2003: 27), indo posteriormente para o Conservatório recém-

criado (FERNANDES, 2013: 58).

Assim, indiretamente, grande parte das fontes musicais do chamado Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Lisboa remonta ao Seminário da Patriarcal.

No entanto, as fontes A, B e C parecem ter outra história no seu caminho para sua atual localização, mas que também acaba passando pelo Conservatório.

Um dado importante nessa história é a etiqueta colada na primeira página da fonte A, onde está escrita a caneta a informação “*Aquisição no / Mosteiro de / S. Vicente de Fóra / de extintos Conventos / e Seminários*”.

Essa etiqueta traz à tona as grandes crises políticas e institucionais ocorridas em Portugal durante o século XIX e início do século XX, e que atingiram severamente o patrimônio da igreja. Em particular, as fontes manuscritas portuguesas de música sacra, utilizadas em conventos, seminários e outros organismos religiosos, foram dispersadas em coleções diversas, muitas das quais estão agora abrigadas na BNP. Segundo a pesquisadora Cristina Fernandes, em depoimento pessoal, grande parte dos fundos do Conservatório Nacional foi adquirida em leilões.

Essa etiqueta se encontra aposta a 42 fontes ao todo, formando como uma coleção abrigada na BNP.

Há ainda três fontes sem atribuição de autoria.

O compositor mais representado é João José Baldi, com dez obras, seguido de José de Santa Rita Marques e Silva, com sete.

Observe-se que a maior parte dos compositores teve atuação até as três primeiras décadas do século XIX. Apenas António José Soares e João Jordani vão até a década de 1860, além de Francisco António Norberto dos Santos Pinto, que nasceu já no século XIX. A fonte mais tardia é datada de 1873.

Significa dizer que, em algum momento, essas 42 fontes, que talvez fizessem parte de uma coleção, foram leiloadas em São Vicente de Fora e adquiridas pelo então Conservatório Nacional.

Em que momento teria ocorrido tal leilão? Considerando-se que as duas grandes fases de perseguição aos bens da igreja ocorreram em 1833-1834 e, mais tarde, em 1910, e que a fonte datada mais tardia é de 1873, deduzo que esse leilão tenha ocorrido nessa segunda fase. Corrobora essa hipótese os dados sobre alguns dos proprietários dessas fontes. Destaca-se nessa coleção o nome de J Banha, copista ou proprietário, com 17 fontes onde consta seu nome, do total de 42.

A família Banha é originária de Évora e, durante o século XIX, é possível encontrar vários José Banha e nomes semelhantes (DESCENDÊNCIA DE JOSÉ BANHA, s.d.), não sendo possível avaliar qual deles seria o proprietário ou copista tão presente nessa coleção.

As fontes dessa coleção revelam também outros nomes de proprietários ou copistas, tais como Francisco Moreira Coelho de Carvalho, Nestor Augusto de Castilho, Pixote Gomes, José Maria da Silveira e Augusto Pereira da Silva. São, infelizmente, nomes desconhecidos na musicologia luso-

Os compositores representados nessa coleção são:

Compositor	Quantidade de obras
António José Soares (1783-1861)	1
António Leal Moreira (1758-1819)	4
António da Silva Leite (1759-1833)	1
David Perez (1711-1778)	3
Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)	2
Inácio António Ferreira de Lima (fl. 1780-1820)	1
João Jordani (1793-1860)	3
João José Baldi (1770-1816)	10
Joaquim de Meneses Ataíde (1765-1828)	1
José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837)	7
Marcos Portugal (1762-1830)	2
Vitorino José Coelho (séc. XVIII / XIX)	4

brasileira, em sua maioria, embora hipóteses sobre alguns deles possam ser levantadas. Augusto Pereira da Silva foi um religioso ativo em Lisboa na segunda metade do século XIX, autor de sermões e orações fúnebres publicados na imprensa lisboeta (SILVA, 1866; 1878; 1881). Na publicação de 1878, é dado como prior de Salvaterra de Magos (SILVA, 1878).

Sobre Francisco Moreira Coelho de Carvalho, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa conserva três cartas escritas por ele a párocos (1884?; 1898?; s.d.). A partir das cartas datadas e dos períodos cobertos pela documentação, o vemos em atividade no final do século XIX, ligado a assuntos da igreja (TORRE

DO TOMBO, 1884, 1898, s.d.).

Encontrei ainda menção a Nestor Augusto de Castilho, em 1866, como aluno no Colégio das Missões Ultramarinas em Sernache de Bomjardim, “insigne nas artes de pintura, douradura e música” que “creou a pequena mas agradável orchestra da casa” (ANNAES DAS MISSÕES PORTUGUEZAS UNTRAMARINAS, 1867: 9).

No cabeçalho da fonte B consta o nome de Gaspar Borges. Trata-se, provavelmente, do padre Antônio Gaspar Borges (1809-1898), frade arrábido, que, segundo Vieira (1900: 161-162), estudou Teologia em Coimbra, após a dissolução das ordens religiosas, em 1834. Nessa universidade,

teria desempenhado o papel de chantage na capela. Quando da reorganização do Seminário da Patriarcal de Santarém, em 1853, foi nomeado ali para cuidar do canto litúrgico, tendo escrito o livreto *Breves princípios de Cantochoão para uso do Seminário Patriarcal de Santarém*, publicado em Lisboa, em 1855. Não é de se excluir, porém, que “Gaspar Borges” seja seu sobrinho José dos Anjos Gaspar Borges, ativo na segunda metade do século XIX, e que, sempre segundo Vieira (Idem), foi também compositor de música sacra.

A fonte D, ao conter também duas obras do compositor português José Joaquim dos Santos (1747-1801), *as Matinas de Quarta-feira Santa* e *as Matinas de Quinta-feira Santa*, estabelece interessante conexão com David Perez, que foi seu professor em Lisboa. José Joaquim dos Santos foi também o professor, no Seminário da Patriarcal de Lisboa, de André da Silva Gomes (1752-1844), o longevo mestre de capela da Sé de São Paulo, estabelecendo assim sua conexão com a música brasileira dos séculos XVIII e XIX.

Há algumas obras sacras de José Joaquim dos Santos em arquivos ou bibliotecas brasileiras: Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, duas obras (CASTAGNA, 1999: 23); Museu Carlos Gomes, de Campinas, uma obra (NOGUEIRA, 1997: 205); Museu da Inconfidência de Ouro Preto, uma obra (DUPRAT; BALTAZAR, 1994: 62); Museu da Música de Mariana, duas obras fragmentárias (MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA); Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ,

três obras (UFRJ). Também no inventário de Salvador José (1732?-1799), músico mineiro e professor de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), no Rio de Janeiro, constavam oito obras de José Joaquim dos Santos (CAVALCANTI, 2004: 416).

Destaque-se também na fonte D o nome de Bento das Mercês (1805-1887), copista e arquivista da Capela Imperial do Rio de Janeiro, instituição da qual também foi mestre de capela honorário (MATTOS, 1996: 225-226). Foi intensa sua atuação como colecionador de manuscritos musicais, adquirindo coleções de músicos falecidos, tais como Victorio Maria Geraldo, Francisco da Luz Pinto (1798?-1865) e José Batista Lisboa (?-1848) (Idem). A coleção que reuniu durante sua vida está hoje na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

As fontes F, G, H, I e K são originárias do Seminário Patriarcal de Santarém, conforme o fundo constituído e abrigado na Fábrica da Sé de Lisboa, a partir do final da década de 1960 (NERY, 2010: 63).

O Seminário Patriarcal de Santarém foi criado em 1780, a partir da doação de D. Maria I (1777-1816) da igreja e das instalações do antigo Colégio da Companhia de Jesus naquela cidade ao patriarca de Lisboa, D. Fernando de Sousa e Silva (1712-1786). Em maio de 1834, com o decreto do ministro da Justiça, Joaquim Antônio de Aguiar (1792-1884), o Seminário foi extinto, junto com tantos outros, além de conventos e ordens religiosas, como já visto acima.

Em 1853, o patriarca D. Guilherme

Henriques de Carvalho (1793-1857) reabriu o Seminário, que passou a compartilhar o espaço com o Liceu Nacional de Santarém, entidade educacional criada em 1843, funcionando nas dependências do antigo Seminário da Patriarcal. Nesse mesmo ano, há menção de “duas transferências significativas: uma de 696 e outra de 1.313 obras” para o Seminário da Patriarcal de Santarém oriundos do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC) (BARATA, 2003: 202). Infelizmente, não é possível saber se esse material incluía obras musicais.

O Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC) foi criado já em 1834, logo após o decreto que extinguiu as ordens religiosas. Sua função era “gerir os fundos bibliográficos dos conventos extintos [...], ou seja, proceder à arrecadação das suas livrarias e assegurar a sua posterior distribuição” (BARATA, 2003: 17). Esse organismo funcionou oficialmente até 1841, quando foi integrado à Biblioteca Nacional, mas seu efetivo processo de liquidação ainda durou três décadas (Idem).

Na folha de rosto da parte de órgão da fonte F, consta a indicação “de Frei José d’Assumpção”, rasurada por outra mão para “David Perez”. Segundo Vieira (1900: 59), esse frei esteve ativo musicalmente em Lisboa no período que vai de 1769 a 1801, sendo membro da Irmandade de Santa Cecília, tendo composto algumas obras sacras. Se entendermos o “de”

como indicativo de autoria, a fonte F pode ser desse período ou de qualquer época posterior. Mas, se entendermos “de” como indicativo de propriedade, o que é mais provável, torna-se mais precisa a datação dessa fonte, ou seja, ela seria ainda do século XVIII. Tendo a encarar essa fonte como sendo desse período, principalmente pelas *appoggiature*, sempre notadas precisamente como metade do valor das notas afetadas, o que julgo mais provável numa fonte do século XVIII, apesar da data de 1846 registrada na página de rosto, com outra caligrafia.

A fonte I apresenta o nome “Marques” nas diversas partes, o que pode indicar sua ligação com o compositor português Frei José de Santa Rita Marques e Silva (1788-1835). Tal fato nos coloca diante de duas possibilidades. Ou ele é o copista ou seu nome nas folhas de rosto indica apenas posse. No levantamento de copistas feito por António José Marques (2012: Apêndice A), a caligrafia que lá está para Frei Marques não corresponde àquela do copista da fonte I. Resta, assim, a hipótese da rubrica de propriedade. O importante, de toda forma, é que, em se tratando realmente do compositor, temos sua data de morte como limite para datação da fonte.

A fonte L nos traz o nome de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), compositor português muito ativo no século XIX, com grande produção em vários gêneros, incluindo a música sacra. Esta fonte nos apresenta sua atividade

como orquestrador da obra de Perez.

A fonte L também traz o nome de Ernesto Vieira (1848-1915), seu proprietário em algum momento, conforme a informação no seu frontispício. Vieira foi figura de destaque no cenário musical português do século XIX, como músico e como pedagogo, sendo ainda considerado um precursor da Musicologia nesse país. Seu livro *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (VIEIRA, 1900) é leitura obrigatória para o conhecimento da história da música e dos músicos portugueses. Destaque-se sua atuação como colecionador de livros e partituras, conforme sua própria descrição (Idem, s.p.), coleção essa que constitui um dos principais fundos da Biblioteca Nacional de Portugal.

Da atuação de Vieira como copista e arranjador, temos a fonte M deste estudo, com sua adaptação, feita em 1876, dos *Responsórios do Sábado Santo* para vozes femininas e baixo vocal, além da reelaboração da parte de baixo contínuo como órgão harmonizado.

Na fonte O, depositada no arquivo da Sé de Évora, encontramos mais uma vez a presença de José Joaquim dos Santos associada à obra de David Perez.

O documento apresenta no seu primeiro fólio uma parte denominada como violoncelo, mas, na verdade, uma parte de baixo cifrado, atribuída ao compositor português.

Essa mesma fonte tem no seu frontispício a indicação de “posse de Figueiredo”,

personagem que não foi possível identificar. Marques menciona em seu estudo sobre copistas (2012) um copista de nome Figueiredo “ativo em Évora no primeiro terço do século XIX” (Idem), mas a comparação da caligrafia não apresenta resultados positivos como sendo a mesma pessoa.

O catálogo da Biblioteca da Ajuda de Lisboa menciona que as fontes T, U, V, X e Y são oriundas do espólio de J.M.G, nome que não foi possível identificar. Na verdade, essa atribuição está indicada em muitas outras fontes dessa biblioteca, caracterizando uma coleção.

A fonte U, em particular, apresenta em suas três partes vocais-instrumentais a indicação de “posse de Mario Viegas do Sacramento Pinheiro”. Esse cidadão de Olhão tem seu nome ligado a vários processos judiciais arquivados no Arquivo Distrital de Faro (1854; 1857-1858; 1860), ora como exequente, ora como executado. Deve ter falecido em 1866 (Idem, 1866), quando é mencionado como inventariado, tendo sua esposa Maria do Carmo como inventariante. Lembro que a fonte U é datada de 1852. Fica a pergunta sobre a possível relação entre o espólio de Pinheiro e o de J.M.G.

A história da prática da música religiosa em Portugal, e mesmo no Brasil durante o século XIX, ainda está para ser pesquisada. Como vimos acima, há uma teia de relações que se manifesta nas fontes que transmitem os *Responsórios do Sábado Santo*, aqui estudados:

compositores, instituições, copistas,
proprietários, situações sociais e políticas.
Infelizmente, nem todas as fontes contêm

informações paratextuais que poderiam
enriquecer este breve estudo exploratório.
Fica a sugestão para futuras pesquisas.



UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA

Conhecer a música de David Perez é importante para a compreensão estilística da música sacra luso-brasileira do século XVIII. A música desse compositor, além da sua óbvia presença em Portugal, teve alguma circulação no Brasil, como pode ser visto pelas fontes manuscritas de sua obra em acervos brasileiros (DUPRAT; BALTAZAR, 1994, NOGUEIRA, 1997, BABO, 2005). Um raro exemplar do seu *Matutino de Morti*, publicado em Londres em 1774, se encontra no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense – de São João del Rei. Há notícias da execução dessa mesma obra no Rio de Janeiro, em 1819 (MATTOS, 1997: 144).

Além disso, o processo de edição dos *Responsórios do Sábado Santo* demanda uma análise estilística aprofundada, que possa servir de base para as decisões textuais a serem tomadas.

O estudo das características estilísticas dos *Responsórios do Sábado Santo* inclui itens, tais como harmonia, texturas, sintaxe da colocação do texto litúrgico, relação

texto-música, aspectos do baixo contínuo, fraseologia, forma e prosódia, entre outros. Procurarei também situar a obra em termos da dicotomia existente no século XVIII entre os chamados “estilo estrito” e “estilo livre”, ou “galante”.

FORMA, TONALIDADE, HARMONIA

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

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

A estrutura geral de um noturno é assim constituída:

Antífona – Salmo – repetição da Antífona

Antífona – Salmo – repetição da Antífona

Antífona – Salmo – repetição da Antífona
Repetição da primeira antífona

Lição / Responsório – Lição / Responsório
– Lição / Responsório

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

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

1º. Noturno:

Sol menor – Fá maior – Lá menor

2º. Noturno:

Mi menor – Sol maior – Dó maior

3º. Noturno:

Ré menor – Mi frígio – Sol maior

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

fontes apresenta esse Sol menor com apenas um bemol na armadura.

Tal discricção no uso das tonalidades poderia estar ligada à austeridade de uma obra para Semana Santa, onde predominam exigências típicas do chamado estilo antigo¹, mas outro de seus *Responsórios do Sábado Santo* (VII.10) utiliza as tonalidades de Fá menor (R.III, r2), Mi bemol menor (R.V, r2) ou até Ré maior (R.II, r1 e r2). Ainda assim, as tonalidades com bemóis predominam, diferentemente de tonalidades mais exuberantes, tais como Lá maior, no responsório *Hodie concepta est* (VII.12) e Mi maior, no Responsório III, do *Hodie in Jordane* (VII.16).

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

r1 – r2 – verso – r2

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

r1 – r2 – verso – r2 – r1 – r2

A estrutura musical obrigatória dos responsórios é herdada do Canto Gregoriano, mas, com a utilização da polifonia para sua expressão, surgem novos recursos que explicitam musicalmente a divisão dos responsos e versos. No século XVII, por exemplo, Frei

¹ Sobre o estilo antigo na música sacra, ver CASTAGNA, 2001.

Manoel Cardoso (1566-1650) separa as seções r1 e r2 através de uma cadência mais pronunciada, que interrompe o fluxo da polifonia, tendo r2 como seção mais curta e o verso expresso em cantochão (CARDOSO, 1968: 109-110). Outra possibilidade apresenta Estevão Lopes Morago (1575-1630?) em suas *Matinas do Natal*, fazendo a separação entre r1 e r2 por meio de cadência pronunciada, mas musicando o verso também polifonicamente, porém com menos vozes em alguns dos responsórios (MORAGO, 1961: 189-204). A chamada “cantata napolitana” do século XVIII já expressa as seções r1 e r2 em *stile pieno* ou *concertato*², com andamentos diferentes e o verso como solos ou duetos.

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

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

- 1) as seções r1, r2 e os versos começam e terminam na tonalidade principal – Responsórios I, III, VI e IX;

- 2) as seções r1 e r2 de responsórios em modo menor começam e terminam na tonalidade principal, mas os versos iniciam e terminam no tom do relativo – Responsórios IV e VII;

- 3) as seções r1 e r2 de responsórios em modo maior começam e terminam na tonalidade principal, mas os versos iniciam no tom do relativo e terminam na tonalidade principal – Responsórios II e V;

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

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

- 1) total estabilidade, como o que acontece nos Responsórios V (r2), VI (r2), IX (r1, r2), todos em modo maior;

- 2) tonalidades principais em modo menor, apresentando oscilação exclusiva entre a tônica e seu relativo maior (I-III-I), como nos Responsórios I (r2, verso), III (r1), IV (r1) e VII (r1, r2). Há, porém, desdobramentos desse padrão, tais como a inserção da tonalidade da subdominante do tom principal (I-III-IV-I ou I-IV-III-I), conforme os Responsórios III (r2, v) e IV (r2).

²No *stile pieno*, todas as vozes participam permanentemente da textura, enquanto o *stile concertato* pressupõe a alternância entre blocos de todas as vozes com trechos com menos vozes, usualmente solistas.

Há, ainda, a inserção de outras tonalidades, como o tom do sétimo grau maior (I-III-VII-I), conforme os Responsórios II (verso) e V (verso), e um desdobramento ainda maior, com a utilização do tom da dominante menor e do sétimo grau maior (I-III-V-VII-I), conforme o Responsório I (r1);

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

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

O ritmo harmônico da obra é intenso, com ampla utilização de marchas harmônicas. Em compassos quaternários das seções r1 e r2, com andamentos moderados e rá-

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

Vários tipos de acorde são utilizados. Os de sétima, inclusive sobre o sétimo grau dos modos maiores e menores, são utilizados tanto com preparação, dando a aparência de “estilo estrito”³, como sem preparação, inclusive saltando. Eles ocorrem em partes fortes ou fracas de tempo. Não há qualquer exemplo de acorde de 6ª napolitana.

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

ASPECTOS FORMAIS

DAS SEÇÕES R1-R2 E DOS VERSOS

Charles Rosen propõe a classificação das formas binárias correntes no século XVIII

³ Classificação que será vista adiante.

em três tipos (1980: 28): forma com “três frases”⁴, forma com “duas frases”⁵ e forma de movimento lento.⁶

O primeiro tipo tem a seguinte organização interna:

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

Ou, mais detalhadamente (Idem: 21):

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

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

A (em I).

O segundo tipo:

A → B (I → V) : || : A → B (V → I)

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

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

As seções corais, sempre na forma binária,⁷ podem ser subdivididas entre formas binárias do primeiro ou segundo tipo, conforme Rosen.

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

1) R.I (r1) - I-V / V-VII-I

2) R.II (r2) - I-VI / VI-V-I

3) R.IV (r2) - I-I / IV-I

4) R.VIII (r2) - I-III / V-I-IV

No primeiro exemplo, em Sol menor, a seção A inicial faz cadência sobre III (c.4) antes da cadência mais esperada sobre V (c.7). A seção B faz curiosa cadência sobre VII, Fá maior (c.11), e depois a seção A se encaminha para tonalidade principal. No segundo exemplo, em Fá maior, a seção A inicial conclui em VI (c.18), com a seção B conduzindo para uma cadência sobre V (c.22) e a seção A já estabilizada em I. No terceiro exemplo, a seção A se apresenta estável com cadência sobre I (c.14) e a segunda seção transita inicialmente sobre IV, com cadência suspensiva (c.16) e conclui sobre I (c.19). No quarto exemplo, a seção A parte do Mi frígio, conduzindo para cadência sobre III (c.16). A seção B parte de III e se encaminha para cadência sobre o I frígio (c.21) e a seção A se encaminha para a cadência final sobre IV (c.26), caracterizando a dubiedade típica do modo frígio, oscilando entre I e IV.

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

Dos cinco em modo menor, três apresentam a seção A concluindo sobre III e a seção B enfatizando inicialmente a região do III e concluindo sobre a tônica: R.I (r2),

⁴ “Three-phrase form”.

⁵ “Two-phrase form”.

⁶ “Slow-movement form”.

⁷ Fernandes não reconhece padrões formais fixos nas seções r1 e r2 das Vésperas de João de Sousa (2005: 229).

R.III (r1) e R.VII (r2). As seções R.I (r2) e especialmente R.VII (r2) apresentam paralelismo motivico entre A e B. O quarto exemplo, R.VII (r1), tem comportamento tonal peculiar, com a cadência que conclui A sobre VII (c.5) e a seção B como instabilidade, conduzindo de volta para I. A seção R.IV (r1), quinto exemplo, tem sua primeira cadência sobre III, mas conclui aberta, com cadência suspensiva.

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

O último exemplo, em Mi frígio, R.VIII (t2), tem a cadência que conclui a seção A sobre III (c.5) e cadência final sobre I (c.12). Há aqui também forte paralelismo motivico entre A e B.

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

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

Há ainda dois exemplos de difícil classificação. O primeiro, R.III (r2), em Lá menor, poderia se encaixar no tipo “três-frases” de Rosen, com a seção A cadenciando

sobre VII (c.24), mas após forte cadência sobre IV (c.18). A seção B enfatiza o IV, com rápidas cadências plagais, e a seção A retorna para I.

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

Não há situações nesta obra em que a repetição da seção r2 após o verso venha com nova configuração harmônica ou motivica, conforme o que acontece, por exemplo, no Responsório VI de outras obras de Perez, como as *Matinas de Quinta-feira Santa* (VII.6) ou o Responsório III, de suas *Matinas do Natal* (VII.5).

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

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

fraseológica. Ambas as seções B terminam como marcha harmônica, conduzindo de volta à tônica e alcançando a seção A¹.

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

O verso do Responsório IX, em Sol maior, tem sua primeira seção A concluindo no tom da dominante, Ré maior. A seção B funciona como transição, levando à função dominante de Sol maior, e a seção A¹ confirma essa tonalidade.

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

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

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

O verso do Responsório VII tem uma das estruturas mais consistentes de todas, estando na tonalidade de Fá maior. É uma forma binária-movimento lento, com a seção A¹ conduzindo para o tom da dominante e a seção A² estabilizada em Fá maior. O diferencial aqui é o fato da seção A¹ possuir dois materiais motivicos, o primeiro em Fá maior e o segundo em Dó maior. Na seção A², o primeiro material motivico está de novo em Fá maior, assim como o segundo. É o único exemplo entre os versos da estreita correspondência forma-motivo.

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

Querer estabelecer uma taxonomia das 18 seções r1, r2 e dos nove versos dos *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez, a partir da classificação de formas binárias de Rosen, não é tarefa fácil, talvez impossível. Como todos esses trechos são muito curtos, não há barras de *ritornello* queaju-

dem a esclarecer a ideia do compositor. O texto litúrgico é de grande valia, na medida em que, na maioria dos casos, há clara correspondência entre sua segmentação e as seções das formas binárias. Se, por um lado, a repetição do fragmento textual em R.II, r2 pode ajudar a definir a possível estrutura da seção, há situações, como o verso do Responsório II, no qual a divisão proposta por mim não se ajusta à divisão do texto. E o caso mais complicado de todos é, para mim, o verso do Responsório IV, com segmentação interna bastante indefinida. Assim, muitas das conclusões apresentadas acima são sujeitas à discussão. Um grande desafio é compreender os versos que iniciam e terminam em tonalidades diferentes. Outro desafio é compreender o grande número de seções A iniciais que terminam em graus peculiares, como VII, VI (em modo maior), etc. De toda maneira, permanece a tipologia de Rosen como um ponto de partida importante.

FRASEOLOGIA

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

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

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

CADÊNCIAS

Os *Responsórios do Sábado Santo* nos permitem a observação de oito tipos de cadência.

O primeiro tipo emerge da teoria polifônica renascentista, na qual a cadência tem por base o movimento de duas vozes: as cadências *cantizans* e a *tenorizans*. Na textura a quatro vozes, surgem mais dois tipos, as cadências *bassizans* e *altizans*⁸:

Essa configuração básica pode ser enriquecida com muitas variantes, conforme veremos nos exemplos extraídos da obra de Perez.

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

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

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

No exemplo 2, a cadência *tenorizans* se encontra no soprano e a *cantizans* no tenor, com a *bassizans* no baixo e a *altizans* no contralto. Trata-se também de cadência conclusiva, ao final da primeira seção do Responsório VI:

⁸ Sobre as cadências, sua classificação na Renascença e seus desdobramentos, ver MEIER, 1974.

Exemplo 2 - R.VI, c.25-26.

Em algumas das fontes que transmitem esta obra de Perez, nestes mesmos compassos, a parte do tenor tem outro encaminhamento para esta cadência:

Ver exemplo 3 – R.VI, c.25-26.

Em ambas as situações, o acorde final fica sem a terça, sendo que, no segundo caso, há uma quinta justa entre tenor e baixo atingida por movimento direto.

No exemplo 4, semelhante ao primeiro, observe-se o salto de oitava no contralto, gerando, inclusive, cruzamento com a parte de soprano. A cadência *tenorizans* no tenor resolve excepcionalmente, subindo uma segunda maior, o que gera a presença da terça do acorde. Trata-se de cadência conclusiva ao final da segunda seção do Responsório II:

Exemplo 4 - R.II, c.24-25.

No exemplo 5, o soprano faz a cadência *cantizans*, mas com resolução excepcional, não na tônica, mas no quinto grau da tonalidade, Mi menor, semelhante ao ocorrido no tenor, na segunda versão do exemplo 3, acima. Também o tenor tem a cadência *tenorizans* com resolução excepcional. Este exemplo é o final da primeira seção do Responsório IV.

Exemplo 5 - R.IV, c.18-19.

Semelhante à situação anterior, no exemplo 6, o tenor faz a cadência *tenorizans*, mas com o término não na tônica, mas no terceiro grau da tonalidade:

Exemplo 6 - R.I, c.17-18.

Numa variante da situação anterior, o tenor faz a cadência *tenorizans* com resolução no terceiro grau da tonalidade, mas com ornamentação que inclui a sétima do acorde (Si bemol) no conjunto, já dentro de um padrão mais mo-

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

Exemplo 2 - R.VI, c.25-26.

Exemplo 3 – R.VI, c.25-26.

Ver exemplo 4 - R.II, c.24-25.

Musical score for Exemplo 5, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "ru - pit." The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C).

Exemplo 5 - R.IV, c.18-19.

Musical score for Exemplo 9, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "la - tus est ju - stus." The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C).

Exemplo 9 - R.VI, c.16-17.

Musical score for Exemplo 6, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "[ca] - ret po - pu - lum su - um,". The music is in a key with two flats (Bb, Eb) and common time (C).

Exemplo 6 - R.I, c.17-18.

Musical score for Exemplo 10, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "ne - runt in u - num." The music is in a key with two flats (Bb, Eb) and common time (C).

Exemplo 10 - R.VII, c.8-9.

Musical score for Ver exemplo 7, featuring Soprano, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "o - cu - li tu - i." The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C).

Ver exemplo 7 - R.II, c.39-40.

Musical score for Exemplo 11, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "est mo - nu - men - tum,". The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C).

Exemplo 11 - R.IX, c.12-13.

Musical score for Exemplo 8, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "la - tus est ju - stus." The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C).

Exemplo 8 - R.VI, c.16-17.

Musical score for Exemplo 12, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are "la - cum:". The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C).

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

derno. É um tipo de cadência bem comum na obra, podendo estar a *tenorizans* neste formato tanto no tenor quanto no soprano:

Exemplo 7 – R.II, c.39-40.

No exemplo 8, o tenor faz a *tenorizans*, mas com a resolução bem atípica, descendo para o quinto grau da tonalidade:

Exemplo 8 - R.VI, c.16-17.

Algumas fontes, neste ponto, têm outro encaminhamento para o tenor:

Exemplo 9 – R.VI, c.16-17.

Nesta segunda solução, o tenor tem resolução excepcional para a cadência *tenorizans*, gerando a presença da terça do acorde.

No último exemplo deste primeiro tipo, 10, vemos o tenor com a *cantizans* resolvendo na quinta da tonalidade, o soprano com o que poderia ser a *tenorizans*, resolvendo na terça da tonalidade, mas com um salto de permeio. Na verdade, o contralto acaba apresentando a *tenorizans*, de forma direta, mas também com saltos não típicos. Esta cadência conclui a primeira seção do Responsório VII:

Exemplo 10 - R.VII, c.8-9.

O segundo tipo está ligado ao primeiro, mas a diferença aqui é que a cadência *tenorizans* se encontra no baixo. O soprano tem a *cantizans*. Observe-se também o salto de quinta no contralto, bastante comum nesta voz, em cadências no decorrer da obra.

Exemplo 11 - R.IX, c.12-13.

O terceiro tipo seria chamado na teoria renascentista de “cadência em Mi”, também chamada modernamente de “cadência frígia”. No soprano, há a *cantizans*, que termina com segunda maior ascendente, e, no baixo, a *tenorizans*, com movimento de 2ª menor descendente. Observe-se, mais uma

Exemplo 13 - R.VII, c.2-3.

Exemplo 14 - R.VIII, c.20-21.

Exemplo 15 - R.III, c.31-34.

Exemplo 16 - R.IV, c.36-39.

Soprano
ctem, et non ta-ce-at, et non ta-ce-at

Tenore
ctem, et non ta-ce-at, et non ta-ce-at

Baixo
ctem, et non ta-ce-at, et non ta-ce-at

Exemplo 17 - R.II, c.34-37.

Soprano
Do-mi-ni ma-gna,

Contralto
Do-mi-ni ma-gna,

Tenore
Do-mi-ni ma-gna,

Baixo

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

Soprano
vir-go plebs me-a,

Contralto
vir-go plebs me-a,

Tenore
vir-go plebs me-a,

Baixo
vir-go plebs me-a,

Exemplo 19 - R.III, c.2-3.

Soprano
cum-di-ta

Contralto
ve-sti-bus ju-cun-di-ta-tis,

Tenore
ve-sti-bus ju-cun-di-ta-tis,

Baixo
ve-sti-bus ju-cun-di-ta-tis,

Exemplo 20 - R.II, c.8-9.

vez, o desenho melódico anguloso no contralto, bastante comum neste tipo de cadência e na obra como um todo:

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

No exemplo 13, há situação semelhante, porém com outro encaminhamento do baixo:

Exemplo 13 - R.VII, c.2-3.

Ainda outra possibilidade:

Exemplo 14 - R.VIII, c.20-21.

Neste exemplo, o tenor tem a *cantizans* com resolução excepcional. Observe-se, ainda, as oitavas seguidas entre contralto e baixo.

O quarto tipo é a cadência tonalizada, moderna ou “galante”, com a utilização do acorde de 6/4 precedido da subdominante, conforme os exemplos 15 e 16:

Exemplo 15 - R.III, c.31-34.

Exemplo 16 - R.IV, c.36-39.

No quinto tipo, observe-se a presença do acorde de sétima da dominante, com a terça no baixo. O exemplo traz uma sequência harmônica, bastante comum na obra:

Exemplo 17 - R.II, c.34-37.

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

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

Seguem-se alguns exemplos de variantes deste tipo cadencial:

Exemplo 19 - R.III, c.2-3.

Exemplo 20 - R.II, c.8-9.

O sétimo tipo representa as cadências suspensivas, poucas no decorrer da obra, conforme os exemplos 21 e 22, semelhantes entre si:

Exemplo 21 - R.V, c.25.

Neste ponto, as fontes apresentam variantes no baixo instrumental, envolvendo ou não a presença de um Dó sustenido:

Exemplo 22 - R.VII, c.33.

TEXTURAS

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

Predomina na obra a textura homófona. No entanto, resumir todas as ocorrências dessa textura básica a essa expressão é simplificar as nuances existentes na homofonia. O termo “*noema*”, utilizado por Burmeister⁹, ajuda na compreensão das diversas situações.

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

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

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

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

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

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

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

A presença de marchas harmônicas faz com que a *auxesis* seja a figura mais comum na obra, principalmente no início de seções: R.III, c.1-5, R.VI, c.18-21, R.IX, c.1-9.

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

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

Em oposição ao *noema*, temos a fuga, que deve ser entendida como qualquer textura imitativa, ainda que breve e, principalmente, associada a um fragmento do texto litúrgico.

⁹ Sobre Burmeister e sua terminologia, ver BARTEL (1985), BRANDES (1935) e UNGER (1969).

Soprano
Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - tes,

Tenor
Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - tes,

Exemplo 25 - R.III, c.35-37.

Soprano
Ac - ce - den - tes, ac - ce - den - tes prin - ci - pes sa - cer - do - tum,

Baixo
ac - ce - den - tes prin - ci - pes sa - cer - do - tum,

Exemplo 26 - R.IX, c.35-37.

As fugas são raras na obra, havendo alguns exemplos no Responsório II, c.15-21, no Responsório III, c.43-46, no Responsório VI, c.34-37, e no Responsório VIII, c.2-5 e 6-12, c.27-30.

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

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

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

Seguem-se os exemplos 25 e 26, que procuram combinar algumas dessas texturas encontradas nos versos:

Exemplo 25 - R.III, c.35-37.

No exemplo 25, ocorre diálogo inicial entre soprano e tenor conduzindo ao movimento de décimas paralelas.

Exemplo 26 - R.IX, c.35-37.

No exemplo 26, os dois primeiros compassos apresentam um diálogo sobreposto entre soprano e baixo, conduzindo, no c.37, ao movimento de décimas paralelas.

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

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO MELÓDICA

Considerando-se que a obra tenha sido escrita para soprano, contralto, tenor e baixo, estas são as extensões das vozes:

- soprano
de Sol³ a Sol⁴, podendo descer até Dó³;
- contralto
de Dó³ a Dó⁴, podendo descer a Lá² e Ré⁴;



Exemplo 27a - R.I, c.7-11.



Exemplo 27b - R.III, c.6-8.



Exemplo 27c - R.IV, c.11-14.



Exemplo 27d - R.VI, c.18-21.

– tenor
de Sol₂ a Sol₃, podendo chegar a Lá₃;

– baixo
de Sol₁ a Ré₃, com eventuais extensões a Fá₁ e Mi₃.

Não há real distinção nas extensões vocais de soprano, tenor e baixo entre as seções corais e solísticas. Não havendo seção solística com parte vocal para contralto realmente autônoma, não é possível haver a comparação com as seções corais.

Nas seções r1 e r2, corais, predominam claramente, em todas as vozes, linhas melódicas angulosas em detrimento das mais planas. Nesse aspecto, a linha talvez mais

angulosa seja a do contralto, como podemos ver nos exemplos abaixo:

Exemplo 27a - R.I, c.7-11.

Exemplo 27b - R.III, c.6-8.

Exemplo 27c - R.IV, c.11-14.

Exemplo 27d - R.VI, c.18-21.

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

Há também a tendência nos trechos muito angulosos de se estabilizarem em linhas planas quando da aproximação das cadências contrapontísticas (exemplo 28), mas não das modernas (exemplo 29):

Exemplo 28 - R.I, c.15-18.

Exemplo 29 - R.III, c.13-18.

Musical score for Exemplo 28, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are: "Ut vi - vi - fi - ca - ret, vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum su - um,".

Exemplo 28 - R.I, c.15-18.

Musical score for Exemplo 29, featuring Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are: "Qui - a ve - nit di - es Do - mi - ni ma - gna,".

Exemplo 29 - R.III, c.13-18.

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

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

Eric Weimer desenvolveu estudo demonstrando a presença da fórmula melódica ABB como padrão para o início de

seções de música vocal do século XVIII, conforme apresentado por Fernandes (2005: 166-174). Nessa prática, as linhas melódicas iniciam com o motivo "A" seguido do motivo "B", que se repete imediatamente, de várias formas.

É possível identificar a presença dessa fórmula de abertura em alguns dos versos da obra aqui estudada: R.IV, R.VI, R.VII, R.IX. Chama-me, porém, a atenção o fato dessa fórmula se manifestar de forma mais ampla do que simplesmente nos compassos iniciais, como ocorre no verso do Responsório III, onde as dimensões seriam: 3 + 3 + 3.

Mais abrangente ainda, a meu ver, é o que ocorre no verso do Responsório VIII, onde praticamente toda a estrutura estaria baseada nessa fórmula, com as dimensões 4 + 6 + 4

(B transposto, porém reduzido em dois compassos) e mais coda de quatro compassos.

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

RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Koch, partindo da definição de que sentimento é “a consciência do agradável e do desagradável”¹⁰ (1802: 533), afirma que “a finalidade da música é a expressão dos sentimentos e das paixões”¹¹ (Idem: 534), complementando:

“Tão necessário, especialmente para os compositores, são os conhecimentos da natureza dos diversos tipos de sentimento e da maneira como cada um deles costuma

se exprimir e se modificar” (Idem).¹²

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

- 1) estilo dos afetos tristes;¹³
- 2) estilo dos afetos alegres;¹⁴
- 3) estilo da vaidade ativa e tranquila;¹⁵
- 4) estilo dos afetos ranzinzas e enérgicos.¹⁶

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

- 1) a expressão de sentimentos tristes;¹⁷
- 2) a expressão de afetos alegres;¹⁸
- 3) a expressão do sublime;¹⁹
- 4) as paixões agradáveis.²⁰

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

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

- 1) na velocidade do movimento das notas ou dos compassos;²¹

¹² “So nöthig aber besonders dem Tonsetzer Kenntnisse von der Natur der verschiedenen Arten der Empfindungen, und von der Art sind, wie sich jede derselben zu äußern und zu modificiren pflegt”.

¹³ “Der Styl der traurigen Affecten”;

¹⁴ “Der Styl der fröhlichen Affecten”;

¹⁵ “Der Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit”;

¹⁶ “Der Styl der mürrischen, heftigen Affecten”;

¹⁷ “Der Ausdruck trauriger Empfindungen”;

¹⁸ “Der Ausdruck der freudigen Affect”;

¹⁹ “Der Ausdruck des Erhabenen”;

²⁰ “Die angenehmen Leidenschaften”;

²¹ “[...] in der langsamern oder geschwindern

¹⁰ “[...] das Bewußtseyn des Angenehmen oder Unangenehmen”.

¹¹ “[...] weil Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Zweck der Tonkunst ist”.

- 2) no uso das tessituras agudas ou graves das vozes e instrumentos;²²
- 3) no tipo de linha melódica, plana ou angulosa;²³
- 4) na densidade das notas utilizadas, mais compactas ou mais esparsas;²⁴
- 5) na utilização de intervalos mais simples e fluidos ou mais duros e difíceis, quanto à sua entoação;²⁵
- 6) no uso de mais ou menos acentos nos tempos fortes e fracos dos compassos;²⁶
- 7) na utilização de figuras rítmicas mais uniformes ou variadas;²⁷
- 8) na maior ou menor compreensibilidade dos ritmos;²⁸
- 9) no encadeamento de acordes previsíveis ou imprevisíveis, mais consonantes ou mais dissonantes.²⁹

A partir desses parâmetros, Koch esta-

belece a seguinte caracterização da expressão musical dos quatro tipos de paixão:

- 1) a expressão de sentimentos tristes: movimento lento, notas mais graves que agudas, mais compactas que esparsas, muitas dissonâncias na harmonia entre progressões melódicas pesadas e duras, [na execução], fortes acentuações dessas harmonias, um ritmo mais destacado ou perceptível;³⁰
- 2) a expressão dos afetos alegres: movimento animado, notas mais agudas que graves, mais esparsas que compactas, mais saltos intervalares que graus conjuntos, o ritmo é compreensível e demanda que sejam evitadas divisões não uniformes, mas permanecendo fortemente perceptível, [na execução], as notas demandam acentuação moderada, progressões melódicas pesadas, frequente uso de dissonâncias;³¹
- 3) expressão do sublime: movimento moderadamente lento, ritmo destacado e fortemente marcado, notas mais esparsas que compactas, notas longas,

Bewegung der Töne überhaupt, oder des Taktes insbesondere”;

²² “[...] in dem Gebrauche des höhern oder tiefern Theils des Umfanges einer Stimme oder eines Instrumentes”;

²³ “[...] in dem mehr stufenweisen oder mehr sprungweisen”;

²⁴ “[...] mehr zusammengezogenen oder mehr abgestoßenen Gebrauche der Töne”;

²⁵ “[...] in der Anwendung leichter und fließender, oder harter und schwer zu intonirender Intervallen”;

²⁶ “[...] in dem Gebrauche mehr oder weniger Accente sowohl in den guten als schlimmen Zeiten des Taktes”;

²⁷ “[...] in der Anwendung mehr gleichartiger oder mehr vermischter Notenfiguren”;

²⁸ “[...] in dem mehr oder minder Fühlbaren des Rhythmus”;

²⁹ “[...] in der Verbindung mehr natürlich auf einander folgender oder mehr fremdartiger, mehr consonirender oder mehr dissonirender Akkorde”.

³⁰ “[...] eine langsame Bewegung, mehr tiefe als hohe, mehr zusammenschleifte als abgestoßene Töne, mit unter schwerfällige und harte melodische Fortschreitungen, viel Dissonanzen in der Harmonie, und im Vortrage starke Accentuirung derselben, einen wenig hervorstechenden oder fühlbaren Rhythmus”.

³¹ “[...] muntere Bewegung, mehr hohe als tiefe, mehr abgestoßene als geschleifte, durch mehr springende als stufenweis auf einander folgende Töne aus, der Rhythmus ist faßlich und verlangt die Vermeidung sehr ungleichartiger Theile, er ist aber nicht stark fühlbar, die Töne verlangen eine mäßige Accentuirung, schwerfällige Fortschreitungen der Melodie, zu häufiger Gebrauch der Dissonanzen”.

grandes saltos intervalares, porém consonantes, harmonia cheia e enérgica, mas não sobrecarregada com dissonâncias, [na execução], acentuação extremamente enérgica das notas, frequentes notas pontuadas em andamento moderado;³²

4) as paixões agradáveis apreciam: movimento muito moderadamente rápido, notas mais suavemente compactas que esparsas, mais comumente por graus conjuntos que por saltos, com poucos acentos incisivos, [na execução], destaque progressivamente mais intenso e crescente das *appoggiature* e outras notas acentuadas, e o ritmo não deve ser colocado nem de forma destacada nem na sombra, harmonia suave na sequência dos acordes, sem intermissão de muitas dissonâncias.³³

A caracterização de Koch é muito sumária e coloca a questão sobre sua aplica-

³² “[...] mäßig langsame Bewegung, einen sehr hervorstechenden und stark markirten Rhythmus, mehr gestoßene, als zusammengeschleifte Töne, langsamen Noten, weiten, aber consonirenden Intervallensprüngen, eine volle und kräftige, aber keinesweges mit Dissonanzen überladene Harmonie, äußerst kräftige Accentuirung der Töne, die öftern punktirten Noten in mäßiger Bewegung”.

³³ “[...] eine sehr mäßig geschwinde Bewegung, mehr sanft zusammengeschleifte als gestoßene, gemeiniglich auch mehr stufenweise als springende Noten, mit wenig scharfen Accenten im Allgemeinen betrachtet, mit starker und anwachsender Heraushebung der Vorschläge und anderer zu accentuirenden Noten, der Rhythmus darf dabey weder zu merklich herausgehoben, noch zu sehr in Schatten gestellt seyn, die Harmonie sanft an einander gereiheten Akkorden, ohne Beymischung zu vieler Dissonanzen”.

bilidade nas várias seções dos *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez, aqui analisados, ou qualquer outra obra da época. Abordarei, em seguida, alguns exemplos, na busca dessa correlação.

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

A seção R2 do Responsório II tem andamento rápido (*Allegro*), as notas se apresentam mais esparsas que compactas, com mais saltos intervalares que graus conjuntos, ritmo compreensível, com divisões uniformes de colcheias (considerando-se a semínima como unidade de tempo). Todavia, as notas se mantêm numa tessitura média e não há progressões melódicas pesadas nem uso de dissonâncias, a não ser em momentos cadenciais. Ou seja, a possível caracterização como “expressão dos afetos alegres” também fica comprometida.

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

A observação dos exemplos acima e de outras seções dos *Responsórios do Sábado Santo* a partir da caracterização de Koch não conduz a conclusões consistentes. De toda

forma, os parâmetros enunciados por ele permanecem válidos como elementos de observação, ainda que não em conjunto.

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

SINTAXE

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

Este estudo parte da análise paradigmá-

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

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

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

O próximo tipo mais recorrente é “abbc”, conforme o exemplo abaixo, com sete manifestações:

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

Exemplo 30 – R.I, r1.

qui captivum tenebat [tenebat] primum
primum hominem:

Exemplo 31 – R.IV, r2.

O tipo “abb” apresenta apenas três ocorrências:

Ecce quomodo moritur justus
moritur justus

Exemplo 32 – R.VI, r1.

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

1) “aaab”

memoria
memoria
memoria ejus

Exemplo 33 – R.VI, r2.

2) “aaabb”

sublatus est
sublatus est
sublatus est justus
justus

Exemplo 34 – R.VI, verso.

3) “aaab aaab”

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

Exemplo 35 – R.VIII, r2.

“aab aab b”

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

Exemplo 36 – R.V, verso.

Da mesma forma, o tipo “abbc” sofre desdobramentos:

1) “abbbc”

Tradidit in mortem animam
animam
animam suam,

Exemplo 37 – R.I, verso.

2) “aabbc”

Accedentes
Accedentes principes sacerdotum
principes sacerdotum ad Pilatum

Exemplo 38 – R.IX, verso.

3) “ab bc b bc”

Ut vivificaret
vivificaret populum suum,
vivificaret
vivificaret populum suum

Exemplo 39 – R.I, r2.

4) “abbc abbc”

ululate, pastores
pastores ululate
ululate, pastores
pastores ululate

Exemplo 40 – R.III, r1.

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

PROSÓDIA

Reconheço três maneiras principais por meio das quais é possível expressar musicalmente a acentuação correta das palavras e locuções de um texto litúrgico ou literário:

- 1) a correspondência entre os acentos das palavras e os tempos acentuados dos compassos;
- 2) o posicionamento de notas longas no contexto de notas mais curtas;
- 3) a atribuição da nota mais aguda do contexto para a sílaba acentuada.

Os *Responsórios do Sábado Santo* apresentam estrita correspondência, na absoluta maioria dos casos, entre a correta acentuação das palavras e os tempos acentuados dos compassos. Lembro que os compassos quaternários, que são a maioria na obra, têm o primeiro e o terceiro tempo igualmente acentuados. Da mesma forma, a correta acentuação das palavras é expressa mediante notas longas e notas agudas.

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

Exemplo 41 – R.I, c.24.

Há palavras cujos acentos são expressos musicalmente de forma incorreta, mas em função da correta acentuação da locução maior em

que estão envolvidas, como em R.I, c.28 (a-ní-mam suam) ou R.IV, c.1 (ré-ces-sit pás-tor).

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



Tra - di-dit in mor - tem

Exemplo 41 – R.I, c.24.

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

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

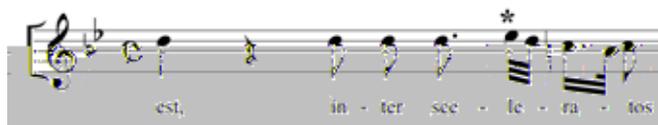
O fato de todas as seções iniciarem tetivamente é outro fator que contribui para a acentuação incorreta das palavras ou expressões. Outra decorrência da sistemática utilização de inícios téticos é o fato de palavras sem qualquer expressão retórica adquirirem um peso inicial: “ut”, “et”, “quia”, “sicut”, “o”, “tanquam”, desequilibrando o discurso.

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

Exemplo 42a – R.I, c.33-34.

Exemplo 42b – R.IX, c.38-39.

Exemplo 42c – R.IV, c.20-21.



Exemplo 42a – R.I, c.33-34.



Exemplo 42b – R.IX, c.38-39.



Exemplo 42c – R.IV, c.20-21.



Exemplo 43 – R.III, c.1-2.

ASPECTOS DO BAIXO CONTÍNUO

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

No exemplo 43, vemos o baixo contínuo iniciar a seção pelo tipo de desenho figurativo mais comum na obra (c.1), continuando logo depois na sua função de dobramento do baixo vocal (c.2).

Exemplo 43 – R.III, c.1-2.

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

Nos versos, naqueles cuja maioria envolve as outras vozes que não o baixo, o

baixo contínuo apresenta várias figurações típicas, eventualmente também presentes nos responsos:

Exemplo 44 – figurações diversas do baixo contínuo.

A primeira delas (a) é a mais comum de todas, o chamado *trommelbas*. Há apenas um brevíssimo exemplo de uma das figurações mais comuns na época, as oitavas quebradas (*murkybas*)³⁴, no final do verso do Responsório VII. Essa figuração ocorre também como variante isolada na fonte E.

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

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

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

Não há escrita obrigada na parte de baixo contínuo nem uso da indicação *tasto solo* em qualquer das fontes.

O ESTILO DE PEREZ NA MÚSICA SACRA

Meyer, ao abordar textos musicais, estabelece três níveis distintos de conheci-

³⁴ Koch menciona em seu *Musikalisches Lexikon* a atribuição da criação desse tipo de baixo a um músico da corte prussiana, Sydow (1802: 985).



Exemplo 44 – figurações diversas do baixo contínuo.

mento estilístico, que são o “dialeto”³⁵, o “idioma”³⁶ e o “estilo intraobra”³⁷ (1989: 23). O “dialeto” se refere a um “número de compositores, normalmente, mas não necessariamente, contemporâneos e de uma mesma região, que empregam as mesmas, ou similares, regras e estratégias” (Idem). O “idioma” diz respeito a um comportamento individualizante, quando um compositor, em relação a outros, tende a usar mais uma restrição do que outras, e chega, inclusive, a criar novas restrições (Idem: 24). O “estilo intraobra” diz respeito à ocorrência dos elementos composicionais característicos dentro de uma mesma obra (Idem).

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

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

Não podemos perder de vista que para estabelecermos as características de uma obra é necessário submetê-la à análise estilística, o que pressupõe sempre a comparação, ideia compartilhada por Nattiez, ao afirmar que não há análise de um *corpus* sem análise de um *contra-corpus* (1993: 7).³⁸ Para Meeùs, “a própria norma estilística não pode existir a não ser pela sua diferença em relação a uma normalidade maior, pelo seu desvio em relação a um sistema que a engloba” (apud NATTIEZ, 1993: 9).³⁹

A abordagem analítica neste capítulo se ateve exclusivamente ao nível da análise estilística “intraobra”, conforme Meyer, inicialmente por razões práticas de se utilizar tais informações para a edição dos *Responsó-*

³⁵ “Dialect”.

³⁶ “Idiom”.

³⁷ “Intraopus”.

³⁸ “In n’y a pas d’analyse d’un corpus sans analyse d’un contre-corpus”.

³⁹ “[...] la norme stylistique ele-même ne peut exister sans sa différence par rapport au système que l’englobe”.

rios do Sábado Santo, escopo principal deste livro. Por outro lado, é uma forma de contribuir para outros estudos estilísticos sobre o compositor, em níveis mais abrangentes.

Ainda assim, não pude deixar de fazer a comparação de duas composições de David Perez sobre os textos dos *Responsórios do Sábado Santo* (VII.10 e VII.11), trazendo informações estilísticas importantes no nível do “idioma”. Utilizei para tal a fonte autógrafa (no caso de VII.10), datada de 1758, arquivada na Fábrica da Sé de Lisboa (P-Lf 165/51) e a edição aqui abordada (no caso de VII.11). Chamarei a primeira de composição A e a segunda de composição B.

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

Algumas diferenças são marcantes:

- 1) a composição A tem mais de 900 compassos⁴⁰ contra 373 da composição B;
- 2) o uso das tonalidades na composição A é ampliado em relação à composição B, com a presença de Fá menor, Si bemol maior e Mi bemol maior;
- 3) embora a fórmula de compasso C predomine na composição A, há

variedade maior do que na composição B, com utilização de 2/2 e 2/4, além de 3/4 e 3/8;

4) a composição A tem algumas seções r1 como duos, conforme R.II (ST) e R.IV (SA) R.V (SA), diferentemente da composição B, onde essas seções são sempre corais, ou seja, para SATB;

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

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

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

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

Sendo ainda mais preciso na minha comparação, abordarei o Responsório III, que mostra a diversidade da escrita do compositor a partir do mesmo texto. Propicia esta comparação a transcrição apresentada por

⁴⁰ O autor omite as informações sobre quantidade de compassos referentes ao Responsório VIII.

Dottori em seu já mencionado estudo sobre as obras sacras de Perez (2008b: 159-162).

Exemplo 45

Inicialmente, a diferença na quantidade de compassos já mostra a diversidade da disposição do compositor perante o texto: enquanto a composição A tem 117 compassos, a composição B tem 48. Ambas as tonalidades são menores, mas o Fá menor da composição A está muito mais próximo de expressar a dor do texto litúrgico do que o Lá menor da composição B, mais convencional. A seção r1 da

composição B tem 12 compassos contra 17 da composição A, não muito diferentes entre si. Mas o grau de concentração expressiva na primeira, com suas harmonias cromáticas e modulações inesperadas, contrasta vivamente com a escrita mais convencional da segunda. Ambas repetem a expressão “ululate pastores” (“gemei pastores”).

O *stile legato*⁴¹ caracteriza esta seção na composição A, em oposição à composição B.

⁴¹ Ver adiante.

The image shows a musical score for Example 45, consisting of four systems of vocal and piano parts. Each system is numbered in a box (6, 10, 14). The tempo is marked "Largo spazioso". The lyrics are in Latin and include: "Plan - - - ge, Plan - - - ge, plan - ge qua-si vir - go plebs", "u - lu - la - - te pa - sto - - - res, me - - a u - lu - la - te pa - sto - - - res, u - lu - la - - te pa - sto - - - res, u - lu - la - - te pa - sto - - - res, u - lu - la - te pa - la - - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o, u - lu - la - - te pa - u - lu - la - te pa - la - - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o, u - lu - la - te pa - sto - res, sto - res, sto - res, u - lu - la - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o. sto - res, sto - res, u - lu - la - te in ci - ne - re et ci - li - ci - o."

Exemplo 45 – fonte P-Lf 165/51, R.III, r1, segundo a transcrição de Dottori (2008b:159-162).¹

¹ Tenho dúvidas sobre o acorde final da seção na transcrição de Dottori: maior ou menor?

Qui - a - ve - nit di - es - Do - mi - ni ma - - - gna
di - es ma - gna

et a - ma - ra, a - ma - ra val - - - de,
et a - ma - ra, a - ma - - - ra val - - - de,
a - ma - ra val - - - de,

Exemplo 46 – fonte P-Lf 165/51, R.III, início do fugato de r2, segundo a transcrição de Dottori (2008b:159-162).

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

Exemplo 46 – fonte P-Lf 165/51, R.III, início do fugato de r2, segundo a transcrição de Dottori (2008b:159-162).

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

O verso da composição B, um dueto, inicia por rápido diálogo entre soprano e tenor conduzindo a um melisma expressivo sobre o verbo “plangite” (“chorai”), que passa a movimentar harmonicamente em marcha a seção. O verso da composição A, também um dueto, para soprano e contralto, inicia

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

O século XVIII é um período de grandes transformações da linguagem musical, como,

aliás, aconteceram em outros períodos da história da música e continua ocorrendo até hoje. O problema é a tentativa de fixar determinados momentos dentro desse fluxo contínuo, desse permanente girar do caleidoscópio.

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

Heinrich Christoph Koch, já tardiamente, em 1802, aponta para essa diferença em dois de seus verbetes: “Estilo” (1450-1456) e “Estilo estrito” (1447-1448).

Com relação ao “estilo estrito”, que ele também chama de “ligado” ou “fugado”(1451)⁴², algumas características estão na condução grave da melodia, com pouca ornamentação e pouca fragmentação, com harmonia encadeada através das dissonâncias preparadas, com tratamento igualitário das vozes quanto à sua importância no todo, principalmente no sentimento, contendo “a expressão unida dos sentimentos de muitas pessoas”⁴³ (1452). Segundo ele, o nome de “estilo estrito” vem da necessidade de utilização de regras estritas, que culminam com a fuga⁴⁴ (1452). Complementa Koch que, por todas essas razões, o “estilo estrito” é o mais adequado para a música sacra⁴⁵ (Idem).

O “estilo livre” ou “galante” se manifesta como oposição aos princípios enumerados acima sobre o “estilo estrito”: frequente ornamentação da melodia e divisão das notas melódicas principais, fragmentação da linha melódica, maior variedade dos elementos rítmicos, coordenação das partes melódicas que nem sempre se encontram justapostas, harmonia não encadeada, oposição entre voz principal e vozes que acompanham, que, por isso, “não participam da expressão dos sentimentos”⁴⁶ (1453). Segundo ele, “o estilo livre” é a forma de expressão das árias, música para dança e música instrumental (Idem).⁴⁷

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), em 1774, adota como sinônimo de “estilo livre” a expressão “estilo fácil”⁴⁸ (1774: 80). Usando também a expressão “estilo galante”, diz que são permitidos nesse estilo “diversas licenças elegantes e vários desvios das regras”⁴⁹ (Idem). Desenvolve ele ainda uma enumeração com exemplos das diferenças entre ambos os estilos, no que diz respeito ao tratamento das dissonâncias e sua duração, a questão das notas de passagem acentuadas e o uso de intervalos aumentados (81), destacando as diferenças de utilização do acorde de 6/4 (82) e do acorde de sétima (82-90).

⁴² “gebundene oder fugenartige”.

⁴³ “es enthalte den vereinigten Ausdruck der Empfindung mehrerer Personen”.

⁴⁴ “[...] strengere Regeln beobachtet werden müssen [...] weil die Fuge, als das vorzüglichste Produkt dieser Schreibart [...]”.

⁴⁵ “Durch diese und dergleichen Eigenheiten bekommt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird”.

⁴⁶ “[...] keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrücke der Empfindung haben [...]”.

⁴⁷ “[...] alle Arten der Ballet- und Tanzmusik, so wie auch alle Einleitungsstücke, Concerte und Sonatenarten, die nicht fugenartig sind, rechnet man zu den Tonstücken in der freyen Schreibart”.

⁴⁸ “Die leichte Schreibart”.

⁴⁹ “Und man gestattet ihr verschiedene zierliche Ausschweifungen und mancherley Abweichungen von den Regeln”.

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

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

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

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

graciosa, assume também todas as características do “estilo livre”.

Segundo Fernandes, “em meados do século XVIII, parece produzir-se na música sacra uma curiosa mistura entre o antigo e o novo que coloca, lado a lado, a pompa e a solenidade do Barroco tardio com a homofonia e os traços melódicos característicos do ‘estilo galante’” (2005: 148). O próprio Koch afirma que os dois tipos de estilo, “estrito” e “livre”, podem se manifestar isolada ou conjuntamente (1802: 1451).⁵⁰

Outro aspecto desse conflito é também enfatizado por Koch, que, citando Sulzer (1720-1779), diz que “hoje em dia, na música sacra, alguém pode-se perguntar se está numa igreja ou na ópera”⁵¹ (apud KOCH, 1802: 833), acrescentando:

“Isso não tem a ver apenas com a utilização do canto feito segundo os estilos livre ou galante, mas também pela introdução nas cantatas sacras de formas de movimentos comuns na ópera”⁵² (Idem).

⁵⁰ “[...] in Rücksicht auf die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst, oder der Art der Tonverbindungen, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden; in diesem Falle hat man zwey Hauptarten festgesetzt, die bald einzeln, bald aber auch mit einander vermischet gebraucht werden, und die man den strengen oder gebundenen, und den freyen oder ungebundenen Styl nennt (grifo meu)”.

⁵¹ “So dass man sich heut zu Tage, wie Sulzer sagt, bei der Kirchenmusik oft besinnen muss, ob man in der Kirche oder in der Oper sey.”

⁵² “Hierzu hat nicht allein, wie schon gesagt, die Einführung des Gesanges, der nach der sogenannten freien oder galanten Schreibart gemodelt is, sondern auch die Einführung der bey der Oper gewöhnlichen Formen der Sätze in die Kirchencantaten Gelegenheit geben.”

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

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

Finalmente, situar os *Responsórios do Sábado Santo* no contexto da música sacra portuguesa do século XVIII não é tarefa fácil, pela quase completa inexistência de

estudos analíticos que versem sobre esse repertório (Fernandes, 2005: 123). Ainda segundo Fernandes, mesmo “o peso hipotético da influência napolitana nas obras dos compositores portugueses é uma questão delicada e complexa que não foi ainda objeto de uma investigação profunda” (145). Destaque-se nesse panorama o detalhado estudo da pesquisadora portuguesa sobre as *Vésperas* de João de Sousa Vasconcelos, compositor atuante em meados do século XVIII, e que traz subsídios importantes para que seja possível descortinar um panorama estilístico de, pelo menos, uma parte desse repertório.

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



PROBLEMAS TEXTUAIS NAS FONTES QUE TRANSMITEM OS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO

Há dois tipos principais de problemas textuais ou inovações que ocorrem nas fontes que transmitem determinada obra: erros e variantes.

Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas (CARACI VELA, 1995: 11), que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra (GRIER, 1995: 5). Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra. O erro é detectável pela sua própria natureza, enquanto a detecção das variantes depende da comparação entre fontes ou até de lições dentro de uma mesma fonte. Emerge, assim, a questão do estilo como critério fundamental para a distinção entre erros e variantes.

O próprio compositor pode cometer erros e introduzir variantes durante o processo composicional, mas, no curso de sua transmissão, nas mãos de copistas e editores, esses textos podem continuar a sofrer modificações, tanto em suas lições como em suas estruturas. E, assim, novos erros e variantes são agregados a esses textos, numa interminável cadeia.

OS COPISTAS E SEUS CONDICIONAMENTOS

No decorrer de sua atividade, os copistas estão sujeitos a condicionamentos mecânicos e culturais.

No aspecto mecânico, Roncaglia e Dain (apud CAMBRAIA, 2005: 79) apontam para quatro passos principais no processo de copiar: leitura do modelo, memorização do texto, ditado interno e execução manual. Para Spina (1994: 131), a atenção é a base psicológica para uma boa ou má transcrição de uma fonte, e a fadiga, as interrupções, a memória e os movimentos oculares podem influenciar na qualidade de tal atenção (Idem).

O aspecto cultural é tratado por Segre, com seu conceito de diassistema:

um texto é uma estrutura linguística que realiza um sistema. Cada copista tem um sistema linguístico próprio, que entra em contato com aquele do texto, no curso da tradição. Se mais escrupuloso, procurará o copista deixar intacto o sistema do texto, mas é impossível que o sistema do copista não se imponha em algum aspecto. Pois os sistemas concorrentes são participações históricas: fazer

calar-se o próprio sistema é tão impossível como anular a própria historicidade. [...] O compromisso entre o sistema do texto e o do copista realiza um diassistema (apud CARACI VELA, 1995: 10).

O sistema do copista inclui seus hábitos pessoais no trabalho, mas também os hábitos de outros copistas em seu ambiente, temporal e geográfico.

TIPOS DE ERRO

Dentro dos princípios da Estemática, a mais difundida das metodologias da crítica textual, os erros podem ser classificados em duas categorias (MAAS 1957: 27): monogenéticos, significativos ou erros-guia, e poligenéticos ou não significativos. O erro monogenético é aquele que é improvável que aconteça em locais e momentos diversos, pela mão de diferentes copistas, independentes entre si (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 385). O erro poligenético, em contrapartida, é aquele que é possível acontecer a partir de copistas independentes entre si (Idem).

TIPOS DE VARIANTE

Variantes, autorais ou de tradição, podem ser classificadas quanto a seu impacto no texto, de acordo com a terminologia de Caraci Vela e Grassi (1995: 393):

- a) instaurativa: aquela que inclui uma lição que não estava no texto;
- b) destitutiva: aquela que exclui uma lição que estava no texto, sem substituição;
- c) substitutiva: aquela que substitui uma lição do texto por outra;
- d) compensativa: aquela que é introduzida para contrabalançar outra variante;
- e) alternativas: aquelas que mantêm na mesma fonte diferentes versões da mesma lição, sem a escolha do autor ou do copista.

Os quatro primeiros tipos dependem, naturalmente, do fator temporal. Só é possível dizer que certa variante é instaurativa quando se sabe qual fonte tem precedência cronológica, ou melhor dizendo, que fonte foi copiada de qual. Infelizmente, poucas das fontes disponíveis para este estudo são datadas.

As variantes também podem ser classificadas como significativas ou não significativas, em analogia à classificação dos erros, segundo a Estemática.

LIÇÕES SUBSTANCIAIS E ACIDENTAIS

Essa distinção vem da terminologia utilizada pelo método do texto-base (*copy-text*). Lições substanciais são aquelas imprescindíveis para o sentido do texto, de acordo com a intenção de escrita do autor. As lições acidentais são aquelas não determinantes do sentido do texto. No caso de textos literários, as palavras são consideradas lições substanciais, enquanto ortografia e pontuação são consideradas acidentais, dentro de certos limites.

É possível reconhecer dois tipos de lições acidentais em música:

- 1) aquelas efetivamente ortográficas, a partir de convenções de escrita que foram sendo modificadas no decorrer dos séculos: formatos das notas, ligação de hastes, abreviaturas, direção de hastes, claves modernas e antigas, ortografia e pontuação do texto literário ou litúrgico;
- 2) aquelas que estão sujeitas a variações na execução dos intérpretes.

A correta avaliação do segundo item depende de considerações históricas sobre a importância que os vários parâmetros musicais foram assumindo no processo composicional, sempre no sentido da intenção de

escrita do compositor, quando este abriria mão do seu controle sobre tais lições em nome dos intérpretes.

Sendo os *Responsórios do Sábado Santo* música do século XVIII, entendo como lições substanciais nesse contexto, primordialmente, aquelas que envolvem notas e as durações. Outros parâmetros, tais como ornamentos, sinais de articulação, dinâmicas, andamentos, instrumentos utilizados, sujeitos à discricção dos intérpretes, segundo as convenções de execução da época, caem na categoria de lições acidentais, sendo sua presença ou ausência no texto das fontes, de acordo com os copistas, variantes ou mesmo erros não significativos, dependendo das circunstâncias.

As 23 fontes conhecidas que transmitem os *Responsórios do Sábado Santo* oferecem a oportunidade de observar na prática tudo o que foi exposto acima sobre a atividade dos copistas e as inovações, erros e variantes daí surgidas.

Farei, em seguida, a análise de vários desses erros e variantes, destacando minha percepção crítica dessas situações, com reflexos, naturalmente, no texto final editado.

Este estudo está dividido em duas partes. A primeira vai abordar os problemas textuais gerais que dizem respeito à obra como um todo, e a segunda tratará dos erros e variantes que ocorrem nas fontes pontualmente, ou seja, no nível das lições.

VARIANTES ESTRUTURAIS

Formação vocal

É grande a diversidade de formações vocais e/ou instrumentais nas 23 fontes. Apresentarei a seguir esse problema dividindo as fontes em quatro grupos, segundo suas características.

Grupo I (A, D, Q, R, S)

As fontes A, D, Q, R e S apresentam a obra explicitamente como sendo para soprano, contralto, tenor, baixo e órgão (baixo cifrado). As fontes A, D e Q são partituras, mas a fonte R, embora só tenha a parte do órgão, deixa claro em seu título, na folha de rosto, a formação indicada: *Matinas da 5^a. fra. Sancta / A 4 Vozes e Orgão [...]*. A fonte S não só apresenta em sua folha de rosto a indicação *Matinas da 5^a. feira / sancta a 4 vozes, e Orgão [...]*, mas chegou até nós com as cinco partes, embora a parte de órgão esteja incompleta.

As fontes Q, R e S, sendo contrafactas, substituem o texto litúrgico próprio para o Sábado Santo (*Sicut ovīs*) pelo da Quinta-feira Santa (*In Monte Oliveti*), com amplos reflexos no texto musical da obra. Muitas das frases são refeitas, especialmente nas partes de contralto e tenor.

Grupo II (F, I, L, M, N, T, U, V)

As fontes L e T, sendo partituras, apresentam a obra explicitamente para três vozes: soprano, tenor e baixo. As fontes F e U, embora em partes, apresentam na folha de rosto da parte de órgão a indicação para três vozes. Da fonte F, temos as partes de soprano, tenor e baixo, e da fonte U, apenas as de soprano e tenor. A fonte I, apenas com as partes de soprano, tenor e baixo disponíveis, não apresenta dados conclusivos que comprovem serem essas apenas as três partes. Entretanto, a forte relação estemática dessa fonte com a fonte F me dá certa segurança para uma conclusão na direção das três partes vocais. A fonte V, indicando em suas duas partes que chegaram até nós, “Soprano a 3” e “Basso a 3”, também deixa clara sua formação. As fontes M e N são também para três vozes, porém com uma importante diferença: preveem as partes de soprano I, soprano II e baixo. A fonte M, sendo

uma partitura, deixa clara essa disposição e a fonte N indica em suas quatro partes avulsas a indicação “*Responsórios / a 3 vozes*”. Há, porém, ainda uma grande diferença entre estas duas fontes. A fonte M simplesmente transforma a parte de soprano, conforme o grupo anterior, em soprano II e a parte de tenor em soprano I, gerando cruzamento, sem qualquer modificação a mais. A fonte N, porém, não só procede da mesma maneira, mas mistura trechos dessas partes com bastante frequência. A parte de baixo não sofre alterações.

Grupo III (B, C, G, H, K, O, X, Y)

As fontes deste terceiro grupo são problemáticas por serem especialmente fragmentárias, apresentando uma ou duas partes apenas: B (tenor), C (órgão), G (órgão e contrabaixo), H (soprano e tenor), K (contrabaixo), O (órgão), X (baixo), Y (baixo). Porém, há um dado importante que ajuda a elucidar a questão da formação, na maioria dos casos. No Responsório IV, o verso, conforme o grupo I, é escrito exatamente para as quatro vozes, incluindo o contralto. As fontes B, C e H, neste ponto, indicam “*V[erso] a 3*”, e a parte de órgão da fonte G “*Segue o Verço Tercetto*”. Também a parte de órgão da fonte O indica “*Verso a 3*”. Todas, provavelmente, seguem a tradição das três vozes. No entanto, não é para se excluir a possibilidade de que, apesar dessas indicações, a parte de contralto tenha sido omitida, como acontece com a fonte Q, a qual, embora esteja dentro da transmissão a quatro vozes, tem este verso com a parte de contralto excluída, ou seja, a 3.

As fontes C, G, K e O não me permitem concluir sobre a formação exata para essas três vozes e as X e Y também não me permitem concluir se as duas outras partes são de soprano e tenor ou se de soprano I e soprano II, conforme as fontes M e N.

Grupo IV (E, L, M, P)

É muito provável que os *Responsórios do Sábado Santo* tenham sido escritos originalmente para vozes com acompanhamento de baixo contínuo, conforme outras obras semelhantes de David Perez, com adição de contrabaixo ou violoncelo, de acordo com as práticas de execução da época em que foi escrita. Este quarto grupo, porém, se distingue dos demais por apresentar a obra com inclusão de outros instrumentos.

A fonte E, originária de Campinas, Brasil, apresenta flauta I-II, viola I-II, oficleide I-II e contrabaixo. Infelizmente, as partes vocais não foram encontradas e também não é de se excluir que houvesse mais partes instrumentais. A fonte L é um arranjo do compositor português Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), que incluiu violino I-II, viola, flauta, clarinete, trompa I-II e tímpanos, além do violoncelo e do contrabaixo. Ocorre também nesta fonte a inclusão de introduções instrumentais, o que caracteriza modificação no nível da pequena estrutura. A fonte P, originária de Évora, Portugal, chegou até nós apenas com as partes de violino I-II e oficleide. As páginas de rosto mencionam ainda uma parte de “*Organo independente*”.

A questão da formação vocal neste grupo continua em pauta. A fonte L, como já vimos, exclui o contralto. A observação da fonte E revela-se mais problemática, pela ausência das partes vocais. Porém, a parte de oficleide menciona ao início do verso do Responsório IV a indicação “*Verso a 3*”, remetendo à situação descrita acima sobre a formação para esse verso. A fonte P, infelizmente, não oferece qualquer esclarecimento neste ponto.

Ainda neste grupo, mencione-se o fato de a fonte M transformar a parte simples de baixo cifrado em uma adaptação da es-

crita para um órgão da segunda metade do século XIX.

Assim, é possível constatar que a maioria das fontes que transmitem os *Responsórios do Sábado Santo* (*Sicut ovis*) e suas contrafactas tem apenas três partes vocais e que a parte de contralto foi a parte excluída em todas elas.

A parte de contralto é uma questão nas fontes como um todo. Sua escrita é peculiar, com extrema movimentação rítmica e linhas muito angulosas. Inicialmente, fonte A, para SATB, trata essa parte de forma estranha, nos versos dos Responsórios VI e IX, apresentando-a dobrada à oitava pelo baixo vocal, integralmente, como um tipo de opção. Outra peculiaridade na fonte A é o fato do verso do Responsório IV, escrito para quatro vozes, ser introduzido pela informação “*segue verso a 3*”. A fonte D apresenta apenas a parte de contralto no verso do Responsório VI e simplesmente a exclui no verso do Responsório IX, como veremos adiante.

A parte de contralto das fontes Q, R e S é, na maior parte do tempo, tão diferente das demais fontes, que é possível pensar na hipótese de que o copista tivesse utilizado como modelo uma fonte com três vozes, criando a parte de contralto, num caminho inverso. Porém, a observação atenta mostra que, apesar das grandes diferenças, a linha do contralto tem muitos pontos em comum com as fontes A e D, excluindo, assim, a coincidência.

É preciso ter-se em conta de que a maioria dos *Responsórios* compostos por Perez para diferentes destinações litúrgicas é escrita para SATB e baixo contínuo. A exclusão da parte de contralto na maioria das fontes da obra aqui estudada causa um problema composicional. Não houve a adaptação das demais partes para garantir a correta textura harmônica, mas é, simplesmente, uma ausência. Tal procedimento produz

momentos “vazios” na composição, tanto nos acordes como na textura, principalmente em passagens nas quais o contralto tem a condução vocal mais intensa. A parte de contralto é, assim, essencial, mas foi excluída em algum momento da transmissão da obra, gerando um novo caminho. Trata-se de um erro cometido sob o disfarce de variante.

Formação vocal dos versos dos Responsórios VI e IX

A questão estrutural da formação vocal das *Matinas do Sábado Santo* como um todo acaba se refletindo nos versos dos Responsórios VI e IX, gerando variantes.

O verso do Responsório VI, um duo, apresenta quatro variantes de formação vocal:

Variante 1 – tenor / contralto ou baixo – fonte A

Variante 2 – tenor / baixo – fontes F, [H], I, L, M [S1/T], N [S1/T], Q, S

Variante 3 – tenor / soprano – fontes T, U, V, [X], [Y]

Variante 4 – tenor / contralto – fonte D

Em todas as variantes em cujas fontes a parte de tenor está disponível, essa é a parte constante que inicia o duo.

Pela variante 1, a fonte A oferece a opção da outra parte ser a de contralto ou de baixo.

Pela variante 2, a outra parte é, para a maior parte das fontes, a de baixo, mas as fontes M e N, dentro de sua peculiaridade, já explicada acima, apresentam a parte de soprano 1. A fonte H, a três vozes, só contém as partes de soprano e baixo. Como a parte de soprano não é a segunda voz, certamente o baixo, perdido, é essa segunda voz.

Pela variante 3, a segunda parte é a de soprano, e pela variante 4, é a de contralto. Como as fontes X e Y só têm a parte de baixo, que não participa do duo, e supon-

do-se que elas sigam a tendência das fontes da Ajuda, provavelmente as duas partes no duo serão a de tenor e a de soprano.

A fonte B, que só apresenta a parte de tenor, que inicia o duo, não nos permite saber qual seria a segunda parte.

No Responsório IX, encontramos situação semelhante com relação ao duo do verso, gerando três variantes:

Variante 1 – soprano / baixo ou contralto – fonte A

Variante 2 – soprano / baixo – fontes D, F, [H], I, L, M [S2/T], N [S2/T], Q, S

Variante 3 – soprano / tenor – fontes T, U, V, [X], [Y]

A fonte A, variante 1, mais uma vez coloca a opção entre contralto e baixo. Pela variante 2, as fontes M e N substituem o soprano pelo soprano 2. Na variante 3, o tenor ocupa a posição do baixo.

A fonte B, apenas com a parte de tenor, não revela a formação vocal para este verso, da mesma forma que as fontes X e Y, apenas com a parte de baixo, mas que, ao não participar do duo, aponta para o tenor como a outra parte. Na fonte H, apenas com as partes de soprano e tenor, sabemos que a primeira voz é do soprano e a segunda voz só pode ser a do baixo, já que o tenor não participa.

As contrafactas

As fontes Q, R e S são contrafactas, ou seja, utilizam basicamente a mesma estrutura musical aplicada ao texto relativo ao Sábado Santo (*Sicut ovis*), provavelmente o original, para o texto relativo à Quinta-feira Santa (*In monte Oliveti*), e isso demanda uma série de modificações do texto musical.

A primeira delas está na adaptação da estrutura rítmica para a colocação do novo

texto. A segunda está na inserção de novos compassos com a mesma finalidade. Essas inserções de compassos variam desde apenas um até muitos, e ocorrem sempre no meio das seções. Outra característica é que a maioria das inserções envolve apenas duas vozes, quase sempre soprano e tenor, mas, às vezes, também soprano e contralto. Jamais contralto e tenor, e nunca o baixo está envolvido. Os versos tendem a manter sua estrutura original, sem inserções, mas a situação mais extrema ocorre no verso do Responsório IV, onde apenas os dois primeiros compassos são originais e todos os demais 19 são novos. O mais intrigante é que o verso original poderia perfeitamente servir para o novo texto, sem qualquer modificação.

Porém, o trabalho criativo vai além da simples adaptação e a grande quantidade de rasuras revela que, provavelmente, foi na fonte Q onde o trabalho criativo ocorreu.

Inicialmente, há a reestruturação da ordem dos Responsórios, de tal forma que os Responsórios I, II e VII permanecem na mesma posição, mas os demais passam a ter a seguinte correspondência: III / IV, IV / IX, V / VIII, VI / III, VIII / V e IX / VI. Há constantes modificações de notas, muitas vezes envolvendo as partes de contralto e tenor. Na verdade, a parte de contralto coloca muitas perguntas, como já vimos acima.

Tonalidade do Responsório I

O Responsório I está escrito em Sol menor, mas muitas das fontes têm apenas um bemol como armadura de clave, e os Mi bemóis que ocorrem são tratados como acidentes. Poderia ser uma escrita modal, mas a observação de outros responsórios da obra em tonalidades menores nos mostra que o tratamento geral

é tonal, com as armaduras de clave adequadas. A única exceção é o Responsório VIII, em modo frígio.

Essa armadura de clave pode ser considerada variante de escrita, gerando muitas outras variantes. As fontes A, C, H, K, L, N, O, P e Q têm um bemol para as diferentes seções deste responsório. A fonte D tem, originalmente, um bemol para todas as seções, mas uma mão tardia adicionou um Mi bemol nessa armadura de clave. A fonte M tem um bemol para r1 e dois bemóis para r2 e o verso.

As fontes E, I, R, S e T têm a armadura de clave normal com dois bemóis. As fontes B e G têm dois bemóis na armadura de clave, mas mantêm as notas Mi bemol como acidentes, onde quer que apareçam, mesmo nas cifras do baixo contínuo. A fonte F tem o registro mais instável dessa armadura de clave: dois bemóis nas partes de órgão, tenor e baixo e, na parte de soprano, um bemol para r1 e r2 e dois bemóis para o verso. Nas seções com dois bemóis, as notas Mi bemol que ocorrem são entendidas como parte da armadura de clave. Nessa última fonte, há modificação na maneira de copiar o primeiro responsório, sendo possível que a fonte que a originou já tivesse essa peculiaridade. Não acredito nessa possibilidade, pois na fonte I, que está estematicamente ligada à fonte F, tal problema não ocorre.

Essa variação na armadura de clave cria muitos erros nas fontes. A hesitação dos copistas, naquelas que têm apenas um bemol, faz com que eles muitas vezes esqueçam de bemolizar o Mi, quando necessário.

Na maioria dos exemplos a seguir, será uniformizada a armadura de clave como dois bemóis, a não ser em situações específicas.

Tonalidades na fonte V

A parte de soprano da fonte V é toda escrita em clave de Sol na 2ª. linha. A maior parte das tonalidades dos movimentos difere das partes de soprano em outras fontes: R.I, Lá menor (no lugar de Sol menor); R.II, Mi menor (no lugar de Lá menor); R.III, mantida em Lá menor; R.IV, Lá menor (no lugar de Mi menor); R.V, Dó maior (no lugar de Sol maior); R.VI, mantida em Dó maior; R.VII, Lá menor (no lugar de Ré menor); R.VIII, mantida em Lá menor; R.IX, Dó maior (no lugar de Sol maior). Essas transposições ocorrem uma 4ª. ou 5ª. justa acima das tonalidades originais, fazendo com que a parte de soprano atinja extensões muito agudas.

OUTRAS QUESTÕES GERAIS

Presença de erros significativos exclusivos

A maioria das fontes apresenta poucos erros significativos exclusivos (A, C, F, H, I, L, M, O, P, Q, R, S, T, V, X, Y). Dessas fontes, duas delas têm predominância de seus erros na parte de baixo vocal (Q, S). A fonte E tem poucos erros nas partes de baixo instrumental (contrabaixo e oficleide). Não foram computados possíveis erros nas demais partes instrumentais dessa fonte. Duas das fontes não possuem qualquer erro exclusivo (K, U), porém algumas contêm grande quantidade, demonstrando descuido e desatenção dos copistas (B, D, N). A fonte G apresenta muitos erros concentrados nas cifras da parte de órgão.

Presença de variantes significativas exclusivas

De forma geral, as variantes significativas exclusivas nas fontes são poucas. Predominam aquelas na parte de tenor e soprano da fonte N e na parte de baixo instrumental da fonte L. As fontes Q e S apresentam grande quantidade de longas variantes nas partes de contralto e tenor, pelo fato de serem contrafactas.

Indicações de andamento

A absoluta maioria das fontes indica *Andante* para r1 em todos os responsórios. As fontes F e I indicam *Adagio* para esta seção, no Responsório V, e a fonte E *Moderato*, no Responsório I. Da mesma forma, a maioria das fontes indica *Allegro* para a seção r2 em todos os responsórios. As poucas exceções são o *Poco Allegro* da fonte E, nos Responsórios III e IV, e o *Moderato* das fontes A e C, no Responsório V. As fontes A e C omitem a indicação de andamento para r2 em todos os responsórios, com exceção de um *Moderato* para o Responsório V.

Para o verso dos responsórios há maior variedade. A maioria das fontes indica *Largo*, mas há muitas exceções. As fontes F e I adotam sempre *Adagio*. A fonte R indica sempre *Moderato* e as fontes Q e S (apenas nas partes de soprano e baixo) oscilam entre *Moderato* e *Grave*. A fonte L, que sempre adota *Largo*, tem *Adagio* para essa seção, no Responsório VII. Da mesma forma, a fonte D, que sempre indica *Largo*, adota um *Andante*, no Responsório I e um *Moderato*, no Responsório V.

A fonte H omite qualquer indicação de andamento em todas as seções de todos os responsórios. As fontes Q e R omitem os andamentos na seção r1 de todos os responsórios. As partes de contralto e tenor da fonte S omitem também todas as indicações

de andamento, com exceção de um *Allegro* para r1, no Responsório I, na parte de contralto. A parte de órgão dessa mesma fonte, bastante fragmentada, também omite todas as indicações de andamento nos responsórios que sobraram.

A fonte E tem a indicação de *Andantino* a partir do c.10 até o final da seção r1 do Responsório IX, em todas as suas partes.

Sinais de dinâmica

Os sinais de dinâmica tendem a ocorrer apenas em alguns compassos dos Responsórios VIII e IX, em grande parte das fontes, embora não de forma sistemática nas diversas partes. As fontes O, P, R, T, U, V, X e Y não possuem qualquer indicação de dinâmica. As fontes M, Q e S têm quase total ausência desses sinais e a fonte G só os apresenta na parte de contrabaixo, em diversos responsórios. A fonte L, sendo uma orquestração da obra, apresenta sinais de dinâmica variados concentrados nas introduções instrumentais dos responsórios. Nas partes vocais dessa fonte, segue a tendência geral de só os apresentar nos Responsórios VIII e IX.

Ornamentos

Das fontes que envolvem partes vocais, onde os ornamentos são mais prováveis, apenas três delas contêm grande número de *appoggiature* ou *acciaccature*, mas poucos trilos (A, D, F). Outras fontes que envolvem partes vocais têm poucos ornamentos, sejam *appoggiature*, *acciaccature* ou trilos (B, H, I, M, N, Q, S, T, U, V), enquanto outras não têm qualquer ornamento (X, Y). A fonte L apresenta *acciaccature* apenas nas suas introduções instrumentais, mas não nas partes vocais. As demais fontes, que contêm apenas partes instrumentais, não apresentam ornamentos (C, G, K, O,

P, R), com exceção da fonte E, nas partes instrumentais da orquestração. A situação dos ornamentos nas fontes será melhor detalhada mais adiante neste capítulo.

Ligaduras de articulação

A maioria das fontes não apresenta ligaduras de articulação, seja em partes vocais ou instrumentais (G, K, M, O, P, R, T, U, V, X, Y). Poucas delas apresentam grande quantidade desses sinais (A, F, H, I, L). Enquanto na fonte F esses sinais predominam nas partes vocais, a fonte L os apresenta em grande quantidade, mas apenas nas partes instrumentais. As demais fontes apresentam ou poucos desses sinais (C, D, Q, S) ou uma quantidade um pouco maior (B, N). A fonte E, apenas com suas partes instrumentais, apresenta sinais de articulação em quantidade razoável.

Sinais de staccato

Há pouquíssimos sinais de *staccato* nas fontes. Os poucos existentes se concentram em dois compassos do verso do Responsório VIII, nas fontes A, B, T, U, V, X e Y ou na seção r2 do Responsório IV, nas fontes Q e S. A fonte E, apenas instrumental, tem sinais de *staccato* apenas nas partes de flauta II, oficleide e contrabaixo, nessas duas últimas em maior quantidade. Apenas a fonte L tem esses sinais em grande quantidade, mas somente nas partes instrumentais.

Fermatas

A maioria das fontes coloca fermatas ao final das seções dos responsórios (B, E, F, G, I, L, N, P, Q, R, S), com poucas omissões. Em contrapartida, nove fontes não apresentam qualquer fermata (C, H, K, M, T, U, V, X, Y). As fontes A, D e O têm pouquíssimas fermatas.

Colocação do texto litúrgico

Nas fontes que contêm partes vocais em partes cavadas, o texto litúrgico é colocado de forma sistemática, como é de se esperar. Naquelas que apresentam o *lay-out* de partitura, a situação varia. Na fonte A, a colocação é sistemática em todas as partes de todas as seções e versos. Nas seções r1 e r2 da fonte D, predomina a colocação apenas na parte do baixo, com eventual presença em outras partes. Nos versos, o texto é colocado em todas as partes, de forma sistemática. Também na fonte L, há a predominância da colocação do texto na parte do baixo, nas seções r1 e r2, ou na mais grave, nos versos. No entanto, esse procedimento é assistemático, variando muito de seção para seção, principalmente em trechos mais polifônicos que demandam maior esclarecimento. Opostamente, nas seções r1 e r2 da fonte T, predomina a colocação do texto na parte de soprano e, eventualmente, na de tenor, mas muito raramente no baixo. Nos versos, há maior presença do texto litúrgico nas diversas partes, porém sempre com predominância na parte mais aguda. Na fonte M, o texto litúrgico é colocado de forma assistemática, predominando a colocação nas partes de S.I e S.II. Nas seções r1 e r2 da fonte Q, há presença sistemática apenas nas partes de soprano e baixo e, eventualmente, em outras partes. Nos versos, há a tendência à colocação em todas as partes, com algumas exceções.

Cifras do baixo contínuo

As fontes que contêm partes de órgão / baixo contínuo (A, C, D, F, G, N, O, Q, R, S, T) têm as cifras colocadas com grande detalhamento, naturalmente com omissões, como é próprio do gênero. Apenas a fonte T tem cifragem mais esparsa.

Fontes A, D, H, L, M, N, T, U, V

Fontes F, I, Q, S,

Exemplo 1 – Soprano, R.I, c.7.

Soprano

Fontes F, I, L, M, Q, S

Fontes A, B, D, N, T, U

Fonte H

Exemplo 2 – Soprano, Tenor, R.I, c.31, t.2.

Soprano

ta - ti, me - di - ta - ti - sunt i *

me - di - ta - ti - sunt i

Exemplo 3 – Soprano, Tenor, R.VII, c.40.

Oitavas

As partes de baixo vocal e instrumental frequentemente apresentam diferenças quanto à oitava em que determinada nota é escrita, principalmente em momentos cadenciais. Nas partes de baixo instrumental derivadas, tais como violoncelo, contrabaixo e oficleide, a situação é ainda mais frequente. Considerei todos esses casos como variantes não significativas.

ERROS E VARIANTES NO NÍVEL DAS LIÇÕES

1) Erros e variantes melódicos

Exemplo 1 – Soprano, R.I, c.7.

Variante 1 (fontes A, D, H, L, M, N, T, U, V) – apresenta a nota Si bemol, conforme a armadura de clave, gerando o intervalo de 2^a. aumentada com a nota anterior;

Variante 2 (fontes F, I, Q, S) – apresenta a nota Si bequadro, gerando o intervalo de 2^a. maior com a nota anterior.

Ambos os intervalos estão presentes no decorrer da obra, o que caracteriza as lições como variantes.

Exemplo 2 – Soprano, Tenor, R.I, c.31, t.2.

O paralelismo com o soprano demanda a solução encontrada nas fontes F, I, L, M, Q, S para o tenor. As fontes A, B, D, N, T, U introduzem o erro, conforme o terceiro pentagrama do exemplo, e a fonte H, que só tem um bemol na armadura, comete o mesmo erro, ainda omitindo o bemol na quarta nota, Mi.

Exemplo 3 – Soprano, Tenor, R.VII, c.40.

Considerando-se o paralelismo entre soprano e tenor, a nota marcada com asterisco é um erro, presente em todas as fontes.

Ocorrem neste compasso ainda variantes rítmicas na parte de soprano da fonte V e uma nota errada na parte de tenor da fonte

B (n.4), não registradas no exemplo acima.

Exemplo 4 – Baixo instrumental, R.IX, c.39.

Variante 1 – A, C, D, E, F, G, M, N, P, Q, R

Variante 2 – K, O, T, U

As duas variantes divergem quanto à sétima nota desse compasso (*), ambas corretas no contexto harmônico. A fonte L tem uma semínima Ré, no terceiro tempo e pausa de semínima no quarto tempo, excluindo-a da comparação.

Exemplo 4 – Baixo instrumental, R.IX, c.39.

2) Erros e variantes em cadências

Exemplo 5 – Soprano, Tenor, R.III, c.47-48.

Há três padrões de combinação das penúltimas notas nas cadências do exemplo 5. Os padrões 1 e 3 têm essas notas como consonantes, sendo classificadas como variantes, que, inclusive, se manifestam dessa forma em outros momentos cadenciais da obra. A fonte M, embora fazendo o movimento do padrão 1, tem um sustenido na sua “penúltima”, um erro. O padrão 2 gera choque de 2ª. menor entre suas “penúltimas”, o que considero erro dentro do contexto da obra, na qual tais choques não ocorrem. A fonte B, apenas com a parte de tenor, tem sua lição como os padrões 2 ou 3. As fontes Q e S não podem ser observadas, por terem lições completamente diferentes das demais fontes nesse ponto. A fonte V, que só contém a parte de soprano, também não pode ser observada, pela ausência do fôlio que conterá o trecho analisado.

A questão a ser tratada no exemplo 6 também diz respeito ao padrão melódico nas duas vozes envolvidas na cadência neste ponto: penúltima nota como antecipação da última ou não, e mais o paralelismo consonante ou não das partes envolvidas.

O verso do Responsório VI é um dueto, que na maior parte das fontes é previsto

Exemplo 5 – Soprano, Tenor, R.III, c.47-48.

Padrão 1 - Fontes F, I

Padrão 2 - Fontes L, M, Q, [A]

Padrão 3 - Fonte N

Padrão 4 - Fonte S

Padrão 5 - Fonte [A], D

Exemplo 6 – Contralto, Tenor, Baixo, R.VI, c.33-34.

Se ob mu - tu

Se ob mu tu

Se ob mu tu

8

Figura 1 – Fonte A, R.VI, c.33-34.

para tenor e baixo. A fonte D prevê contralto e tenor, a fonte T, soprano e tenor, e a fonte A apresenta situação peculiar, ao grafar o tenor com o contralto, este dobrado pelo baixo, como uma espécie de opção.

Exemplo 6 – Contralto, Tenor, Baixo, R.VI, c.33-34.

Há quatro tipos de combinação das penúltimas notas nas cadências exemplificadas acima, gerando cinco padrões. Os padrões 1 e 2 têm essas notas como consonantes, sendo classificadas como variantes, que, inclusive, se manifestam dessa forma em outros momentos cadenciais da obra. O padrão 3 gera choque de 2ª. maior entre suas penúltimas notas, o que considero erro, dentro do contexto da obra. O padrão 4 tem a penúltima nota omitida na fonte S, o que impede a observação. A fonte B, apenas com a parte de tenor, tem sua lição como o padrão 2. A fonte T, que prevê soprano e tenor, apresenta o tenor como aquele dos padrões 2, 4 e 5, mas o soprano, que corresponde ao baixo, tem sua penúltima como Fá #, havendo, porém, uma rasura que corrige essa nota para Sol.

No entanto, temos ainda o padrão 5, que representa desdobramentos mais interessantes, envolvendo as fontes A e D.

Lembro que a fonte A tem, neste verso, as partes de tenor, contralto e baixo, nesta ordem, de cima para baixo, sendo que as partes de contralto e baixo são dobradas, como uma espécie de opção para execução. O mais importante é que essa fonte apresenta uma rasura significativa na parte de contralto, exatamente neste compasso, como podemos ver na figura 1:

Figura 1 – Fonte A, R.VI, c.33-34.

Observemos que a situação no contralto, antes da rasura, seria exatamente como a do baixo, já que são dobradas. A rasura modifica a parte do contralto aproximando-a da parte do tenor, com alteração da configuração rít-

mica e inclusão de notas. A nova configuração seria a do padrão 2, variante, conforme o exemplo acima, mas considerando-se o contralto e o tenor. Numa execução com o tenor e o baixo instalar-se-ia o padrão 5, um erro.

Exemplo 7 – Tenor, R.VI, c.16-17.

No exemplo 7, ambas as conclusões da cadência foram consideradas variantes, pelo fato de ocorrerem em outros pontos da obra.

Exemplo 8 – Tenor, R.VII, c.17-18.

A parte de tenor apresenta dois contornos melódicos no momento desta cadência. O primeiro, conforme as fontes A, B, D, H, L, M, N, T e U, é correto. O segundo, conforme as fontes F e I, seria um erro, se houvesse a parte de contralto, com o Lá no

primeiro tempo do c.17. Essa parte não existe em ambas as fontes, o que torna possível caracterizar a situação das fontes F e I como variante. As cifras da fonte F, única das duas que contém a parte de órgão, corroboram a variante 2. Na variante 1, as cifras das fontes A e D corroboram a situação, mas as fontes N e T têm erros de cifras nesse ponto: 5/6 e 5/3, respectivamente.

As fontes Q e S não podem ser observadas pela grande concentração de modificações neste ponto. As fontes V, X e Y não possuem a parte de tenor.

Exemplo 9 – Tenor, R.VII, c.27-29.

Variante 1 – fontes A, B, D, H, L, M, N, T, U

Exemplo 7 – Tenor, R.VI, c.16-17.

Exemplo 9 – Tenor, R.VII, c.27-29.

Exemplo 8 – Tenor, R.VII, c.17-18.

Exemplo 10 – Baixo vocal, Baixo instrumental, R.II, c.8-9.

Exemplo 11 – Baixo instrumental, R.II, c.37-38.

Exemplo 12 – Baixo instrumental, R.VIII, c.35.

Variante 2 – fontes F, I

No exemplo 9, ambos os tipos de cadência ocorrem em outros pontos da obra, daí serem consideradas as duas lições como variantes.

A fonte N tem um Dó bequadro no c.28, um erro.

As fontes Q e S não podem ser observadas pela grande concentração de modificações neste ponto.

Chamo a atenção para a forte tendência das fontes F e I adotarem variantes próprias para as lições cadenciais acima apresentadas. Isso indica uma consistente relação estemática entre as duas, em oposição às outras, de forma geral.

3) Variantes no baixo instrumental

Exemplo 10 – Baixo vocal, Baixo instrumental, R.II, c.8-9.

A parte do baixo instrumental apresenta três variantes quanto ao seu contorno melódico:

Variante 1 – fontes A, C, D, E, F, G, K, O

Variante 2 – fontes N, P, Q, R, S, T, U

Variante 3 – fontes L, M

Embora as três lições sejam plausíveis, acredito que a variante 2 tenha surgido de um golpe de vista errado do copista da fonte que a gerou. A fonte A tem exatamente neste ponto, no baixo vocal, uma rasura através de raspagem, que impede que se possa ver com precisão o que havia no c.9.

Exemplo 11 – Baixo instrumental, R.II, c.37-38.

Variante 1 – fontes A, C, M

Variante 2 – fontes D, E (contrabaixo), L, O, P

Variante 3 – fontes F, G, K, N, Q, R, T, U

Variante 4 – fonte E (oficleide II)

A variante 1 dobra o baixo vocal, com pequena diferença na fonte C, enquanto as variantes 2 e 3 fazem acompanhamento convencional com notas rebatidas, o chamado *trommelbass*, e a única diferença entre as duas está na nota inicial da lição, o Dó agudo, na variante 2. A variante 4 inicia como a mistura das variantes 1 e 2 e segue um caminho individual. A fonte E, sendo um arranjo instrumental da obra, introduz muitas variantes individuais, por isso a cisão dentro da própria fonte entre o contrabaixo e o oficleide II.

Exemplo 12 – Baixo instrumental, R.VIII, c.35.

Variante 1 – fontes A, C, E (contrabaixo), F, G (órgão), K, Q, R, T, U

Variante 2 – fontes D, G (contrabaixo)

Variante 3 – fontes L, M, O

Variante 4 – fontes P, N

Variante 5 – fonte E (oficleide II)

Todos esses desenhos melódicos são possíveis para a linha do baixo instrumental, e por isso são considerados variantes. Este mesmo desenho acontece no c.39, e lá as fontes são coerentes, com exceção das fontes P e N, que passam a adotar a variante 3. A fonte S não pode ser observada, por apresentar lacuna nesse ponto. A variante 5 é o único exemplo em todas as fontes do chamado *murkybass*.

Os três exemplos seguintes apresentam situações semelhante quanto ao uso da clave de Sol para a parte de baixo instrumental, representando dobramento momentâneo da parte vocal mais aguda, omissão do dobramento com pausas e ainda oitavas variadas.

Exemplo 13 – Baixo instrumental, R.III, c.5-6.

Variante 1 – fontes A, C

Variante 2 – fontes F, G (órgão), K, O, T, U

Variante 3 – fontes G (contrabaixo), M, Q, R

Exemplo 13 – Baixo instrumental, R.III, c.5-6.

Exemplo 14 – Baixo instrumental, R.VI, c.11-12.

As variantes 1 e 2 diferem apenas quanto à oitava das quatro últimas notas do c.6 e as variantes 2 e 3 diferem apenas quanto à presença ou ausência do desenho ornamental na passagem do c.5 para c.6. Observe-se que a fonte G apresenta suas únicas duas partes, órgão e contrabaixo, com variantes diversas, o que é comum em toda a obra nesta fonte, com o contrabaixo apresentando inúmeras vezes variantes individuais. As demais fontes, D, E, L, N e P, têm variantes individuais, que representam, de uma forma ou de outra, combinações das três variantes acima, tanto no que diz respeito ao desenho ornamental quanto às oitavas.

Exemplo 14 – Baixo instrumental, R.VI, c.11-12.

Há aqui três variantes, conforme os pentagramas do exemplo 14. As fontes Q e R entre colchetes se justifica pela existência da nota Fá sustenido no lugar da pausa de semínima do c.12, um erro. As fontes L e M

Exemplo 15 – Baixo instrumental, R.VI, c.21-22.

Exemplo 16 – Baixo instrumental, R.V, c.25.

Exemplo 17 – Baixo instrumental, R.VI, c.33.

também têm pequenas variantes de figuração rítmica da nota Sol, no c.12.

Exemplo 15 – Baixo instrumental, R.VI, c.21-22.

Há aqui também três variantes, conforme os pentagramas do exemplo 15. A fonte G está representada duas vezes, como variante 1, na parte de órgão, e como variante 2, na parte de contrabaixo.

Os dois exemplos a seguir apresentam lições semelhantes, que evoluem do diatonicismo para o cromatismo. Considerarei todas como variantes, pelo fato de ocorrerem dessas diversas formas em momentos diferentes da obra.

Exemplo 16 – Baixo instrumental, R.V, c.25.

As diversas fontes apresentam aqui três padrões:

Padrão 1 – fontes A, D, E, G (órgão), K, L, O P;

Padrão 2 – fontes F, G (contrabaixo), T, U;

Padrão 3 – fontes Q, R, S.

Observe-se que a fonte G apresenta em suas duas únicas partes dois padrões diferentes, como sempre. A fonte M omite suas notas exatamente no segundo tempo do compasso. A fonte C omite o trecho precisamente a partir do c.25 ao final da seção.

Exemplo 17 – Baixo instrumental, R.VI, c.33.

As diversas fontes apresentam aqui quatro padrões, todos considerados variantes:

Padrão 1 – fontes F, N, P, Q, R

Padrão 2 – fontes D, G, K, L, M, O, T, U

Padrão 3 – fontes A, C

Padrão 4 – fonte E

A fonte S não pode ser avaliada, por ter uma lacuna nesse ponto.

Podemos observar que não há qualquer coerência no tratamento dessas variantes quando comparamos as fontes em que ocorrem.

Soprano
ad cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus,

Contralto
ad cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus, *

Tenor
trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus,

Baixo
ad cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus,

Baixo
Fonte A

Baixo
Fonte D

Exemplo 18 – Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Baixo instrumental, R.IV, c.5-6.

4) Erros e variantes envolvendo notas e harmonia

Exemplo 18 – Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Baixo instrumental, R.IV, c.5-6.

As fontes A e D têm, na parte de contralto, a nota Ré (*) no primeiro tempo do c.6, o que não se coaduna com o processo da marcha harmônica que ocorre nesses dois compassos. A não existência da cifra no primeiro tempo desse compasso, na parte de baixo instrumental da fonte A, indica a necessidade da nota Dó para o contralto, reforçada pela cifra do segundo tempo. As cifras da fonte D são claras nesse ponto. As demais fontes, embora não contenham a parte de contralto, corroboram, de uma forma ou de outra, a harmonia correta. As fontes Q, R e S, contrafactas, têm as linhas de contralto e tenor bastante modificadas nesses compassos, colocando a nota Ré para o contralto, corroborada pela cifra “6” no primeiro tempo do c.6. Julgo, assim, que a nota Ré das fontes A e D é um erro.

Soprano
Fontes I, Q, S,
te oc - ci - sus est, in

Soprano
Fontes A, D, F, H, L, M, N, T, U, V
te oc - ci - sus est, in

Baixo
6 3

Exemplo 19 – Soprano, Baixo instrumental, R.II, c.19.

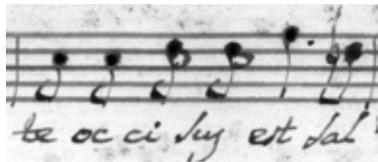


Figura 2 – R.II, c. 19, rasura na fonte A

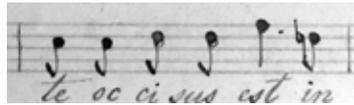


Figura 3 – R.II, c.19, rasura na fonte F

Tenor

Baixo

ho - mo si - ne ad - ju

6

Fontes D, H, L, M, N

Tenor

Baixo

ho - mo si - ne ad - ju

6

Exemplo 20 – Tenor, Baixo instrumental, R.VIII, c.15.



Figura 4 – R.VIII, c.15, rasura na fonte M.

Soprano

Baixo

et dum ma - le tra - cta-re - tur,

Variante 1

Soprano

Baixo

et dum ma - le tra - cta-re - tur,

Variante 2

Exemplo 21 – Soprano, Baixo instrumental, R.I, c.7-8.

Exemplo 19 – Soprano, Baixo instrumental, R.II, c.19.

O soprano apresenta erros no segundo grupo de fontes, conforme o segundo pentagrama: nas notas 3 e 4, com a nota Si, e n.6, com a omissão de bequadro. Ambos os erros são claros, de acordo com o contexto harmônico, explicitado pelas cifras do baixo contínuo ou dos instrumentos envolvidos (fontes L e M).

As fontes A e F apresentam rasuras das notas 3 e 4, corrigindo as notas Si para Lá:

Figura 2 – R.II, c. 19, rasura na fonte A.

Figura 3 – R.II, c.19, rasura na fonte F.

Todas essas rasuras seguem o padrão das demais existentes nessas fontes. É curioso que, embora os erros sejam de natureza diferente, ocorram rigorosamente nas mesmas fontes.

Exemplo 20 – Tenor, Baixo instrumental, R.VIII, c.15.

As notas 6 e 7 do tenor, no segundo grupo de fontes, são incompatíveis com a harmonia vigente, explicitada pela cifra 6 presente em quase todas as fontes com baixo cifrado, ou mesmo pelo contexto harmônico das fontes L e M. Apenas a fonte D tem a cifra 5/3 sob a terceira nota do baixo instrumental, prolongando-se pela quarta, um erro no que diz respeito à prolongação. A fonte M contém rasura exatamente das notas aqui em questão, modificando o Mi original para Ré:

Figura 4 – R.VIII, c.15, rasura na fonte M.

Exemplo 21 – Soprano, Baixo instrumental, R.I, c.7-8.

Variante 1 (fontes A, C, F, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U) – acorde de Sol menor, explicitado no baixo instrumental e no soprano, nas fontes que contêm essa parte;

Variante 2 (fontes D, E, G) – acorde de Sol maior, explicitado no baixo instrumen-

tal das três fontes, mas apenas no soprano da fonte D, já que as outras não contêm essa parte. A cifra no quarto pentagrama só existe na fonte D.

A variante 2, embora em minoria, é plausível, considerando-se a marcha harmônica que já vem ocorrendo desde o compasso 7.

Exemplo 22 – Baixo instrumental, R.III, c.38-39.

Os pentagramas 1 e 2 do exemplo 22 podem significar variantes, em função da presença ou não do Sol sustenido. A lição cromática semelhante, no c.39, certamente influenciou o compasso anterior. Nos pentagramas 3 e 4, a omissão do bemol na nota 5 é certamente um erro, de acordo com o contexto harmônico. Considerando-se omissão de acidentes como erros não significativos, é possível invalidar a análise deste exemplo como variantes.

Exemplo 23 – Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Baixo instrumental, R.VI, c.24.

Comparando-se as fontes A e D, transcritas no exemplo 23, observamos que há um conflito harmônico nos dois primeiros tempos desse compasso. Na fonte A, o tenor tem no primeiro tempo a nota Sol natural, mas logo no segundo tempo o contralto tem Sol sustenido, caracterizando falsa relação. Há várias instâncias de falsa relação no decorrer da obra (R.II, c.19, R.III, c.17-18, 22-23, 41 e R.IV, c.6, apenas para citar algumas), o que afasta a classificação de erros. Na fonte D, o tenor já apresenta o Sol sustenido no primeiro tempo.

No entanto, ainda há as cifras. Aquela do primeiro tempo da fonte A pressupõe um Lá, retardo, que resolveria num Sol sustenido no segundo tempo. Trata-se de um erro, já que o Lá não existe e a cifra ainda conflita com o Sol do tenor. A cifra no primeiro tempo da fonte D está totalmente de acordo com as partes vocais, sendo, portanto, correta, como, aliás,

Exemplo 22 – Baixo instrumental, R.III, c.38-39.

Exemplo 23 – Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Baixo instrumental, R.VI, c.24.

o compasso como um todo. A maioria das partes de baixo com cifras as omitem exatamente neste ponto. As fontes G e N apresentam apenas um “5” como cifra, omitindo um possível “3” ou “4” esclarecedores. A fonte O tem neste ponto a cifra “4”.

Uma visão mais ampla da questão tratada aqui é prejudicada pelo fato de que das 23 fontes que transmitem a obra, apenas quatro têm a parte de contralto. Além das fontes A e D, apenas as fontes Q e S a têm.

Os dois próximos exemplos apresentam variantes decorrentes de marchas harmônicas.

Exemplo 24 – Baixo e Baixo instrumental, R. VIII, c.13-14.

Considero as lições no exemplo 24 como variantes, por ambas satisfazerem as condições de lições corretas dentro do contexto:

Variante 1 – fontes A, F

Variante 2 – fontes D, L, M, N, Q, T, X, Y

Variante 1

Variante 2

Exemplo 24 – Baixo e Baixo instrumental, R.VIII, c.13-14.

Variante 1

Variante 2

Exemplo 25 – Baixo, Baixo instrumental, R.IX, c.40-41.

Exemplo 26a

Exemplo 26b

Exemplo 26c

Exemplo 26d

Exemplo 26e

Exemplos 26a, b, c, d, e – Baixo instrumental, R.V, c.20-22.

A parte do baixo instrumental das fontes C, E e U, que não possui a parte de baixo vocal, apresenta-se como na variante 1.

A parte do baixo instrumental das fontes G, K, O, P e R, que também não possui a parte de baixo vocal, apresenta-se como na variante 2.

A parte do baixo vocal da fonte I, que não possui a parte de baixo instrumental, apresenta-se como na variante 1.

A parte de contralto, rara nas fontes, tem, no c.14, o Fá sustenido, na fonte A, e o Fá natural, nas fontes D, Q e R.

Exemplo 25 – Baixo, Baixo instrumental, R.IX, c.40-41.

A presença do Sol sustenido em algumas das fontes provoca a mudança da harmonia, que parece lógica, se pensarmos na marcha harmônica que continua no c.41. Temos, assim, duas variantes:

Variante 1 – fontes A, D, L, N, Q, S

Variante 2 – fontes F, I, M

A maioria das fontes têm a variante 1, com as cifras do baixo instrumental que não explicitam a terça do acorde. As fontes que têm a variante 2 explicitam a situação mediante a cifra “5” (fonte F) ou pelo contexto harmônico (fonte M). A fonte I não possui a parte de baixo instrumental. A fonte T, que não possui a parte de baixo vocal para este verso, tem uma cifra errada sob a terceira nota do c.40: “6”. As fontes X e Y também não possuem a parte de baixo vocal para este verso.

Exemplos 26a, b, c, d, e – Baixo instrumental, R.V, c.20-22.

Nos exemplos 26a, 26b, 26c, 26d, 26e, uma situação bastante complexa e, para entendermos os erros que aqui ocorrem, é necessário inicialmente observarmos a estrutura fraseológica, conforme nos mostra o exemplo 26a. Há um fragmento melódico de seis tem-

pos (abarcado pelos colchetes abaixo das notas) que se repete. Dentro da estrutura de um compasso quaternário, há o necessário deslocamento desse fragmento. A lição, conforme apresentada por esse exemplo 26a, é correta, corroborada pela cifra “6” do contínuo, estando presente nas fontes A, C, F, K, Q, R e S, com a nuance de que apenas nas duas primeiras fontes a cifra “6” está presente.

Em algum momento da transmissão, um copista, no processo de copiar de um exemplar que continha as lições, como no exemplo 26a, ao atingir o início do c.22, teria tido um golpe de vista errado e olhou para o início do c.20, registrando, assim, quatro notas Mi, no lugar das quatro primeiras notas corretas do c.22. O deslocamento do motivo melódico, conforme explicado acima, facilitou o erro. Paradoxalmente, a cifra “6” abaixo da terceira nota do c.22 passou a estar debaixo de um Mi, ao invés do Sol correto, gerando um acúmulo de erros, conforme o exemplo 26c. A fonte representada por este exemplo é a fonte G, com suas duas partes instrumentais, de órgão, com baixo cifrado e de contrabaixo, esta última não contendo a cifra. Outro copista cometeu erro semelhante com relação à transcrição das notas do c.22, mas colocou a cifra “6” abaixo da primeira nota desse compasso, conforme o exemplo 26b, que representa as fontes N, O, T e U. O exemplo 26d, que representa as fontes D, E e P, é semelhante ao exemplo 26b, apenas sem as cifras. As fontes E e P apresentam apenas partes de contrabaixo e oficleide II, mas a fonte D, um baixo contínuo, omite exatamente neste ponto a cifra que nos interessa. O exemplo 26e, que representa as fontes L e M, simplifica a figuração do baixo, omitindo notas e, claro, as cifras. Nestes exemplos, foram desconsideradas algumas variantes rítmicas, que

Exemplo 27 - Baixo instrumental, R.I, c.30, n.2.



Figura 5 – R.I, c.30, rasura na fonte A.

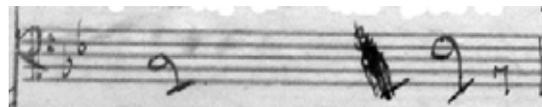


Figura 6 – R.I, c.30, rasura na fonte Q.

não trariam maiores esclarecimentos para o problema aqui analisado.

A conclusão de toda essa discussão é que apenas o exemplo 26a, com suas fontes, contém a lição correta, e todas as demais são erros cometidos na transmissão da obra.

Exemplo 27 - Baixo instrumental, R.I, c.30, n.2.

Considero o Fá como a nota correta neste ponto, conforme as fontes D, E, F, G, K, M, O, S, T e U, pelo contexto harmônico. Há, porém, uma vertente na tradição que inseriu a nota errada Ré (fontes A, C, L, Q), mantida errada nas fontes C e L, mas corrigida mediante rasura nas fontes A e Q:

Figura 5 – R.I, c.30, rasura na fonte A.

Figura 6 – R.I, c.30, rasura na fonte Q.

Example 28 – Baixo, Baixo instrumental, R.IX, c.13-17.

Figura 7 – Fonte A, R.IX, c.15, rasura na fonte A.

Figura 8 – Fonte M, R.IX, c.15, rasura na fonte M.

Figura 9 – Fonte R, R.IX, c.15-17.

Example 29 – Contralto, Tenor, Baixo, R.I, c.7-8.

Example 30 – Tenor, Baixo, Baixo instrumental, R.I, c.15-16.

As fontes N e P têm outra nota errada neste ponto: Lá. A fonte R não pode ser observada, por omitir este compasso. Foram desconsideradas, neste exemplo, pequenas variantes rítmicas.

Exemplo 28 – Baixo, Baixo instrumental, R.IX, c.13-17.

A nota Ré do baixo vocal (*) é um erro, considerando-se o contexto harmônico. Todas as fontes que contêm a parte de baixo vocal apresentam esse erro, de uma forma ou de outra. As fontes A e M corrigem essa nota Ré mediante rasuras.

Figura 7 – Fonte A, R.IX, c.15, rasura na fonte A.

Figura 8 – Fonte M, R.IX, c.15, rasura na fonte M.

É possível que esse erro do baixo vocal remonte ao original do compositor.

Algumas das fontes (E, G, Q, R) que contêm a parte de baixo instrumental têm neste ponto também a nota Ré, o que continua sendo um erro.

Esse erro das partes de baixo instrumental está certamente associado a um golpe errado de vista, tendo algum copista, no processo de transmissão, olhado para os compassos seguintes.

A fonte R ainda apresenta situação peculiar, envolvendo rasura:

Figura 9 – Fonte R, R.IX, c.15-17.

O copista teria olhado para o c.16 e registrado no quarto tempo do c.15 uma nota Dó, “corrigindo”, então, para Ré, mediante rasura e reforçando a presença do erro nesse compasso.

5) Erros e variantes envolvendo figurações rítmicas

Exemplo 29 – Contralto, Tenor, Baixo, R.I, c.7-8.

Percebe-se pelo contexto das demais vozes que a pausa no tenor não é necessária, já que uma semínima nesse ponto não conflitaria com a harmonia subjacente. Fica, assim, caracterizado um erro, presente, na verdade, em quase todas as fontes que têm essa parte vocal (A, B, D, F, H, I, L, M, N, T, U, V). Apenas as fontes Q e S têm nesse ponto uma semínima.

Exemplo 30 – Tenor, Baixo, Baixo instrumental, R.I, c.15-16.

Há um conflito generalizado nas fontes neste ponto. No tenor, todas as fontes (A, B, D, F, H, I, L, M, Q, S, T, U) apresentam

duas colcheias seguidas de pausa de semínima, com exceção da fonte N, com duas semínimas, no c.16. No baixo vocal, todas as fontes apresentam duas semínimas, inclusive N, X e Y. A estrita verticalidade das duas partes, desde o compasso anterior, demandaria uma solução uniforme, criando a necessidade de caracterizar uma das lições como erro. Qual das duas? O padrão rítmico do c.15, semínima – pausa de semínima, indicando um ataque seco, me leva a considerar o baixo vocal, no c.16, como tendo a lição errada. Corrobora meu pensamento o baixo instrumental, que pontua a nota Sol ao início de cada um desses compassos. O copista da parte de tenor da fonte N parece ter opinião contrária, bus-

The image displays five musical systems, each labeled with a 'Padrão' (Pattern) and associated sources. Each system consists of two staves: Soprano and Tenor. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).
Padrão 1 - Fontes A, F, H, I, N, T, U: The Soprano staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure. The Tenor staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure.
Padrão 2 - Fontes Q, S: The Soprano staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure. The Tenor staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure.
Padrão 3 - Fonte D: The Soprano staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure. The Tenor staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure.
Padrão 4 - Fonte L: The Soprano staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure. The Tenor staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure.
Padrão 5 - Fonte M: The Soprano staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure. The Tenor staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure.

Exemplo 31 – Soprano, Tenor, R.I, c.29-30.



Figura 10 – R.I, c.29-30, rasura na fonte M.

cando a uniformização das duas partes vocais como duas semínimas.

Os quatro exemplos a seguir apresentam variantes ou erros rítmicos originários de simplificações do padrão rítmico, envolvendo notas pontuadas ou não.

Exemplo 31 – Soprano, Tenor, R.I, c.29-30.

O problema aqui gira em torno da variedade de combinações entre as figurações rítmicas dos grupos de quatro notas por tempo, que chamarei de X (♩♩♩♩) e Y (♩♩♩♩), no soprano e no tenor, gerando enorme dificuldade para caracterizar erros ou variantes. Agrupei as manifestações nas fontes por padrões, conforme pode ser visto no exemplo acima.

O padrão 1 é totalmente coerente, tanto no aspecto horizontal, na repetição da figuração rítmica na mesma parte, como vertical, na simultaneidade das duas partes, principalmente no c.30, podendo ser classificado, assim, como lição correta.

O padrão 2 é coerente horizontalmente no tenor, mas incoerente horizontalmente no soprano, podendo ser classificado, assim, como erro.

O padrão 3 apresenta discrepância no tenor horizontalmente, razão pela qual classifico a simplificação nessa parte, no c.29, como erro.

O padrão 4 apresenta discrepâncias horizontalmente, tanto no soprano como no

tenor, mas verticalmente, no c.30, as duas partes coincidem, caracterizando esse padrão como lição correta.

Concluo, assim, que os padrões 1 e 4 devem ser considerados como variantes.

O padrão 5 é o mais curioso, pela ocorrência de uma rasura, conforme a figura 10.

Figura 10 – R.I, c.29-30, rasura na fonte M.

Fica claro, pela rasura no pentagrama de cima, nas notas 5 e 6 do c.30, que o copista teve como exemplar a figuração rítmica X. A partir daí, tenho três hipóteses, considerando-se que a fonte M é uma partitura:

- 1) ao copiar a parte do soprano II (soprano) de um exemplar que continha a figuração rítmica Y, decidiu alterar a parte de Soprano I;
- 2) ao copiar a parte de soprano I, decidiu, conjecturalmente, alterar as notas em questão e incorporou a mudança ao copiar a parte de soprano II;
- 3) a rasura teria acontecido em momento posterior, por outra mão.

Assim, o padrão 5 assume característica híbrida, de difícil classificação, com um resultado que o aproxima do padrão 4, conforme a fonte L.

Exemplo 32 – Soprano, Tenor, R.V, c.20-23.

O problema aqui gira em torno, mais uma vez, da variedade de combinações entre as configurações rítmicas dos grupos de

quatro notas por tempo, que chamarei de X () e Y (). Agrupei as manifestações nas fontes em quatro padrões, conforme pode ser visto no exemplo acima.

Os padrões 1, 2 e 4 são totalmente coerentes no que diz respeito à repetição do grupo X ou Y nas duas partes, podendo ser classificados, assim, como variantes.

O padrão 3 apresenta discrepância entre o soprano e o tenor, e classifico a ocorrência nessa fonte como erro, embora não possa afirmar qual das duas partes vocais apresenta efetivamente o erro.

Há outra discrepância importante entre as fontes dos padrões 1, 2 e 3, quando comparamos o término da linha melódica

do soprano, no terceiro tempo do c.21 (*), com o término da linha melódica do tenor, no primeiro tempo do c.23 (**). Apenas as fontes T e U, conforme o padrão 4, mantêm a exata reprodução desse fragmento em ambas as partes. Erros ou variantes?

As fontes B e V, por apenas apresentarem as partes de tenor e soprano, respectivamente, não permitem avaliar a situação neste ponto.

O exemplo 39 mostra a sequência imediata desses compassos, e lá é possível observar configurações rítmicas que certamente influenciaram nas variantes aqui apresentadas.

Exemplo 33 – Soprano, Tenor, R.V, c.25-26.



Padrão 1 - Fontes A, D, F, H, I, L, N *

Soprano: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li, *

Tenor: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li, **

Padrão 2 - Fontes Q, S,

Soprano: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li,

Tenor: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li, *

Padrão 3 - Fonte M

Soprano: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li,

Tenor: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li,

Padrão 4 - Fontes T, U

Soprano: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li,

Tenor: At - ten - di - te, u - ni - ver - si - po - pu - li,

Exemplo 32 – Soprano, Tenor, R.V, c.20-23.

Fontes A, D, H, T, U
Soprano de - te do - lo [rem]
Tenor de - te do - lo [rem]

Fontes F, I, M, Q, S
Soprano de - te do - lo [rem]
Tenor de - te do - lo [rem]

Fonte L
Soprano de - te do - lo [rem]
Tenor de - te do - lo [rem]

Fonte N
Soprano de - te do - lo [rem]
Tenor de - te do - lo [rem]

Fonte V
Soprano de - te do - lo [rem]
Tenor de - te do - lo [rem]

Fonte B
Soprano de - te do - lo [rem]
Tenor de - te do - lo [rem]

Exemplo 33 – Soprano, Tenor, R.V, c.25-26.

Fontes A, D, F, H, I, L, M, N, T, U
Soprano
Tenor

Fontes Q, S
Soprano
Tenor

Fonte V
Soprano

Fonte B
Tenor

Exemplo 34 – Soprano, Tenor, R.V, c.27.

A distinção básica aqui ocorre entre os padrões 1 (fontes A, D, H, T, U) e padrão 2 (fontes F, I, M, Q, S), que considero variantes. A fonte L apresenta um erro, na medida em que tem o padrão 2, no c.25, e o padrão 1, no c.26. Esse erro provavelmente aconteceu pelo fato de neste exato ponto haver mudança de página, o que favorece a ocorrência de enganos. A fonte N tende para o padrão 1, mas apresenta erro nas duas partes em questão, ao pontuar as colcheias do terceiro tempo de cada um dos compassos, ou omitir mais uma bandeirola nas duas notas seguintes, que transformaria as semicolcheias em fusas. A fonte V, apenas com a parte de soprano, tem o padrão 1.

A fonte B, apenas com a parte de tenor, tende para o padrão 1, com rítmica correta, caracterizando variante.

Exemplo 34 – Soprano, Tenor, R.V, c.27.

Variante 1 – fontes A, D, F, H, I, L, M, N, T, U

Variante 2 – fontes Q, S

Não havendo padrões conflitantes entre soprano e tenor, as lições foram consideradas variantes. As fontes B e V, por terem apenas as partes de tenor e soprano, respectivamente, não podem ser totalmente avaliadas, apresentando essas fontes tais partes como variantes 1 e 2, respectivamente.

Exemplo 35 – Baixo instrumental, R.VII, c.36.

Variante 1 – fontes A, C, E, F, G, N, O, P, T, U

Variante 2 – fontes D, L, M, Q, R

Variante 3 – fonte S

A variante 2 significa simplificação em relação à variante 1, e a variante 3 omite as notas que caracterizam o problema.

Exemplo 36 – Soprano, Tenor, R.II, c.30-31.

Neste ponto, o soprano e o tenor estão caminhando em sextas paralelas, o que pressupõe uniformidade rítmica. Contudo, há um conflito vertical no primeiro tempo do c.31, quanto à figuração rítmica, gerando três padrões:

Os padrões 1 e 3 podem ser considerados variantes, na medida em que mantêm o paralelismo rítmico entre as vozes, mas o padrão 2, com a divergência rítmica entre o soprano e o tenor, deve ser considerado erro. Na base deste problema parece estar o princípio do *over-dotting* barroco, ou seja, da intenção sonora do copista por trás da escrita mais tradicional.

Exemplo 35 – Baixo instrumental, R.VII, c.36.

Exemplo 36 – Soprano, Tenor, R.II, c.30-31.

Exemplo 37 – Soprano, Tenor, Baixo instrumental, R.II, c.39-40.



Figura 11 – R.II, c.39, rasuras na fonte M.

Soprano

[ra] tos

Fontes A, B, D, H

Tenor

ra - tos,

Fontes F, I, L, M, N

Tenor

ra - tos,

Fonte Q, S

Tenor

ra - tos,

Fontes T, U

Tenor

ra - tos,

Exemplo 38 – Soprano, Tenor, R.I, c.31.

6) Erros e variantes rítmicos associados com a harmonia

Exemplo 37 – Soprano, Tenor, Baixo instrumental, R.II, c.39-40.

Como pode ser visto no exemplo 37, há um conflito entre as fontes quanto a esta lição, uma cadência final do responsório. Erros ou variantes?

Harmonicamente, há três soluções apresentadas pelas fontes, todas possíveis dentro dos vários tipos de cadências apresentadas na obra como um todo, ou seja, posso falar sobre variantes.

Porém, o tenor das fontes A, T e U já impossibilita a solução encontrada no primeiro pentagrama do exemplo acima, mesmo que as fontes T e U apresentem a cifra 6/4 sobre a terceira nota do baixo instrumental, o que confirmaria essa solução harmônica como variante. A fonte A, com sua cifra 5/4 neste mesmo ponto, só confirma que a lição do soprano é um erro. Quanto à fonte V, não é possível sua avaliação, pelo fato de não conter a parte de tenor ou de baixo instrumental.

No caso do segundo pentagrama, com seu retardo, a fonte F apresenta a cifra 3 – 6/4 sob a terceira nota, o que, mais uma vez, caracteriza um erro, ou da lição do soprano ou da cifra do baixo. As fontes H e I não podem ser avaliadas, por não terem também a parte do baixo cifrado. A fonte L, sendo uma partitura com instrumentos de orquestra, tem a sua situação harmônica bem clara, corroborando a solução apresentada para a lição do soprano. A fonte M, finalmente, apresenta, em seu acompanhamento de órgão em dois pentagramas, a corroboração da lição do soprano. Há, porém, uma rasura na parte do baixo vocal que traz dúvidas sobre a ação do copista neste ponto:

Figura 11 – R.II, c.39, rasuras na fonte M.

É possível ver que, de alguma forma, o copista dessa fonte deve ter tido contato com uma fonte que teria a lição como a fonte D, no terceiro pentagrama, registrando as notas e sua figuração rítmica, porém, na parte do baixo vocal, rasurando em seguida. Qual a ordem dos acontecimentos aqui? A lição do soprano II, em sua versão final nessa fonte, representa correção conjectural ou consulta a outra fonte?

A fonte N, com sua cifra 5/4, corrobora a lição do soprano.

A fonte D tem sua variante individual, porém corroborada pela cifra 3, colocada abaixo da terceira nota do baixo instrumental.

As fontes Q e S se aproximam da lição conforme o segundo pentagrama, com seu retardo, mas introduzem nova nota no primeiro tempo do compasso, caracterizando variante individual, certamente sob a influência da lição do tenor. Sendo contrafactas, têm outro fragmento de texto litúrgico.

Exemplo 39 – Soprano, Tenor, R.V, c.23-24.

7) Erros e variantes envolvendo a combinação de notas e ritmos

Exemplo 38 – Soprano, Tenor, R.I, c.31.

Variante 1 – fontes A, B, D, H

Variante 2 – fontes F, I, L, M, N

Variante 3 – fontes Q, S

Variante 4 – fontes T, U

Classifico todas as lições do tenor como possíveis, ou seja, variantes. A parte de soprano, que já vem se desenvolvendo paralela com a de tenor no compasso anterior, apresenta neste mesmo ponto apenas duas colcheias, conforme a variante 3.

Exemplo 39 – Soprano, Tenor, R.V, c.23-24.

A lição, conforme apresentada pelas fontes D, F, H, I, Q, S e T, com suas terminações em bordaduras, tanto na marcha harmônica no soprano como no primeiro tempo do c.24, no tenor, se impõe como o padrão nesses dois compassos, levando-me

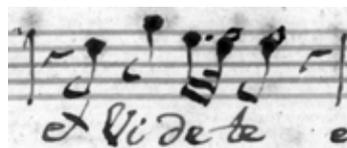


Figura 12 – R.V, c.23, rasuras na fonte A.

Exemplo 40 – Baixo instrumental, R.VI, c.35-36.

Exemplo 41 – Tenor, R.I, c.3-5.

a classificar a ocorrência nas fontes L e M, com sua nota Lá, como erro.

A fonte N tem evidentemente uma nota errada, no c.23 do soprano (n.5). Observe-se ainda a variante rítmica repetida na fonte V, nos c.23-24, também no soprano.

A fonte A apresenta, nesse exato ponto, uma rasura:

Figura 12 – R.V, c.23, rasuras na fonte A.

Esta rasura mostra que o copista dessa fonte teve como exemplar uma fonte em que a lição assim estava, ou seja, a situação antes da rasura faria com que a fonte A tivesse a mesma configuração da fonte N, um erro na nota 5 deste compasso, corrigido de tal forma a gerar outro erro, agora na quarta nota.

Exemplo 40 – Baixo instrumental, R.VI, c.35-36.

O padrão motivico de todas as fontes demonstra que a lição das fontes K, O, T e U, no c.36, é um erro. Observe-se ainda o erro de notas nas fontes P, Q e R, no c.36 (*).

8) Erros e variantes envolvendo a colocação do texto litúrgico

Exemplo 41 – Tenor, R.I, c.3-5.

Variante 1a (fontes A, B, H, M) – o verbo “est” é articulado sob a primeira nota do c.4, levando à articulação de “sicut ovis” sob as quatro notas seguintes, silabicamente. A fonte B apresenta a segunda nota do c.4 como Sol, caracterizando erro, e ainda tem as duas últimas notas desse compasso como semínimas, caracterizando variante individual;

Variante 1b (fontes N, T, U) – o verbo “est” é articulado também sob a primeira nota do c.4, mas o segundo tempo desse compasso é desdobrado em duas colcheias, gerando melisma para “o”, na segunda e terceira notas;

Variante 1c (fonte L) – o verbo “est” seria articulado também sob a primeira nota do c.4, embora não explicitamente, já que

Soprano
 Tenor

in - ter, in-ter sce - le - ra - tos re - pu - ta - tus est, in - ter sce - le - ra - tos re - pu - ta - tus est,
 in - ter, in-ter sce - le - ra - tos re - pu - ta - tus est, in - ter sce - le - ra - tos re - pu - ta - tus est,

Exemplo 42 – Soprano, Tenor, R.I, c.31-35.

a colocação do texto está omitida. A articulação de “sicut” inicia a partir da segunda nota. Porém, o melisma aqui ocorre para a sílaba “ut”, na terceira e quarta notas. A articulação de “ovis” obriga à subdivisão da mínima em duas semínimas, no c.5, contrariamente a todas as outras fontes;

Variante 2 (fontes F, I) – o verbo “est” é omitido na sintaxe, num tipo de cadenza fuggita renascentista, levando à articulação da expressão “sicut ovis” já a partir da primeira nota do c.4.

A ausência da colocação do texto na fonte D, neste ponto, não permite a avaliação da sua situação.

A variante 1a tem a pior prosódia, seguida da variante 1c. As variantes 1b e 2 apresentam as melhores soluções.

No exemplo 12, ambas as partes vocais têm absoluto paralelismo em décimas, o que cria a expectativa que em ambas haja a colocação uniforme do fragmento textual “inter sceleratos”, mas não é o que acontece em todas as fontes, conforme mostra a tabela 1:

Há, pois, dois padrões de uniformidade na colocação do texto nas partes consideradas: 1 e 2, que podem ser considerados como variante 1 e variante 2, respectivamente.

As fontes A e L são contraditórias entre si, apresentando a variante 1 no tenor, mas a variante 2 no soprano. A fonte N faz o contrário, e ainda apresenta variante rítmica neste ponto, no soprano.

A fonte B, apenas com a parte de tenor, apresenta a variante 1 e a fonte V, da qual

	Soprano	Tenor	Fontes
Padrão 1	“inter, inter sceleratos”	“inter, inter sceleratos”	F, H, I, M
Padrão 2	“inter sceleratos”	“inter sceleratos”	D, T, U
Padrão 3	“inter, inter sceleratos”	“inter sceleratos”	A, L
Padrão 4	“inter sceleratos”	“inter, inter sceleratos”	N

Tabela 1 – Padrões de colocação do texto no soprano e no tenor, nos c.31-32 do Responsório I.

só podemos observar a parte de soprano, apresenta também a variante 1.

As fontes Q e S, por terem outro texto, não foram levadas em consideração.

No entanto, a observação mais ampla do contexto mostra uma marcha harmônica com um motivo de notas repetidas que se repro-

duz quatro vezes e notas de ligação no segundo tempo do c.31, abarcadas pelo colchete:

Exemplo 42 – Soprano, Tenor, R.I, c.31-35.

Tal análise me leva a crer que é mais adequado que a palavra “inter” seja enunciada isoladamente, imediatamente antes da expressão “inter sceleratos” no c.31, à qual se soma

Exemplo 43 – Soprano, R.II, c.19-20.

Exemplo 44 – Soprano, Tenor, Contralto, Baixo, R.IV, c.10-12.

a forma verbal “reputatus est”, segmento que se repete da mesma forma nos dois compassos seguintes. Assim, o que chamei de variante 2 passa a ser considerada um erro, e o que chamei de variante 1 a lição correta.

Exemplo 43 – Soprano, R.II, c.19-20.

Ocorre aqui um conflito entre as fontes na colocação do texto, o que no primeiro momento poderiam ser consideradas variantes. Porém, as demais partes vocais estão articulando nesse momento “in te occisus est”, polifonicamente, com utilização de colcheias, e só no quarto tempo do c.20 as partes se encontram para articular “Salvator Israel”, fragmento caracterizado por semínimas, o que já acontece no tenor a partir do segundo tempo desse compasso. Assim, por essa análise, as fontes D, F, H, I, T, U e V têm a lição errada. A fonte A ainda apresenta hesitação entre as duas lições, gerando sintaxe errada, embora sem a presença de rasura. Mas, não podemos esquecer que o copista dessa fonte já havia rasurado duas notas no compasso anterior, conforme o exemplo 19.

Exemplo 44 – Soprano, Tenor, Contralto, Baixo, R.IV, c.10-12.

Padrão 1 – fontes A, B, F, H, I, N, U

Padrão 2 – fontes L, M, T

Há aqui certa independência entre as vozes, o que dificulta a classificação das duas soluções encontradas nas fontes para o tenor como variantes ou alguma delas como erro. O problema consiste na repetição de palavras nessa parte.

O padrão 1 é mais lógico horizontalmente quanto à repetição da expressão “captivum tenebat” no tenor, mas o padrão 2 é mais lógico verticalmente, no que diz respeito ao encontro de “tenebat” em todas as partes a partir da última colcheia do c.11 e ainda com o contralto no c.12.

Exemplo 45 – Baixo, R.VI, c.8-11.

Fontes D, F, I, T

ju - sti tol-lun - tur, et ne - mo, et ne - mo con - si - de-rat.

Fontes A, L, M, N, X, Y

ju - sti tol-lun - tur, tol - lun - tur, et ne - mo con - si - de-rat.

Exemplo 45 – Baixo, R.VI, c.8-11.

A repetição de “tolluntur” nas fontes A, L, M, N, X e Y foi considerada erro pelo fato de ocorrer após a cadência conclusiva no primeiro tempo do c.9, pressupondo-se que a nova frase inicie com o novo fragmento textual, de acordo com os compassos seguintes.

Exemplo 46 – Soprano, Baixo, Tenor Contralto, R.IX, 42-44.

Há discrepância na colocação do texto no c.43 das fontes, gerando três padrões:

Padrão 1 – fontes A, L, M, N – as duas vozes articulam juntas “petierunt illum, petierunt”;

Padrão 2 – fontes D, T – as duas vozes articulam juntas “petierunt, petierunt illum”;

Padrão 3 – fontes F, I – as duas vozes conflitam entre as duas soluções acima.

Os padrões 1 e 2 podem ser considerados variantes, por serem corretos quanto ao paralelismo das vozes e a colocação do texto, mas o padrão 3 é um erro, pelo texto conflitante.

Exemplo 47 – Soprano, R.II, c.5-7.

A colocação do fragmento do texto litúrgico “et exue te vestibus ju[cunditatis]” é feita de forma diversa nas várias fontes, inclusive com figurações rítmicas diferentes. No primeiro

Padrão 1

Soprano
runt, -

Baixo (Tenor, Alto)
pe - ti - e - runt il-lum, pe-ti - e -

Padrão 2

Soprano
lum,

Baixo (Tenor, Alto)
pe - ti - e - runt, pe-ti - e - runt il -

Padrão 3

Soprano
lum,

Baixo (Tenor, Alto)
runt,

pe - ti - e - runt il-lum, pe-ti - e -

Exemplo 46 – Soprano, Baixo, Tenor, Contralto, R.IX, 42-44.

et ex - u - e te, et ex - u - e ve - sti - bus ju

et ex - u - e te, et ex - u - e te ve - sti - bus ju

e - te ve - sti - bus ju

et ex - u - e te et ex - u - e ve - sti - bus ju

Exemplo 47 – Soprano, R.II, c.5-7.

pentagrama, as fontes A, F, H e I omitem o pronome “te”, no c.7, o que não ocorre com as fontes D, L, T, U e V, no segundo pentagrama, com a necessária subdivisão da semínima em duas colcheias. A fonte M não explicita a colocação do texto nos c.5-6, mas as duas primeiras semínimas do c.7, com suas sílabas, representam certamente um erro. A fonte N apresenta o fragmento textual integralmente, mas com modificação da configuração rítmica, o que caracteriza variante. Observe-se o erro de notas nessa fonte, no c.7 (*). As fontes Q e S contêm suas lições com notas e confi-

gurações muito diversas, e que não cabem ser mencionadas aqui.

Exemplo 48 – Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, R.IX, c27-31.

A colocação do texto do soprano nas fontes A, L e M é considerada erro, pelo contexto das demais vozes.

O verso do Responsório IX é executado por vozes diversas nas diferentes fontes, o que caracteriza variantes, como já visto anteriormente:

Variante 1 – Soprano, Baixo / Contralto – fonte A

Fontes D, F, H, I, N, Q, S, T, U, V

Soprano

cu - sto - di - rent, cu - sto - di - rent

Fontes A, L, M

Soprano

cu - sto - di - rent il - lum, cu - sto - di - rent

Contralto

cu - sto - di - rent, cu - sto - di - rent

Tenor

cu - sto - di - rent, cu - sto - di - rent

Baixo

cu - sto - di - rent, cu - sto - di - rent

Exemplo 48 – Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, R.IX, c27-31.

Soprano  Ac - ce - den - tes,
 Variante 1
 Baixo (Tenor, Alto)  -
 Ac - ce - den - tes

Soprano  Ac - ce - den - tes,
 Variante 2
 Baixo (Tenor, Alto)  -
 Ac - ce - den - tes

Exemplo 49 – Soprano, Baixo, Tenor, Contralto, R.IX, c.35-36.

Variante 2 – Soprano, Baixo – fontes D, F, I, L, M, N, Q, S

Variante 3 – Soprano, Tenor – fontes T, U, V

A fonte B, apenas com a parte de tenor, não revela a formação vocal para este verso, da mesma forma que as fontes X e Y, apenas com a parte de baixo. Na fonte H, apenas com as partes de soprano e tenor, sabemos que a primeira voz é do soprano, mas a segunda voz poderia ser o baixo, ou eventualmente contralto, se fosse uma fonte com as quatro vozes.

Há sutil diferença rítmica na colocação do texto nas diversas fontes:

Exemplo 49 – Soprano, Baixo, Tenor, Contralto, R.IX, c.35-36.

Variante 1 – fontes A, F, I, L, M, N

Variante 2 – fontes D, Q, S, [T], U, V

Ambas as lições podem ser consideradas corretas, ou seja, são classificadas como variantes. A fonte T ainda tem uma variante individual, apresentando o 2º Tempo de cada um dos compassos como colcheia pontuada / semicolcheia.

Há uma rasura na parte de contralto na fonte A (2º pentagrama da figura abaixo), modificando a lição da variante 2 para variante 1:



Figura 13 – Fonte A, R.IX, c. 36, rasura na fonte A, no contralto.



Exemplo 50 – Tenor, R.II, c.32-34.

Figura 13 – Fonte A, R.IX, c. 36, rasura na fonte A, no contralto.

A parte de soprano, conforme o primeiro pentagrama acima, ainda apresenta um conflito entre a colocação efetiva do texto e a colcheia solta, terceira nota.

9) Erros e variantes envolvendo ornamentos

Os problemas que surgem nos exemplos a seguir dizem respeito à simultaneidade das vozes ou a reprodução de motivos melódicos horizontalmente. Em ambos os casos, espera-se que configurações melódico-rítmicas semelhantes apresentem soluções idênticas quanto aos ornamentos.

Duas questões se destacam, enfocando a presença ou não dos ornamentos, incluindo os trilos, e seus formatos, como *appoggiature* ou *acciaccature*. Por um lado, sendo *appoggiature* e *acciaccature* sujeitas à variedade das convenções de época quanto à sua utilização, não é possível considerar sua presença ou ausência como erros. Por outro lado, o estrito paralelismo das duas vozes neste ponto cria a expectativa da coerência na sua colocação. De

toda forma, considero a questão no nível das variantes, na maioria dos casos.

Exemplo 50 – Tenor, R.II, c.32-34.

O tenor tem um fragmento melódico que se repete em marcha e as fontes apresentam ornamentos diversos, com *appoggiature* e *acciaccature*, e trilos, conforme a tabela 2:

Tabela 2 – Tenor, R.II, c.32, n.3 – c.33, n.4.

Em todos os casos acima, predominam as *appoggiature* como colcheias, havendo apenas *acciaccature* nas fontes D e M. As fontes Q e S, com seus trilos, de certa maneira subentendem a presença das *appoggiature*, mas aqui também a fonte Q apresenta variante quanto à presença do trilo ou não.

Exemplo 51 – Soprano, Tenor, R.I, c.27-28.

É enorme a variedade de colocação de *appoggiature* ou *acciaccature* no soprano e no tenor nestes pontos (*), conforme mostra a tabela 3:

Tabela 3 – Soprano, Tenor, R.I, c.27, n.3 e n.6.

As fontes F e I têm *appoggiature* coerentemente em todas as partes, como colcheias na primeira fonte, e como semicolcheia na



Exemplo 51 – Soprano, Tenor, R.I, c.27-28.

Fontes	c.32	c.33
A	<i>appoggiatura</i> / colcheia	não
B	não	não
D	<i>acciaccatura</i>	não
F	<i>appoggiatura</i> / colcheia	<i>appoggiatura</i> / colcheia
H	<i>appoggiatura</i> / colcheia	não
I	<i>appoggiatura</i> / colcheia	<i>appoggiatura</i> / colcheia
L	não	não
M	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>
N	não	não
Q	trilo	sem trilo
S	trilo	trilo
T	<i>appoggiatura</i> / colcheia	<i>appoggiatura</i> / colcheia
U	<i>appoggiatura</i> / colcheia	<i>appoggiatura</i> / colcheia

Tabela 2 – Tenor, R.II, c.32, n.3 – c.33, n.4 – variantes de colocação de ornamentos.

segunda. Da mesma forma, a fonte M apresenta *acciaccature* em todas as partes. As fontes A, D, H, S, T e U têm presença parcial desses ornamentos, numa forma ou outra e as fontes L, N e Q não os apresentam. As fontes B e V não podem ser observadas quanto à comparação entre as partes de soprano e tenor, já que na fonte B falta a primeira e, na fonte V, a segunda.

Exemplo 52 – Soprano, Tenor, R.IV, c.26-29.

A tabela 4 nos mostra, mais uma vez, a grande variedade, tanto na colocação quanto nos tipos de ornamento, nos c.27 e 29:

Tabela 4 – Soprano, Tenor, R.IV, c.27, n.1.

Aqui, há maior coincidência nas fontes quanto à presença coerente de *appoggiature* (fontes A, F, I) e *acciaccature* (fontes M e T). Há presença parcial desses ornamentos nas fontes D, H, L e N. A situação da fonte U se caracteriza como erro, com *acciaccature* em três ocorrências vozes/compassos e *appoggiatura* como colcheia em uma ocorrência voz/compasso. As fontes Q e S não apresentam esses ornamentos. As fontes B e V não podem ser avaliadas, pela ausência das partes de soprano e de tenor, respectivamente.

The image shows a musical score for Soprano and Tenor. The Soprano part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Tenor part is on a bass clef staff with the same key signature and time signature. Both parts have the lyrics 'et sub - ver - ti, et sub - ver - ti'. There are asterisks above the first notes of the second measure in both parts, indicating ornaments.

Exemplo 52 – Soprano, Tenor, R.IV, c.26-29.

Exemplo 53 – Soprano, Tenor, R.V, c.27-28.

Exemplo 53 – Soprano, Tenor, R.V, c.27-28.

A distribuição da presença de ornamentos, sejam *appoggiature*, com seus valores, *acciaccature* ou trilos, está na tabela 5:

Tabela 5 – Soprano, Tenor, R.V, c.27.

A relação esperada entre *appoggiature* e *acciaccature* com trilos é assistemática. Apenas as fontes A e H a têm. Há *appoggiature* e *acciaccature* sem trilos (fontes D, M, T, U) e um trilo isolado na fonte I. A situação da fonte L se caracteriza como erro, apresentando *acciaccatura* com trilo, no soprano, e *appoggiatura* como colcheia com trilo, no soprano. As fontes N, Q e S não têm qualquer dos ornamentos nesse compasso. Chamo a atenção para a *appoggiatura* como semínima, afetando uma mínima, na parte de tenor da fonte F. As fontes B e V não podem ser avaliadas, pela ausência das partes de soprano e de tenor, respectivamente.

Na transmissão gráfica de um texto musical é inevitável o surgimento de inovações: os erros e variantes. Os copistas, sujeitos a fatores mecânicos e culturais, são os principais agentes que vão provocando tais modificações, gerando imagens cada vez mais diversas do texto, e, com isso, trazendo à tona a questão da identidade de uma obra musical. Inovações mais pontuais, afetando o texto no nível das lições, não parecem ser um grande problema, mas aquelas afetando a estrutura podem alterar profundamente a percepção da identidade de uma obra.

A transmissão da obra de David Perez aqui estudada, que tanto poderia ser chamada de *Responsórios do Sábado Santo* como *Responsórios da Quinta-feira Santa*, até certo ponto, nos dá um bom exemplo da quantidade de inovações que podem ser incorporadas a um texto musical.

A quantidade de erros e variantes significativos, conjuntivos ou disjuntivos, nessas 23 fontes luso-brasileiras, é muito grande, mas o estudo textual apresentado neste capítulo se concentrou em cerca de sessenta exemplos desses erros e variantes, representando uma seleção das situações mais instigantes para a pesquisa. A existência de alguns erros presentes em todas as fontes gera a hipótese de que eles teriam sido cometidos pelo próprio David Perez, ao criar sua obra, o que ocorre frequentemente em fontes autorais. Porém, a grande quantidade de variantes demonstra a decisiva participação dos copistas nesse processo de modificação da obra, no nível das estruturas e das lições.

Não podemos esquecer que, pelo menos durante cerca de 140 anos, essas fontes, com suas inovações, tiveram uma existência real, sendo certamente executadas nas cerimônias do calendário litúrgico para as quais foram produzidas, com todas as modificações que pudemos analisar nesse texto, e grande quantidade de outras que não foram mencionadas.

Fontes	Soprano Nota 3	Tenor Nota 3	Soprano Nota 6	Tenor Nota 6
A	<i>appoggiatura</i> / colcheia	não	não	não
B	X	não	X	não
D	<i>acciaccatura</i>	não	<i>acciaccatura</i>	não
F	<i>appoggiatura</i> / semicolcheia	<i>appoggiatura</i> semicolcheia	/ <i>appoggiatura</i> semicolcheia	/ <i>appoggiatura</i> / semicolcheia
H	não	<i>appoggiatura</i> colcheia	/ não	<i>appoggiatura</i> / colcheia
I	<i>appoggiatura</i> / colcheia	<i>appoggiatura</i> colcheia	/ <i>appoggiatura</i> colcheia	/ <i>appoggiatura</i> / colcheia
L	não	não	não	não
M	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>
N	não	não	não	não
Q	não	não	não	não
S	<i>acciaccatura</i>	não	<i>acciaccatura</i>	não
T	<i>appoggiatura</i> / colcheia	não	não	não
U	<i>appoggiatura</i> / colcheia	não	não	não
V	não	X	não	X

Tabela 3 – Soprano, Tenor, R.I, c.27, n.3 e n.6 – variantes de colocação de *appoggiature*, com seus valores, e *acciaccature*.

Fontes	compasso 27		compasso 29	
	Soprano	Tenor	Soprano	Tenor
A	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>
B	X	Não	X	não
D	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	não
F	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>
H	<i>appoggiatura / colcheia</i>	não	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>
I	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>
L	não	não	<i>acciaccatura</i>	não
M	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>
N	não	não	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>
Q	não	não	não	não
S	não	não	não	não
T	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>
U	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura</i>	<i>appoggiatura / colcheia</i>	<i>acciaccatura</i>
V	<i>acciaccatura</i>	X	<i>acciaccatura</i>	X

Tabela 4 – Soprano, Tenor, R.IV, c.27, n.1 – c.29, n.1 – variantes de colocação de *appoggiature*, com seus valores, e *acciaccature*.

Fontes / Partes	Soprano	Tenor
A	<i>appoggiatura / colcheia + trilo</i>	<i>appoggiatura / colcheia + trilo</i>
B	X	<i>acciaccatura + trilo</i>
D	<i>appoggiatura / colcheia</i>	nada
F	nada	<i>appoggiatura / semínima + trilo</i>
H	<i>appoggiatura / colcheia + trilo</i>	<i>appoggiatura / colcheia + trilo</i>
I	nada	trilo
L	<i>acciaccatura + trilo</i>	<i>appoggiatura / colcheia + trilo</i>
M	<i>acciaccatura</i>	<i>acciaccatura + trilo</i>
N	nada	nada
Q	nada	nada
S	nada	nada
T	<i>appoggiatura / colcheia</i>	nada
U	<i>appoggiatura / colcheia</i>	nada
V	nada	X

Tabela 5 – Soprano, Tenor, R.V, c.27 – variantes de colocação de ornamentos.



A EDIÇÃO CRÍTICA DOS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO

A existência das 23 fontes de tradição localizadas para esta pesquisa, na transmissão dos *Responsórios do Sábado Santo*, abriu dois caminhos para a edição crítica da obra. O primeiro com a utilização da Estemática como ferramenta metodológica para o estabelecimento do texto, e o segundo, com o critério do “melhor texto”, ou metodologia bédieriana, conduzindo à edição *Urtext*.

A utilização da Estemática, longamente perseguida para a edição da obra, esbarrou em muitas dificuldades:

- 1) a extrema fragmentação das fontes, desde partituras completas até partes cavadas isoladas;
- 2) a existência de duas vertentes principais na transmissão manuscrita da obra: para quatro vozes e contínuo, e três vozes e contínuo, esta última em maioria nas fontes, levando a existência de poucas fontes que contenham a parte de contralto, a parte “eliminada”;
- 3) algumas das partes cavadas chegaram aos dias de hoje incompletas;
- 4) nem sempre as partes vocais existentes nas poucas partituras contêm o texto litúrgico colocado de forma clara ou mesmo sequer colocado;
- 5) a existência de um grupo de fontes con-

trafactas, que, se por um lado, trazem informações textuais reveladoras, por outro lado, por sua própria natureza, apresentam variantes que impedem a avaliação de muitas situações, a começar pelo próprio texto litúrgico, diferente das demais fontes;

- 6) a inexistência de muitos erros disjuntivos que poderiam ser reveladores da real relação entre fontes unidas por erros conjuntivos;
- 7) a indubitável atividade corretiva dos copistas em relação aos exemplares utilizados para suas cópias;
- 8) a indubitável utilização, em alguns casos, de mais de um exemplar para a confecção de determinada cópia, a chamada contaminação;
- 9) a ausência de datação na maioria das fontes.

Apesar desse quadro desfavorável, cheguei a trabalhar com a hipótese de estemas parciais, considerando cada parte vocal ou instrumental como sendo “a obra”, mas os resultados continuaram sendo precários, de acordo com os itens 6, 7 e 8 acima.

Diante da impossibilidade da utilização da Estemática, a opção passou a ser a edição crítica dentro do critério do “melhor texto”, ou metodologia bédieriana.

Considerando-se que a versão a três vozes e baixo contínuo, transmitida pela maioria das fontes, é um erro estrutural, foi necessário escolher o “melhor texto” dentre as fontes que apresentam a versão a quatro vozes e baixo contínuo, transmitida por apenas quatro delas. Como duas dessas fontes são as contrafactas de Évora, Q e S, restam apenas duas outras, A e D. Sendo a fonte A aparentemente a mais antiga e com menos erros exclusivos, e o fato da fonte D conter muitos erros exclusivos e inconsistências textuais, minha escolha recaiu sobre a fonte A (P-Ln CN 481) para a edição crítica dos *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez.

DESCRIÇÃO DA FONTE P-LN CN 481

Como já vimos no capítulo I, a fonte A é uma partitura, constituída de quinze fólhos não numerados, com orientação horizontal, com dez pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*, com exceção do último, apenas no *rectus*.

As claves e armaduras de clave são sempre colocadas ao início de cada pentagrama. Os compassos quaternários são grafados como C e os ternários como frações, apenas com os numerais.

As partes vocais são nomeadas como *Soprano*, *Alto*, *Tenor*, *Basso* e a parte de baixo cifrado não tem nome.

O ponto do único copista pode ser visto nas figuras 1 a 5 do Apêndice. É possível observar que a parte mais aguda determina o espaço para as demais, fazendo com que os valores curtos das demais fiquem, comumente, espremidos, como pode ser visto na figura 5 do Apêndice. Não há preocupação com alinhamento da distribuição dos valores pelos tempos. O padrão é sempre partir do centro para as extremidades. Fica claro também, a partir da rasura ocorrida ao final da seção r2

do Responsório III (fl.9r), que as partes eram copiadas de cima para baixo.

É utilizada uma única figura como sinal de remissão, sempre ao início da seção r2, conectada com o final dos versos. Ao final dos Responsórios III, VI e IX, não há a indicação de volta ao início após a repetição de r2.

Os andamentos estão sempre presentes, a não ser nas seções r2, normalmente indicadas como “Preza”. Apenas uma vez há a indicação *Allegro*, abreviada (Responsório VII), e outra *Moderato*, também abreviada (Responsório V) para r2. Os Andantes são sempre apresentados abreviados e os Largos por extenso.

O título de cada responsório é grafado abreviadamente (R1º, R2º, etc) e os versos explicitam frequentemente a textura (“a duo”, “a3”). Não há especificação da divisão dos Noturnos.

O texto litúrgico e as cifras do baixo contínuo são sempre colocados abaixo das notas, com a exceção de uma única cifra (fl. 1v). Não há problemas ortográficos do latim. É usado o recurso de união das bandeirolas de colcheias e valores menores para explicitar a colocação do texto.

As cifras duplas e triplas do baixo contínuo se apresentam tanto na forma direta, com a ordem decrescente de cima para baixo, ou na “ordem cantável” de Varella (1806: Estampa II), em ordem crescente, de cima para baixo. Há poucos erros e variantes exclusivos na fonte A.

Há várias *appoggiature*, sempre grafadas como colcheias, independentemente dos valores afetados. Há apenas duas exceções de semínimas afetando mínimas (fl.10v), possivelmente de outra mão. Há apenas dois trilos, mas ligaduras de articulação em grande quantidade apenas nas partes vocais, afetando grupamentos com diferentes



Figura 1 – fl.5r

valores. Há apenas duas fermatas e poucos sinais de dinâmica, concentrados nos Responsórios VIII e IX. Os sinais de *staccato* ocorrem apenas em dois compassos do Responsório VIII (c.35 e 39). Os acidentes de cortesia são utilizados de forma assistemática.

Encontramos cerca de 30 rasuras na fonte A, envolvendo parâmetros, tais como alturas (17), durações (2), texto litúrgico (4), cifras (6), acidentes (1) e ligação de bandeirolas de colcheias em função da colocação do texto litúrgico (2).

Rasuras de copistas podem ter efeitos meramente pontuais de pequenas correções, mas algumas assumem importância textual, como aquelas vistas e discutidas, em vários dos exemplos do capítulo III.

Duas rasuras mais amplas na fonte A chamam a atenção:

Figura 1 – fl.5r

Esta figura demonstra inicialmente que o hábito desse copista era copiar de cima para baixo, a partir do exemplar à sua disposição. Ocorre nesta figura uma haplografia, situação típica no processo de copiar, que consiste em omitir uma lição que se repete duas vezes. Neste caso, ao copiar a parte do soprano, o copista omitiu a repetição da nota Lá (clave de Dó na 1ª linha) do terceiro compasso do trecho, encaminhando-se para os dois compassos seguintes, final da seção, os que estão rasurados. Seguindo em seu trabalho, copiou o que seriam os três últimos compassos do contralto, também pulando o compasso com a nota Fá (clave de Dó na 3ª linha). Ao seguir para o tenor, copiou notas que não estão claras, mas foi provavelmente nesse momento que começou a se dar conta do problema, pois nessa parte já ocorrem rasuras, numa

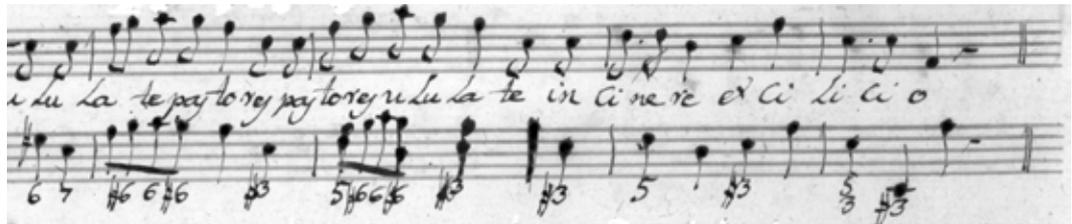


Figura 2 – fl.4v

tentativa de “entender o que estava acontecendo”. Finalmente, compreendendo toda a situação, rasurou os dois compassos e registrou as lições corretas adiante. Isso ainda o obrigou a corrigir a nota Mi do contralto para Fá (clave de Dó na 3ª linha), como vemos no terceiro compasso do trecho. Ocorre aqui mais um problema, talvez devido à perturbação do copista. Julgo a nota Lá no terceiro compasso do soprano como sendo um erro, embora corroborada pela cifra “5/3” do baixo, na medida em que, em todas as fontes que contêm a parte de soprano, a nota é Si, corroborada pela cifra “6” nas partes correspondentes de baixo cifrado.

Figura 2 – fl.4v

Esta figura nos mostra outro exemplo de haplografia. Vemos que o copista omitiu a repetição do segundo compasso do exemplo, transcrevendo as notas do terceiro. Ao se dar conta do ocorrido, fez as necessárias correções.

INTERFERÊNCIAS EDITORIAIS

Foi estabelecido o nome da obra como *Responsórios do Sábado Santo*, já que é o liturgicamente correto.

A parte de baixo contínuo foi nomeada como Baixo (Bx).

Claves antigas foram substituídas por modernas.

Foram acrescentados acidentes de cortesia, conforme a convenção moderna, e eliminados os acidentes redundantes.

Para as seções r2, foi estabelecida a indicação de andamento *Allegro*, a não ser no Responsório V, explicitamente *Moderato*.

As ligaduras de articulação das partes vocais foram todas tacitamente eliminadas.

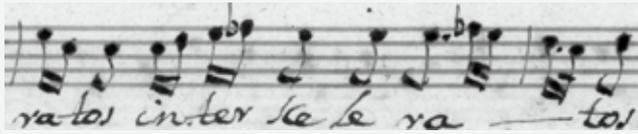
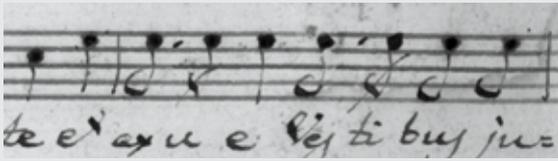
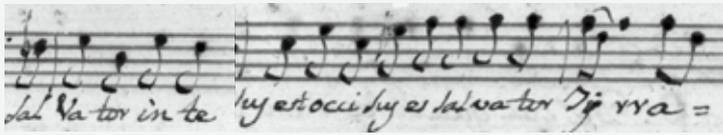
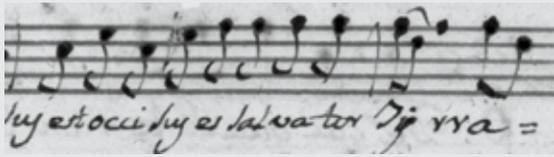
A ortografia, hifenização e pontuação do texto litúrgico foram padronizadas de acordo com os princípios das edições dos monges de Solesmes.

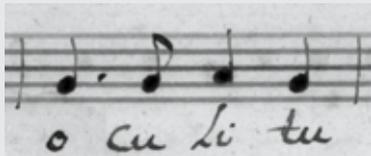
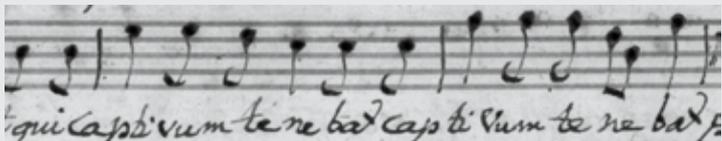
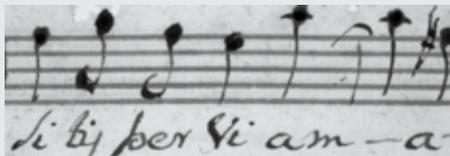
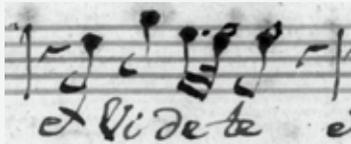
As demais modificações foram consignadas no Aparato Crítico.

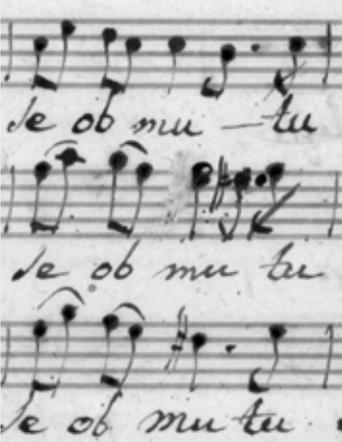
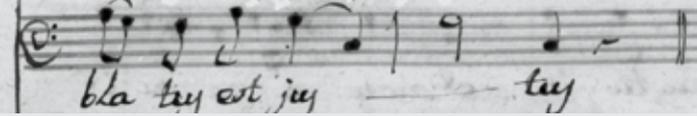
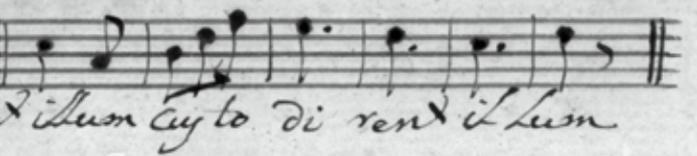
Em relação à contagem das notas no Aparato Crítico, ornamentos e pausas não são considerados e notas unidas por ligadura de duração contam como uma.

As cifras de baixo contínuo duplas ou triplas foram registradas no Aparato Crítico com separação por barra inclinada (5/3 ou 7/5/3). As cifras seguidas abaixo da mesma nota foram registradas uma ao lado da outra.

DAVID PEREZ (1711-1778)
 RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO (VII.11)
 APARATO CRÍTICO
 FONTE UTILIZADA: P-LN CN 481

Localização	Parte	Situação na fonte
R.I	Todas	armadura de clave com apenas um bemol
R.I, c.8, t.2	T	colcheia, pausa de colcheia
R.I, c.16, t.1-2	B	duas semínimas
R.I, c.17, n.5	T	sem bemol
R.I, c.19, n.2	T	sem bemol
R.I, c.20, n.2	T	sem bemol
R.I, c.20, n.3	T	sílaba “ret”
R.I, c.22, n.3	Bx	cifra 5/3
R.I, c.30, t.3-4	Bx	4 notas Ré rasuradas para Fás
R.I, c.31, n.6, 7	T	Ré, Mi bemol
R.I, c.31-32	T	
R.I, c.32, n.8	Bx	cifra 5 6
R.I, c.32, n.9	Bx	cifra 7 6
R.I, c.35, n.3	Bx	Ré sustenido
R.II, c.2, n.2	Bx	cifra 6, acima do pentagrama
R.II, c.7, t.2	S	
R.II, c.14, t.1-2	S, A	semínima, pausa de semínima
R.II, c.17, n.7	A	Mi
R.II, c.19-20	S	
R.II, c.19-20	A	
R.II, c.20, n.1	Bx	cifra 5
R.II, c.34, n.2, 3	B	Staccato
R.II, c.37-38	S	sem ligadura

R.II, c.39	S	
R.III, c.12, n.1	Bx	cifra 5/3
R.III, c.18	Bx	semínima pontuada
R.III, c.24	Bx	semínima pontuada
R.III, c.31	S	Lá
R.III, c.31	A	Mi rasurado para Fá
R.III, c.31	Bx	cifra 5/3
R.III, c.47, n.8	T	Sol sustenido
R.IV, c.6	A	Ré
R.IV, c.8	Bx	mínima, semínima, pausa de semínima
R.IV, c.11-12	T	
R.IV, c.11, n.6	A	Sol
R.IV, c.12, n.1, 2	A	Sol sustenido
R.IV, c.32, n.2	Bx	cifra sem bequadro
R.IV, c.33, n.2	Bx	cifra sem bequadro
R.IV, c.36, n.4	A	Sol
R.V, c.5-6	A	
R.V, c.11	Bx	semínima, pausas de mínima e semínima
R.V, c.21, t.3	S	semicolcheia pontuada, semicolcheia, colcheia
R.V, c.23, n.4-5	S	
R.V, c.25, n.2	Bx	cifra 6/6 7/5
R.V, c.32, n.2	Bx	cifra 6/5
R.VI, c.9, n.2-4	B	“tolluntur”
R.VI, c.16, n.1	T	Lá rasurado para Dó
R.VI, c.24, n.1	T	sem sustenido
R.VI, c.24, n.1	Bx	cifra 5/4 #3
R.VI, c.30, n.2	Bx	cifra 4 5

R.VI, c.33	T, A, B	
R.VI, c.40, n.4	A	appoggiatura como semínima
R.VI, c.41, n.1	A	appoggiatura como semínima
R.VI, c.42-43	B	
R.VII, c.4, t.2	Bx	sem cifra
R.VII, c.23, n.1	Bx	cifra 5
R.VII, c.24, n.1	Bx	cifra 3
R.VII, c.41, n.5	Bx	cifra 5/4
R.VII, c.41, n.7	Bx	cifra 3/5
R.VIII, c.19, n.2	Bx	<i>f</i>
R.VIII, c.19, n.3	S, A	sem <i>f</i>
R.VIII, c.22, n.1	S, A, T	sem <i>p</i>
R.VIII, c.24, n.1	A, T	sem <i>f</i>
R.VIII, c.25, n.2	Bx	Mi
R.VIII, c.28, t.1	B	<i>f</i>
R.VIII, c.31, n.1	Bx	<i>p</i>
R.VIII, c.35, n.1	Bx	<i>f</i>
R.VIII, c.35, n.7	Bx	cifra 6/5 rasurada para 6
R.VIII, c.43, n.1-c.44, n.1	B	Ligadas
R.IX, c.1, n.1	Bx	<i>p</i>
R.IX, c.10, n.1	Bx	<i>f</i>
R.IX, c.15, n.4	B	Ré
R.IX, c.27, n.2	Bx	sem cifra
R.IX, c.28, n.1	Bx	cifra 6
R.IX, c.29-34	S	



OS RESPONSÓRIOS DO SÁBADO SANTO
DAVID PÉREZ (1711-1778)

Responsórios do Sábado Santo

Edição: Carlos Alberto Figueiredo
 Fonte utilizada: P-Ln CN 481

David Perez
 (1711-1778)

Responsório I

Andante

Soprano
 Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, sic - ut

Contralto
 Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, sic - ut

Tenor
 Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, sic - ut o -

Baixo
 Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, sic - ut

Baixo
 #3 6 #6 5 5 5/4 #3 3

5

S
 o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le tra - cta - re - tur, non a - pe - ru - it, a -

A
 o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le tra - cta - re - tur, non, non a -

T
 vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le tra - cta - re - tur, non a -

B
 o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le tra - cta - re - tur, non a -

Bx
 6 6/4 5 5 6/4 #3 6 #3 6 6 6 6

10

S
 pe - ru - it os su - um: trad - i - tus est, trad - i - tus est ad mor - - - tem.

A
 pe - ru - it os su - um: trad - i - tus est, trad - i - tus est ad mor - - - tem.

T
 pe - ru - it os su - um: trad - i - tus est, trad - i - tus est ad mor - - - tem.

B
 pe - ru - it os su - um: trad - i - tus est, trad - i - tus est ad mor - - - tem.

Bx
 6 5/4 #3 6 6/5 6/5 #3 5/4 #3

15 Allegro

S Ut vi - vi - fi - ca - - ret, vi - vi - fi - ca - - - ret po - pu - lum su - um,

A Ut vi - vi - fi - ca - - - - - ret, vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum su - um, vi - vi - fi -

T Ut vi - vi - fi - ca - ret, vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum su - um, vi - vi - fi -

B Ut vi - vi - fi - ca - ret, vi - vi - fi - a - ret po - pu - lum su - um,

Bx 6 6 6 3 6/5 5 5/4 3 6

19

S vi - vi - fi - ca - ret, vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum, po - pu - lum su - - - um.

A ca - ret, vi - vi - fi - ca - ret, vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum, po - pu - lum su - - - um.

T ca - ret, vi - vi - fi - ca - - - - ret po - pu - lum, po - pu - lum su - - - um.

B vi - vi - fi - ca - ret, vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum, po - pu - lum su - - - um.

Bx 6 6 6/5 3 #3 #3 5/4 #3 Fim

24 Verso Largo

S Trad - i - dit in mor - - - - - tem

T Trad - i - dit in mor - - - - - tem

Bx 3 9/3 5/3 9/3 5/3 9/3 7/5 #3

Responsório II

Andante

Soprano
Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, et

Contralto
Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, et

Tenor
Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, et

Baixo
Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, et

Baixo
3 6 6 3

6

S
ex - u - e te, et ex - u - e te ve - sti - bus ju - cun - - - di - ta - - -

A
ex - u - e te, et ex - u - e te ve - sti - bus ju - cun - di - ta - tis, ju - cun - di -

T
ex - u - e te, et ex - u - e te ve - sti - bus ju - cun - di - ta - tis, ju - cun - di -

B
ex - u - e te, et ex - u - e te ve - sti - bus ju - cun - di - ta - tis, ju - cun - di -

Bx
2/4 6 6 6 6 2/4 6/4 6 5 2/4 6/4 6

10

S
tis: in - du - e - re ci - ne - re et ci - li - ci - o, et ci - li - - - ci - o.

A
ta - tis: in - du - e - re ci - ne - re et ci - li - ci - o, et ci - li - - - ci - o.

T
ta - tis: in - du - e - re ci - ne - re et ci - li - ci - o, et ci - li - - - ci - o.

B
ta - tis: in - du - e - re ci - ne - re et ci - li - ci - o, et ci - li - - - ci - o.

Bx
6 6 6 6 6 5 5 4 3

Responsórios do Sábado Santo (Responsório II)

15 Allegro

S Qui - a in te oc - ci - sus est Sal - va - tor, Sal - va - tor Is - - - ra -

A Qui - a in te oc - ci - sus est Sal - va - tor Is - ra -

T Qui - a in te oc - ci - sus est Sal - va - tor,

B Qui - a in te oc - ci - sus est Sal - va - tor Is - - - ra -

Bx

5 5/4 3/8

18

S el, qui - a in te oc - ci - sus est, in te oc - ci - sus est Sal -

A el, qui - a in te oc - ci - sus est, oc - ci - sus est, in te oc - ci - sus est Sal -

T qui - a in te oc - ci - sus est, in te oc - ci - sus est Sal - va - tor

B el, qui - a in te oc - ci - sus est, in te oc - ci - sus est Sal -

Bx

3/8 6 3/8 6 6 7/5

21

S va - tor Is - ra - el, Sal - va - tor, Sal - va - - - tor Is - - - ra - el.

A va - tor Is - ra - el, Sal - va - tor, Sal - va - tor Is - ra - - - el.

T Is - - - ra - el, Sal - va - tor, Sal - va - tor Is - - - ra - el.

B va - tor Is - ra - el, Sal - va - tor, Sal - va - tor Is - - - ra - el.

Bx

6 7 6/8 3 5/6 5 6/5 4/5 3 Fim

Responsórios do Sábado Santo (Responsório II)

26 Verso
Largo

S De - duc qua - si tor - ren - tem, tor - ren - - - tem, tor - ren - - - - tem la -

T De - duc qua - si tor - ren - tem, tor - ren - - - - - tem la -

B De - duc qua - si tor - ren - - - tem, tor - ren - - - - - tem la -

Bx 6 6 5/4 #3 5 6 #6 5 6 7 6 #3 6 6 6 6 6 6 #3

31

S cri - mas, la - cri - mas per di - - em et no - ctem, et non ta - ce - at,

T cri - mas, la - cri - mas per - di - em et no - ctem, et non ta - ce - at,

B cri - mas per - di - - em et no - ctem, et non ta - ce - at,

Bx 5/3 6/4 7/5 6/4 #3 6 6/5 6 6/5 6/5

36

S et non ta - ce - at pu - pil - - - - la, pu - pil - la - o - cu - li tu - i.

T et non ta - ce - at pu - pil - la - o - cu - li, - o - cu - li tu - i.

B et non ta - ce - at pu - pil - la - o - cu - li tu - - - - - i.

Bx #3 5/6 6/5 7/3 6/4 7 5 5/4 D.C. Quia in te

Responsório III

Andante

Soprano
 Plan - ge qua-si vir - go, plebs me - a, plan - ge qua-si vir - go,

Contralto
 Plan - ge qua-si vir - go, - plebs me - a, plan - ge qua-si vir - go, -

Tenor
 Plan - ge qua-si vir - go, plebs me - a, plan - ge qua-si vir - go,

Baixo
 Plan - ge qua-si vir - go, - plebs me - a, plan - ge qua-si vir - go, -

Baixo

6 6 6 3 5 6 6 6 6

5

S
 plebs me - a: u - lu - la - - - te, pa - sto - res, pa - sto - res, u - lu - la - te, u - lu -

A
 plebs me - a: u - lu - la - te, pa - sto - res, pa - sto - res, u - lu - la - te, u - lu -

T
 plebs me - a: u - lu - la - te, pa - sto - res, pa - sto - res, u - lu - la - te, u - lu - la -

B
 plebs me - a: u - lu - la - te, pa - sto - res, pa - sto - res, u - lu - la - te, u - lu -

Bx

5 3 3 6 6 6 6 6 6 5 6 7

9

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

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

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

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

Bx

#6 6 #6 #3 5 #6 6 #6 3 #3 5 #3 5 #3

13 **Allegro**

S Qui - a ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna, qui - a

A Qui - a ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna, qui - a

T Qui - a ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna, qui - a

B Qui - a ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna, qui - a

Bx

6 #6 6 #6 6 7 #3 6 #6

20

S ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna et a - ma - ra

A ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna et a - ma - ra

T ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna et a - ma - ra

B ve - nit di - es Do - mi-ni ma - - gna et a - ma - ra

Bx

6 #6 6 #3

27

S val - de, et a - ma - - ra val - - - - de.

A val - de, et a - ma - - ra val - - - - de.

T val - de, et a - ma - - ra val - - - - de.

B val - de, et a - ma - - ra val - - - - de.

Bx

6 3/5 5 6/3 6/4 #3 Fim

Responsórios do Sábado Santo (Responsório III)

35 Verso
Largo

S Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - - - tes,

T Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - - - tes, et plan - - - -

Bx

$\frac{3}{8}$ $\sharp 3$ $\sharp 3$

38

S mi - ni - - - stri al - ta - - - - - ris, et plan - - - -

T gi - te mi - ni - stri al - ta - - - - - ris,

Bx

6 $\frac{5}{6}$ $\sharp 6$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ $\sharp 3$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\sharp 3$ 6 $\sharp 7$

41

S gi - te mi - ni - stri al - ta - - - - - ris, a - sper - gi - te vos, vos ci - ne -

T mi - ni - stri al - ta - - - - - ris, a - sper - gi - te vos, vos

Bx

6 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{7}{5}$ 6 $\frac{6}{4}$ 3 6 3 6

45

S re, a - sper - gi - te vos, a - sper - gi - te vos - ci - ne - re.

T ci - ne - re, a - sper - gi - te vos, a - sper - gi - te vos - ci - ne - re.

Bx

5 6 6 $\frac{6}{4}$ $\sharp 3$

D.C. Quia venit dies, depois
D.C. Plange quasi virgo ao Fim

Responsório IV

Andante

Soprano
Re - ces-sit pa - stor no - ster, fons a - quæ vi - væ,

Contralto
Re - ces-sit pa - stor no - ster, fons a - quæ vi - væ,

Tenor
Re - ces-sit pa - stor no - ster, fons a - quæ vi - væ, ad cu-jus

Baixo
Re - ces-sit pa - stor no - ster, fons a - quæ, vi - væ, vi - væ.

6 $\frac{3}{5}$ 7 6 $\frac{3}{5}$ 6 $\frac{5}{6}$ 5 $\frac{5}{4}$ 6 $\frac{3}{7}$

5

S
ad cu-jus trans - i - tum sol ob-scu-ra - tus, ob - scu - ra - - - - tus est:

A
ad cu-jus trans - i - tum sol ob-scu-ra - - - - - tus est:

T
trans - i - tum sol ob - scu - ra - - - - tus, ob - scu - ra - - - - tus est:

B
ad cu - jus trans - i - tum sol ob-scu-ra - tus, ob - scu - ra - tus est:

Bx
ad cu - jus trans - i - tum sol ob-scu-ra - tus, ob - scu - ra - tus est:

6 6 6 $\frac{3}{5}$ 6 7 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{4}{7}$ $\frac{3}{5}$

9 **Allegro**

S
Nam et il - le ca - ptus est, qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum,

A
Nam et il - le ca - ptus est, qui ca - pti - vum te - ne - bat, te - ne - bat

T
Nam et il - le ca - ptus est, qui ca - pti - vum, ca - pti - vum te - ne - bat, te - ne - bat

B
Nam et il - le ca - ptus est, qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum,

Bx
Nam et il - le ca - ptus est, qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum,

6 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{3}{5}$ 6 6

Responsórios do Sábado Santo (Responsório IV)

25

S
fer - ni, et sub - ver - ti, et sub - ver - ti

A
et sub - ver - ti

T
fer - ni, et sub - ver - ti, et sub - ver - ti

B
et sub - ver - ti

Bx
6/4 # 5/3 6/4 6/4 7/5 6/4 5/3 3 6/4 7/5 7/5 8/6 8/6 7/5 6/4

30

S
pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot -

A
pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot - en - ti - as, pot -

T
pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot - en - ti - as di - a - bo - li,

B
pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot - en - ti - as di - a - bo - li, pot - - -

Bx
3 6/5 3 3 6/5 3 6/5 6/5 6/4 5/3

35

S
en - ti - as, pot - en - ti - as di - a - - - - - bo - li.

A
en - ti - as. pot - en - ti - as di - a - - - - - bo - li.

T
pot - en - ti - as di - a - - - - - bo - li.

B
en - - - ti - as di - a - - - - - bo - li.

Bx
6/4 5/3 6 6/4 5/3

Responsório V

Andante

Soprano
O vos o - mnes, o vos o - mnes qui trans -

Contralto
O vos o - - - mnes, o vos o - - - mnes qui trans -

Tenor
O vos o - mnes, o vos o - mnes qui trans -

Baixo
O vos o - - - mnes, o vos o - - - mnes qui trans -

Baixo

5/3 6/4 7/5 3 5/3 6/4 7/5 3

5

S
i - tis per vi - - - am, at - ten - di-te et vi - de - - -

A
i - tis per vi - - - am, at - ten - di-te, at - ten - di-te, at - ten - di-te

T
i - tis per vi - - - am, at - ten - di-te, at -

B
i - tis per vi - - - am, at - ten - di-te, at -

Bx

5 5 5/4 #3 3 3 6

8

S
te, at - ten - di-te et vi - de - te, vi - de - - - - te:

A
et vi - de - te, et vi - de - - - - - te:

T
ten - di-te et vi - de - te, et vi - de - - - - te:

B
ten - di-te et vi - de - te, et vi - de - - - - te:

Bx

2/4 6 6/5 5 2/4 6 6/5 5 3 4/5 6 7/3 3

12 Moderato

S Si est do - lor, est do - lor si - mi - lis sic - ut, sic - ut

A Si est do - lor, est do - lor si - mi - lis sic - ut, sic - ut

T Si est do - lor, est do - - lor si - mi - lis sic - ut, sic - ut

B Si est do - lor, est do - - lor si - mi - lis sic - ut, sic - ut

Bx

5 6/5 3 6/5 3 6 6 6/5 3 6

16

S do - lor, sic - ut do - lor me - - - - - us.

A do - lor, do - lor me - - - - - us.

T do - lor, sic - ut do - lor me - - - - - us.

B do - lor, sic - ut do - lor me - - - - - us.

Bx

6/5 3 6 6 7/5 3 3 5/4 #3 3 Fim

20 Verso Largo

S At - ten - di - te, u - ni - ver - - - si - po - pu - li

T At - ten - di - te, u - ni - ver - - si -

Bx

3 6 #3 6 #3

Responsórios do Sábado Santo (Responsório V)

23

S et vi - de - te, et vi - de - te, et - vi - de - te do - lo - - -

T po - pu - li, do - lo - rem - me - um, do - lo - rem, et - vi - de - te do - lo - - -

Bx

8 6 7 7

6 5 #3

26

S - - - - - rem me - um, et - vi - de - te, et - vi -

T - - - - - rem me - um, et - vi - de - te, et - vi -

Bx

6 5 5 7 6 5 7

4 3 3 5

30

S de - te, do - lo - rem - me - um, do - lo - rem - me - - - - um.

T de - te, do - lo - rem - me - um, do - lo - rem - me - - - - um.

Bx

6 7 6 6 3 6 7 6 6

5 4 3 5 4 #3

D.C. Si est dolor

Responsório VI

Andante

Soprano
Ec-ce quo-mo-do mo-ri-tur ju-stus, mo-ri-tur ju-stus et ne-mo per-ci-pit, per-ci-pit

Contralto
Ec-ce quo-mo-do mo-ri-tur ju-stus, mo-ri-tur ju-stus et ne-mo per-ci-pit, per-ci-pit

Tenor
Ec-ce quo-mo-do mo-ri-tur ju-stus, mo-ri-tur ju-stus et ne-mo per-ci-pit, per-ci-pit

Baixo
Ec-ce quo-mo-do mo-ri-tur ju-stus, mo-ri-tur ju-stus et ne-mo per-ci-pit, per-ci-pit

Baixo

6 6^{b5} #3 6 5 6 5 6^{b3} 3⁵

7

S
cor-de, et vi-ri ju-sti tol-lun-tur, et ne-mo, ne-mo con-si-de-rat. A fa-ci-e in-i-qui-

A
cor-de, et vi-ri ju-sti tol-lun-tur, et ne-mo con-si-de-rat. A fa-ci-

T
cor-de, et vi-ri ju-sti tol-lun-tur, et ne-mo, et ne-mo con-si-de-rat. A fa-ci-

B
cor-de, et vi-ri ju-sti tol-lun-tur, et ne-mo, et ne-mo con-si-de-rat. A fa-ci-

Bx

#3 3 2⁴ 6⁵ 3 5⁴ #3 6 6 7 #6 #3

13

S
ta-tis, a fa-ci-e in-i-qui-ta-tis sub-la-tus est ju-stus.

A
e in-i-qui-ta-tis, a fa-ci-e in-i-qui-ta-tis sub-la-tus est ju-stus.

T
e in-i-qui-ta-tis, a fa-ci-e in-i-qui-ta-tis sub-la-tus est ju-stus.

B
e in-i-qui-ta-tis, a fa-ci-e in-i-qui-ta-tis sub-la-tus est ju-stus

Bx

6 6 6 5 5 5⁴ 3

Responsórios do Sábado Santo (Responsório VI)

18 Allegro

S
Et e - rit in pa - ce, et e - rit in pa - - ce me -

A
Et e - rit in pa - ce, et e - rit in pa - - ce

T
Et e - rit in pa - ce, et e - rit in pa - - ce

B
Et e - rit in pa - ce, et e - rit in pa - - ce

Bx

6 7 #6 5 6 5 6 7 6 3

22

S
mo - ri - a, me - mo - ri - a, me - mo - - ri - a e - - - - jus.

A
me - mo - ri - a, me - mo - ri - a, me - mo - ri - a e - - - - jus.

T
me - mo - ri - a, me - mo - ri - a, me - mo - ri - a e - - - - jus.

B
me - mo - ri - a, me - mo - ri - a, me - mo - ri - a e - - - - jus.

Bx

5 #3 5 5 6 5 3

Fim

Verso

27 Largo

A
Tam - quam a - gnus co - - - ram ton - den - te, co -

T
Tam - quam a - gnus, tam - quam a - gnus co - - - ram ton - den - - te, co - ram ton -

B
Tam - quam a - gnus co - - - ram ton - den - te, co -

Bx

6 3 6 3 6 5 6 5 5 6 5 5 4

Responsórios do Sábado Santo (Responsório VI)

31

A ram ton-den - te se — ob - mu - tu - it, se — ob - mu - tu - it, et non

T den - te se — ob - mu - tu - it, se — ob - mu - tu - it, et non a -

B ram ton-den - te se — ob - mu - tu - it, se — ob - mu - tu - it, et non

Bx

5 6 3 7 8 7 6 # 6 5 4 #

35

A a - pe - ru - it, a - pe - ru - it os su - um: de an - gu - sti - a et de ju -

T pe - ru - it, a - pe - ru - it os su - um: de an - gu - sti - a et de ju -

B a - pe - ru - it, a - pe - ru - it os su - um: de an - gu - sti - a et de ju -

Bx

b7 6

39

A di - ci-o sub - la - tus est, sub - la - tus est, sub - la - tus est ju - stus, ju - stus.

T di - ci-o sub - la - tus est, sub - la - tus est, sub - la - tus est ju - stus, ju - stus.

B di - ci-o sub - la - tus est, sub - la - tus est, sub - la - tus est ju - stus, ju - stus.

Bx

b3 b5 3 b7 # 6 5 5/4 3

D.C. Et erit in pace, depois
D.C. Ecce quomodo ao Fim

Responsório VII

Andante

Soprano
A - sti - te - runt re - ges ter - ræ, a - sti - te - runt re - ges—

Contralto
A - sti - te - runt re - ges ter - ræ, a - sti - te - - - runt re -

Tenor
A - sti - te - runt re - ges— ter - ræ, a - sti - te - runt re - ges

Baixo
A - sti - te - runt re - ges— ter - ræ, a - sti - te - runt re - ges—

Baixo

5 4 #3 7 6 #3 5 5 4 3 6

5

S
ter - ræ et prin - ci-pes con - ve - ne - runt, con - ve - ne - runt in u - num.

A
ges ter - ræ et prin - ci-pes con - ve - ne - runt, con - ve - ne - runt in u - num.

T
ter - ræ et prin - ci-pes con - ve - ne - runt, con - ve - ne - runt in u - num.

B
ter - ræ et prin - ci-pes con - ve - ne - runt, con - ve - ne - runt in u - num.

Bx

7 #6 6 3 6 6 6 3 6 5 6 3 5 4 #3

10

Allegro

S
Ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus, et ad - ver - sus

A
Ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus, et ad - ver - sus

T
Ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus, et ad - ver - sus

B
Ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus, et ad - ver - sus

Bx

6 #3 3 5 3 6 3 5 5 6

16

S Chri - stum e - - - jus, ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus,

A Chri - stum e - - - jus, ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus,

T Chri - stum e - - - jus, ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus,

B Chri - stum e - - - jus, ad - ver - sus Do - mi-num, et ad - ver - sus,

Bx

3 6 6 3 6 6 3 3 3 3

4 4 4

23

S et ad - ver - sus Chri - stum, Chri - stum e - - - - - jus.

A et ad - ver - sus Chri - stum, Chri - stum e - - - - - jus.

T et ad - ver - sus Chri - - - - stum e - - - - - jus.

B et ad - ver - sus Chri - stum, Chri - stum e - - - - - jus.

Bx

6 6 3 3 #3 6 6 #3 Fim

4 4

30 Verso
Largo

S Qua - re, qua - re fre - mu - e - runt_ gen - - - -

T Qua - re, qua - re fre - mu - e - runt_ gen - - - - tes, fre - mu - e - runt_

Bx

5 6 5 6 6 5 5

4 4 3 4 4

Responsórios do Sábado Santo (Responsório VII)

33

S
- - - - tes, et po - pu-li me - di - ta - ti sunt i - na - ni -

T
gen - - - tes, et po - pu - li, et po - pu - li me - di - ta - ti sunt i - na - ni -

Bx

8 7 3 3 5 6 3

6 5 4

36

S
a, fre - mu - e - runt gen - - tes, fre - mu - e - runt gen - - tes, et po - pu -

T
a, fre - mu - e - runt gen - - - - - tes, et po - pu -

Bx

6 6 3

39

S
li, et po - pu - li me - di - ta - ti, me - di - ta - ti sunt i - na - - - ni - a.

T
li, et po - pu - li me - di - ta - ti sunt i - na - - - ni - a.

Bx

6 6 5

4 3

D.C. Adversus Dominum

Responsório VIII

Andante

Soprano
 Æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus, de - scen - den - ti - bus in la -

Contralto
 Æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in - la - cum, in la -

Tenor
 Æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus, de - - - scen - den - ti - bus in la -

Baixo
 Æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus, de - scen - den - ti - bus in la -

Baixo
 #3 6/5 3 #3 6 6 8/6 7/5

5

S
 cum, æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum, de - scen - den - ti -

A
 cum, æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - - -

T
 cum, æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum, de - scen - den -

B
 cum, æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum, de - scen -

Bx
 cum, æ - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum, de - scen -

6/5 6 3 3 5

9

S
 bus in la - cum, de - scen - den - ti - bus in - la - - - - cum:

A
 - - - - cum, cum de - - - scen - den - ti - bus in - la - cum:

T
 ti - bus in la - cum, de - scen - den - ti - bus in la - - - - cum:

B
 den - ti - bus in la - cum, de - - - scen - den - ti - bus in la - - - - cum:

Bx
 den - ti - bus in la - cum, de - - - scen - den - ti - bus in la - - - - cum:

6 6 5 #3 7 6 #3

Responsórios do Sábado Santo (Responsório VIII)

13 Allegro

S Fa - ctus, fa - ctus sum sic - ut ho - mo si - ne ad - ju - to - ri - o, in - ter

A Fa - ctus sum, fa - ctus sum sic - ut ho - mo si - ne ad - ju - to - ri - o, in - ter

T Fa - ctus sum, fa - ctus sum sic - ut ho - mo si - ne ad - ju - to - ri - o, in - ter

B Fa - ctus sum, fa - ctus sum sic - ut ho - mo si - ne ad - ju - to - ri - o, in - ter mor -

Bx

#3 6 3 #3 6 3 6 6 7 #6 5/3 6/4

18

S mor - tu - os, in - ter mor - tu - os, in - ter mor - tu - os li - ber, in - ter mor - tu - os,

A mor - tu - os, in - ter mor - tu - os, in - ter mor - tu - os li - ber, in - ter mor - tu - os,

T mor - tu - os, in - ter mor - tu - os, in - ter mor - tu - os li - ber, in - ter mor - tu - os,

B tu - os, in - ter mor - tu - os li - ber, in - ter mor - - - -

Bx

7/5 6/4 5/3 6/4 7/5 3 6/5 #3 7 6 #3 p 5/3 6/4 7/5 6/4

23

S in - ter mor - tu - os, in - ter mor - tu - os li - ber, li - ber.

A in - ter mor - tu - os, in - ter mor - tu - os li - - - - ber.

T in - ter mor - tu - os, in - ter mor - tu - os li - - - - ber.

B tu - os, in - ter mor - tu - os li - ber, li - ber.

Bx

5/3 6/4 7/5 3 f #3 #4/2 6 #3 5/4 #3 3 Fim

Responsórios do Sábado Santo (Responsório VIII)

27 Verso
Largo

S Po-su-e-runt me in la - cu in - fe - ri - o - - - ri, in te-ne-

T Po-su-e-runt me in la - cu in-fe - ri - o - - - ri, in te-ne-

B Po-su-e-runt me in la - cu in - fe - ri - o - - - ri, in te-ne-bro -

Bx

6 #3 6 6 3/6 3/7 6 7/5 6 6 5/4 #3 5/3 6/4

32

S bro - sis, in te-ne-bro - sis, et in um-bra mor - tis, in te-ne-

T bro - sis, in te-ne-bro - sis, et in um-bra mor - tis, in te-ne-

B sis, in te-ne-bro - - - sis, et in um-bra mor - tis, in te-ne-bro -

Bx

b7/5 6/4 5/3 #3 6/4 7/5 6/4 6/4 5/3 6 5 6 5/3 6 #3 #3 6/4

38

S bro - sis, et in um - bra mor - tis, in um-bra mor - - - - - tis.

T bro - sis, et in um - bra mor - tis, in um-bra mor - - - - - tis.

B sis, et in um - bra mor - tis, in um-bra mor - - - - - tis.

Bx

7/5 6/4 #3 3/8 7/5 #3 6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3

D.C. Factus sum

Responsório IX

Andante

Soprano
 Se - pul - - to Do - mi - no, se - pul - to

Contralto
 Se - pul - - to Do - mi - no, se - pul - to

Tenor
 Se - pul - - to Do - mi - no, se - pul - to

Baixo
 Se - pul - - to Do - mi - no, se - pul - to

Baixo

5/3 6/4 7/3 6/4 5/3 5/3 6/4 7/5

9

S
 Do - mi - no, si - gna-tum est, si - gna-tum est mo-nu-men - tum, vol - ven - tes, vol - ven - tes,

A
 Do - mi - no, si - gna-tum est, si - gna-tum est mo-nu-men - tum, vol - ven - tes, vol - ven - tes,

T
 Do - mi - no, si - gna-tum est, si - gna-tum est mo-nu-men - tum, vol - ven - tes, vol -

B
 Do - mi - no, si - gna-tum est, si - gna-tum est mo-nu-men - tum, vol - ven - tes, vol -

Bx

6/4 6 6/3 6/6 6/5 3 6 7 #6 3 6 3

15

S
 vol - ven - tes la - pi-dem ad o - sti-um mo - nu - men - - - ti:

A
 vol - ven - tes la - pi - dem ad o - sti-um mo - nu - men - - - ti:

T
 ven - tes, vol - ven - tes la - pi-dem ad o - sti-um mo - nu - men - - - ti:

B
 ven - tes, vol - ven - tes la - pi-dem ad o - sti-um mo - nu - men - - - ti:

Bx

6 5 6/5 6/5 6 5 5/2 6/4 5/4 2

20 Allegro

S Po - nen - tes mi - - - - li - tes qui cu - sto -

A qui cu - sto - di - rent

T Po - nen - tes mi - - li - tes qui

B Po - nen - tes mi - - li - tes, qui cu - sto -

Bx

6 6 7/3 6 6

25

S di - rent il - lum, cu - sto - di - rent, cu - - sto -

A il - - - lum, cu - sto - di - rent, cu - - sto -

T cu - - sto - di - rent, cu - sto - di - rent, cu - - sto -

B di - rent il - lum, cu - sto - di - rent, cu - - sto -

Bx

6 6 5/3 6 7 5 7 5 7

30

S di - - - - rent il - - - - lum.

A di - - - - rent il - - - - lum.

T di - - - - rent il - - - - lum.

B di - - - - rent il - - - - lum.

Bx

6 6/4 5/3

Fim

Responsórios do Sábado Santo (Responsório IX)

35 Verso
Largo

S Ac - ce-den - tes, Ac - ce-den - tes prin-ci-pes sa-cer-do - tum, prin-ci-pes sa-cer-do-tum ad Pi -

A Ac - ce-den - tes prin-ci-pes sa-cer-do - tum, prin-ci-pes sa-cer-do-tum ad Pi -

B Ac - ce-den - tes prin-ci-pes sa-cer-do - tum, prin-ci-pes sa-cer-do-tum ad Pi -

Bx $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{5}$

39

S la - tum, pe - ti - e - runt il - lum, pe - ti - e - runt il - lum,

A la - tum, pe - ti - e - runt il - lum, pe - ti - e - runt,

B la - tum, pe - ti - e - runt il - lum, pe - ti - e - runt,

Bx $\frac{5}{3}$ 3 5 5 5

42

S pe - ti - e - runt il - lum, pe - ti - e - runt, pe - ti - e - runt il - lum.

A pe - ti - e - runt il - lum, pe - ti - e - runt, pe - ti - e - runt il - lum.

B pe - ti - e - runt il - lum, pe - ti - e - runt, pe - ti - e - runt il - lum.

Bx 6 6 $\frac{7}{5}$ 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$

D.C. Ponentes milites, depois
D.C. Sepulto Domino ao Fim



REFERÊNCIAS

- ARQUIVO DISTRITAL DE FARO. Execução, Mç.5, N° 137/1854. Disponível em: <<http://digitarq.adfar.arquivos.pt/details?id=1018887>>. Acesso em: 28 Mar 2016.
- _____. Autos cíveis de acção em libelo, Mç.1, N° 14/1857. Disponível em: <<http://digitarq.adfar.dgarq.gov.pt/details?id=1010058>>. Acesso em: 28 Mar 2016.
- _____. Autos de execução de sentença, Mç. 3, N.º 77/1858. Disponível em: <<http://digitarq.adfar.arquivos.pt/details?id=1097774>>. Acesso em: 28 Mar 2016.
- _____. Autos de execução, Mç. 4, N.º 91/1860. Disponível em: <<http://digitarq.adfar.arquivos.pt/details?id=1097788>>. Acesso em: 28 Mar 2016.
- _____. Autos de inventário de menores, Mç. 5, N° 82/1866. Disponível em: <<http://digitarq.adfar.arquivos.pt/details?id=996946>>. Acesso em 28 Mar 2016.
- ANNAES DAS MISSÕES PORTUGUEZAS UNTRAMARINAS. Alvaiazerre: Typographia Alvaiazerense, 1867, n.1 Disponível em: <http://purl.pt/26286/4/452194_PDF/452194_PDF_24-C-R0150/452194_0000_1-16_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 28 Mar 2016.
- BABO, Elizabeth (Coord.). Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005. Disponível em: <<http://www.acmerj.com.br/>>. Acesso em: 28 Fev 2016.
- BARATA, Paulo J.S. Os livros e o liberalismo – Da livraria conventual à biblioteca pública – uma alteração de paradigma. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.
- BARTEL, Dietrich. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber Verlag, 1985.
- BRANDES, Heinz. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16 Jahrhundert. Berlin: Trilisch & Huther, 1935.
- CARACI VELA, Maria. Introduzione. In: _____. (Org.). La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p.3-35.

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

CASTAGNA, Paulo. A seção de música do arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. *Brasiliana*, 1, p. 16-27, 1999.

CASTAGNA, Paulo. O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171-215.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. In: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004. p. 79-104.

CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro Setecentista – a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CAMBRAIA, César Nardelli. Introdução à crítica textual. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DESCENDÊNCIA DE JOSÉ BANHA. In *Os Banhas*. Disponível em: <<http://henriquebanha.com.sapo.pt/index.htm>>. Acesso em: 28 Mar 2016.

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

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

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. Acervo de manuscritos musicais

– Coleção Curt Lange – Compositores não mineiros dos séculos XVI a XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

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

_____. “Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento” – O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al. (Org.). *Palavra cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 55-70.

_____. Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwickert, 1788. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Allgemeine_Litteratur_der_Musik_\(Forkel,_Johann_Nikolaus\)](http://imslp.org/wiki/Allgemeine_Litteratur_der_Musik_(Forkel,_Johann_Nikolaus))>. Acesso em: 25 Jan 2016.

GRIER, James. Musical sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, v. XIII, n. 1, p. 73-102, 1995.

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

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

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

MAAS, Paul. Textkritik. Leipzig: G.G. Teubner, 1957.

MARQUES, António Jorge. Os copistas. In _____, A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012. Apêndice A.

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

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

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

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

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/site/pesquisa_resp.asp?tipo=1>. Acesso em: 22 Abr 2016.

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

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

NEREY, Rui Vieira. Sé Patriarcal, Arquivo Musical da Fábrica. Arquivos, Bibliotecas e Museus. In CASTELLO BRANCO, Salwa el-Shawan (Org.). Enciclopédia da Música em Portugal no século XX - Arquivos, Bibliotecas e Museus, v.I, p. 63. Lisboa: Temas e Debates, 2010.

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

MATTUTINO DE’MORTI. Davide Perez (compositor). Chislieri Choir and Consort e Giulio Prani (intérpretes). Alemanha: Harmonia Mundi, 2014. CD.

PINHO, Ernesto Gonçalves de. Santa Cruz de Coimbra – Centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

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

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

SANTOS, Mariana Amélia Machado. Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita, vol. VIII, apêndice I. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1966.

SILVA, Augusto Pereira da. Oração fúnebre recitada nas exequias solenes mandadas celebrar pela irmandade de Nossa Senhora do Carmo... pelo eterno

descanso da alma do... Conde de Torres Novas... / pelo padre Augusto Pereira da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1866.

_____. Sermão da gloriosa restauração de Portugal em 1640 / prégado na... Sé Patriarchal de Lisboa no 1o de dezembro de 1877 pelo presbytero Augusto Pereira da Silva. Lisboa: Typographia Universal, 1878.

_____. Oração fúnebre nas exéquias solenes do Marquês de Fronteira. Lisboa: Typographia Universal, 1881.

SPINA, Segismundo. Introdução à edótica – Crítica textual. São Paulo: Edusp, 1994.

TORRE DO TOMBO. Carta de Francisco Moreira Coelho de Carvalho. In PT/TT/RGM/J/293716 / Registo Geral de Mercês de D. Luís I, liv. 38, f. 274. 1884? Disponível em: <<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=2081944>>. Acesso em: 18 Jan 2016.

_____. Carta de Francisco Moreira Coelho de Carvalho. In PT/TT/RGM/L/0011/302636 / Registo Geral de Mercês de D. Carlos I, liv. 11, fl.138. 1898? Disponível em: <<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=2099341>>. Acesso em: 18 Jan 2016.

_____. Carta de Francisco Moreira Coelho de Carvalho. In PT/TT/RGM/L/0024/306607 / Registo Geral de Mercês de D. Carlos I, liv. 22, f. 64v. s.d. Disponível em: <<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=2109072>>. Acesso em: 18 Jan 2016.

UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música da UFRJ. Base Minerva. Biblioteca Alberto Nepomuceno. Disponível em: <http://minerva.ufrj.br/F/9Y69KKX2S32SLY3XT7N7UULDAR6AT75HHB4DU2S879G82LQ829-07608?func=find-b&find_code=WRD&request=Jose+Joaquim+dos+Santos&local_base=MUS&x=24&y=8>. Acesso em: 28 Feb 2016.

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

VARELLA, Fr. Domingos de S. José. Compendio de Musica Theorica, e Practica. Porto: Tipografia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806.

VIEIRA, Ernesto. Diccionario Biografico de Muzicos Portuguezes. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. 2 v.



APÊNDICE 1: COPISTAS E PROPRIETÁRIOS

O estudo da caligrafia de copistas e proprietários das fontes que transmitem os Responsórios do Sábado Santo, de David Perez, que apresento neste Apêndice, foi inspirado pela monumental pesquisa desenvolvida sobre o mesmo tópico por António Jorge Marques, e apresentado também como Apêndice do seu catálogo das obras sacras de Marcos Portugal (2012).

No estudo de Marques, devido à quantidade de fontes e copistas exemplificados, foi inevitável que cada um desses fosse apresentado por apenas uma figura. Com isso, muitas nuances que poderiam ajudar na identificação dos copistas ficaram comprometidas. Para mim mesmo, as tentativas de localizar os co-

pistas das fontes de Perez no catálogo de Marques não se revelaram frutíferas.

Como minha quantidade de fontes e copistas é muito menor do que no estudo de Marques, pude me permitir colocar várias figuras de cada fonte, para uma ideia mais ampla da variedade de caligrafias, tanto dos símbolos musicais quanto dos textos verbais. Procurei selecionar imagens que destacam os itens mais identificadores de copistas, tais como claves, fórmulas de compasso, grupamentos rítmicos, pausas, ornamentos, acidentes, segmentos textuais verbais, sinais de remissão, etc.

A qualidade das reproduções é bastante variável, dependendo sempre do material original utilizado.

FORTE A

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln CN 481

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XVIII]

Partitura: S, A, T, B, Bx

A handwritten musical score for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bx). The score is written in a single system with five staves. The lyrics are in Latin: "Si cum ovis ad occi si o nem ductus est, si cum ovis ad occi si o nem ductus est et cum". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bassoon part has a key signature of one flat and a time signature of common time.

Figura 1 – fl.1r

A handwritten musical score for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bx). The score is written in a single system with five staves. The lyrics are in Latin: "maj per di em et noctem et non ta ce a et non ta ce a et pu pi La pu z", "maj per di em et noctem et non ta ce a et non ta ce a et pu pi La", and "per di em et noctem et non ta ce a et non ta ce a et pu pi La o cu li". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bassoon part has a key signature of one flat and a time signature of common time.

Figura 2 – fl.3v

FONTE B

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln CN 481

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Parte: T



Figura 7 – fl.1r

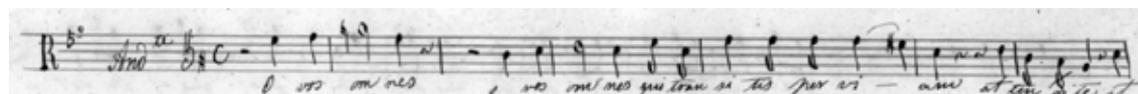


Figura 8 – fl.2v

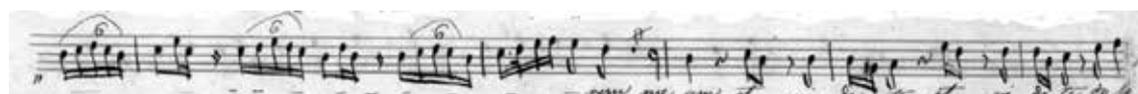


Figura 9 – fl.2v

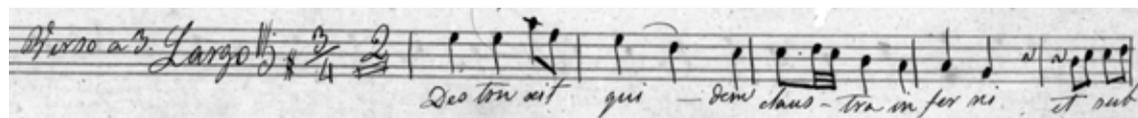


Figura 10 – fl.2r

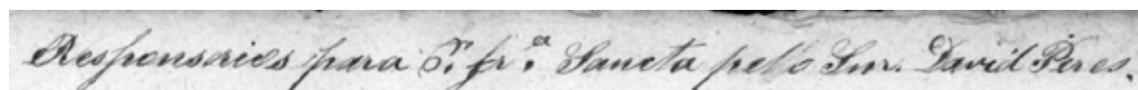


Figura 11 – fl.1r



Figura 12 – fl.1r



Figura 13 – fl.1r

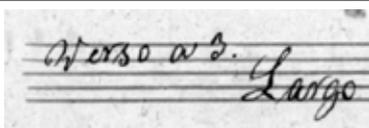


Figura 14 – fl.1v

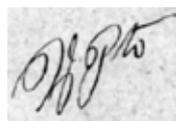


Figura 15 – fl.1v

FORTE C

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln CN 481

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XVIII]

Parte: Bx

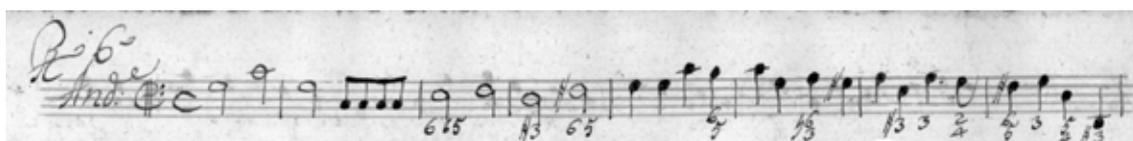


Figura 16 – fl.2v



Figura 17 – fl.2v



Figura 18 – fl.3v



Figura 19 – fl.3r

<p>Figura 20 – fl.1r</p>	<p>Figura 21 – fl.1r</p>
<p>Figura 22 – fl.1r</p>	<p>Figura 23 – fl.3r</p>

Fonte D

Rio de Janeiro, Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

Cx 004 (antigo A4P1C1I07)

Cópia de Bento das Mercês (1804/1805-1887), sem local, 1859

Partitura: S, A, T, B, O

Handwritten musical score for Soprano, Contralto, Tenor, Basso, and Organ. The lyrics are "si cut o vis" and "si cut o vis ad ce ci si o nom du ctus". The organ part includes figured bass notation.

Figura 24 – fl.1v

Handwritten musical score for voice and organ. The lyrics are "a ni man a si man a ni man su am et in ter sce le".

Figura 25 – fl.3v

Handwritten musical score for voice and organ. The lyrics are "re as per gi te vos di ne re vos ei ne re ei ni re as per gi te vos as per gi te vos ei ne re". The organ part includes figured bass notation and the instruction "de pois au Resp. 2o".

Figura 26 – fl.9r

Handwritten musical score for voice and organ. The lyrics are "sem me um et vi de te et vi de te et vi de te et vi".

Figura 27 – fl.13r



Figura 28 – fl.19r



Figura 29 – fl.1r

Fonte E

Campinas, Museu Carlos Gomes

Sem código

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Partes: Fl I-II, Vla I-II, Of I-II, Cb

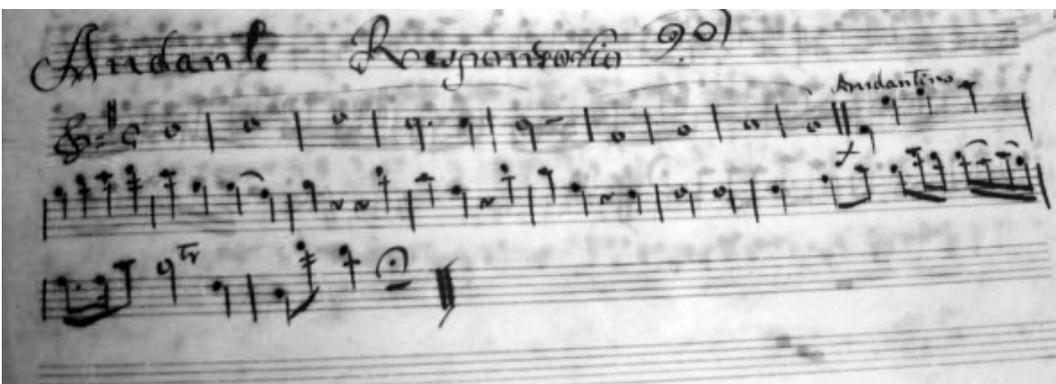


Figura 30 – Fl II, fl.5r



Figura 31 – Cb, fl.5r



Figura 32 – Vla II, fl.1v



Figura 33 – Fl I, fl.1r



Figura 34 – Fl I, fl.1r

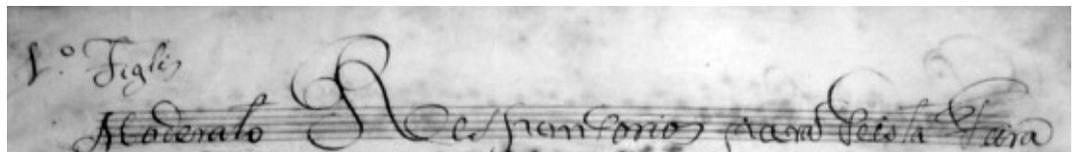


Figura 35 – Of I, fl.1r

Fonte F

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, 1846?

Partes: S, T, B, O



Figura 36 – O, fl.2v



Figura 37 – S, fl.1v



Figura 38 – T, fl.3r

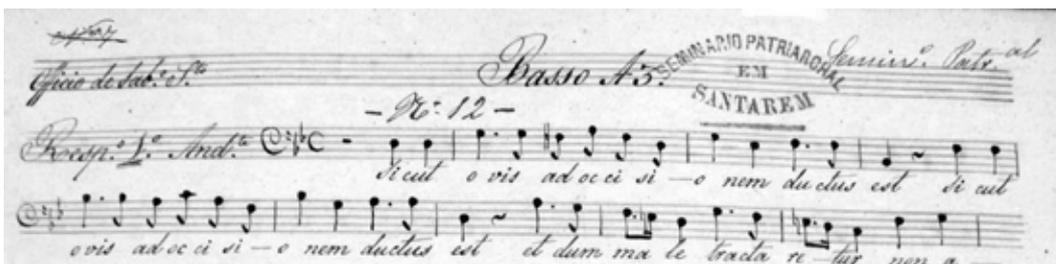


Figura 39 – B, fl.1r

Fonte G

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Partes: O, Cb



Figura 40 – O, fl.5v



Figura 41 – Cb, fl.1r



Figura 42 – Cb, fl.3r



Figura 43 – O, fl.1r

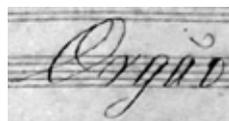


Figura 44 – O, fl.1r

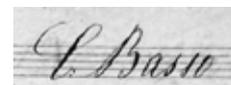


Figura 45 – Cb, fl.1r

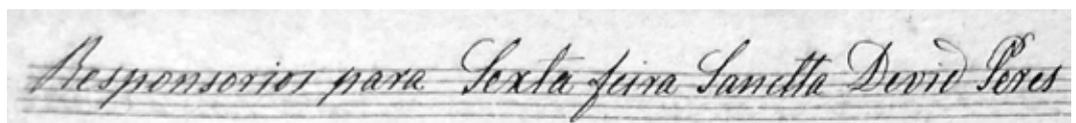


Figura 46 – Cb, fl.1r



Figura 51 – S, fl.7r

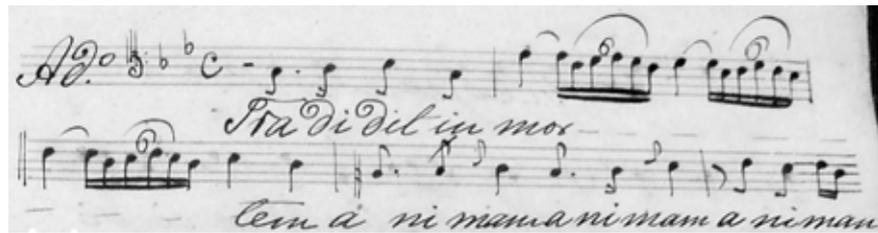


Figura 52 – T, fl.2r



Figura 53 – B, fl.1r

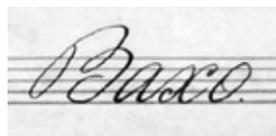


Figura 54 – B, fl.1r

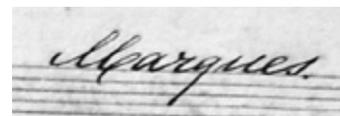


Figura 55 – S, fl.1r

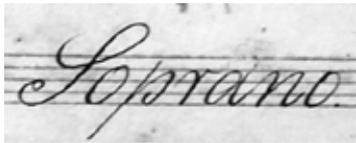


Figura 56 – S, fl.1r

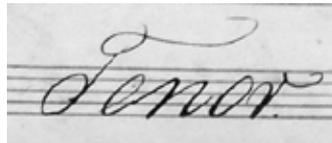


Figura 57 – T, fl.1r

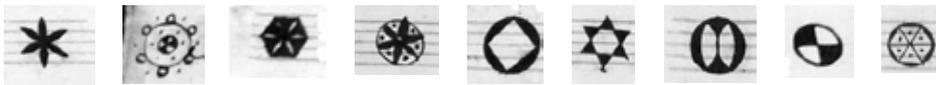


Figura 58 – partes e fôlios diversos.

Fonte K

Lisboa, Fábrica da Sé da Patriarcal

P-Lf FSPS 122/52-J3

Sem indicação de copista, sem local, sem data

Parte: Vlc

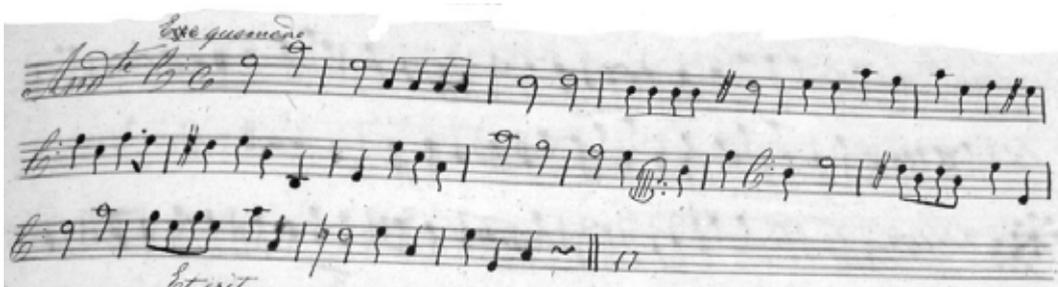


Figura 59 – fl.4r



Figura 60 – fl.4v

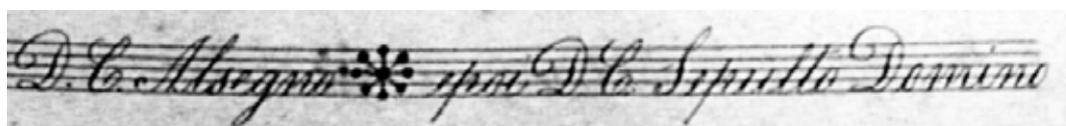


Figura 61 – fl.5v



Figura 62 – fl.1r

Fonte L

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln M.M 213/7

Cópia/ arranjo de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), sem local, 1844

Partitura: Vln I-II, Vla, Fl, Cl, Tpa, Tímp, S, T, B, Vlc/Cb



Figura 63 – pág.5

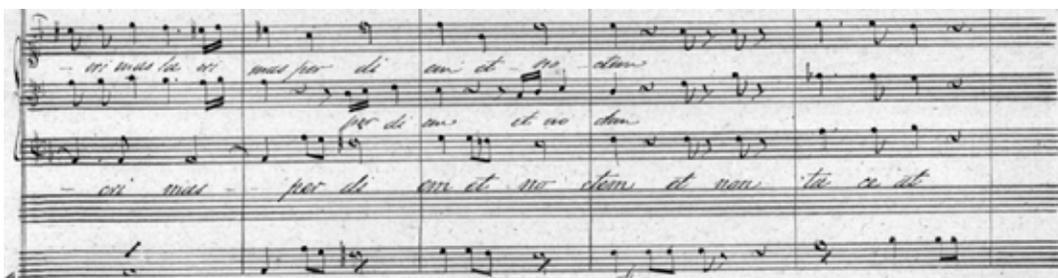


Figura 64 – pág.20



Figura 65 – pág.49

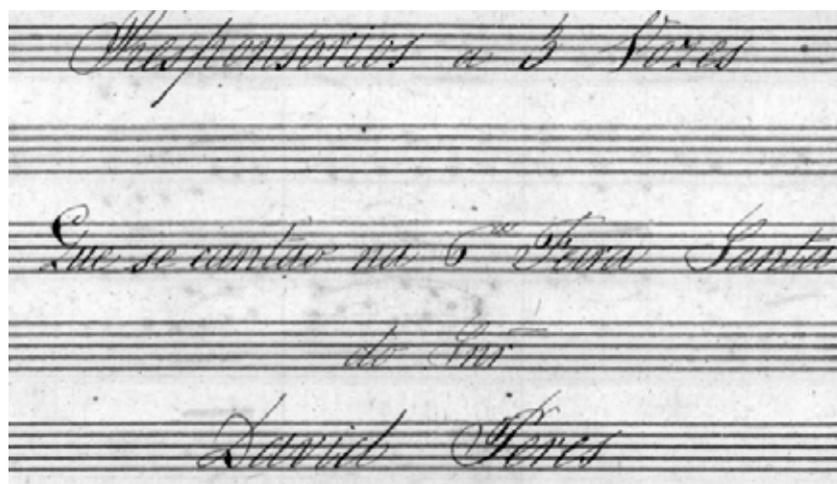


Figura 66 – folha de rosto



Figura 67 – folha de rosto

FORTE M

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln M.M.213/6

Cópia de Ernesto Vieira (1848-1915), sem local, 1876

Partitura: SI, SII, B, O





Figura 69 – pág.6



Figura 70 – pág.14



Figura 71 – pág.1

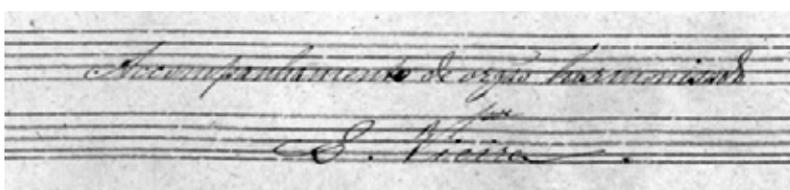


Figura 72 – pág.1

Fonte N

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 544-561

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Partes: SI, SII, B, O

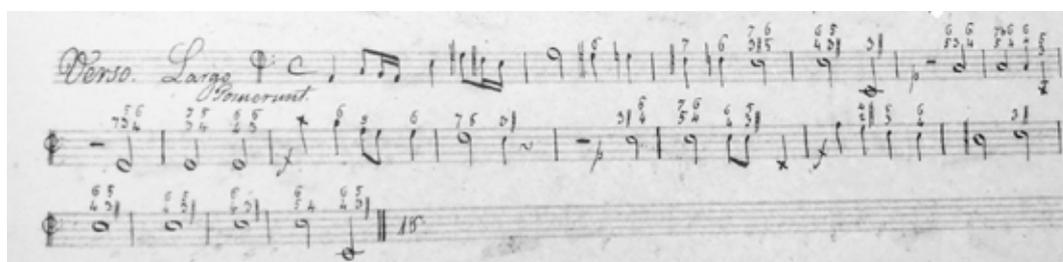


Figura 73 – O, fl.5r



Figura 74 – S.II, fl.3r



Figura 75 – S.II, fl.5r



Figura 76 – B, fl.3r

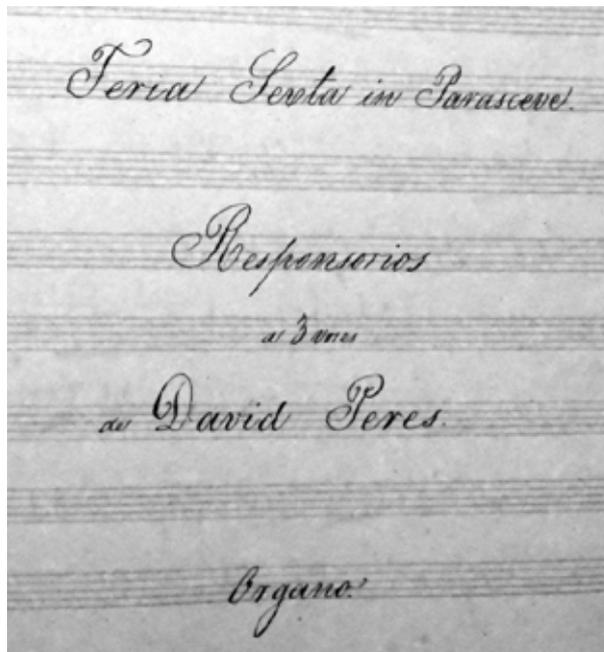


Figura 77 – O. fl.1r

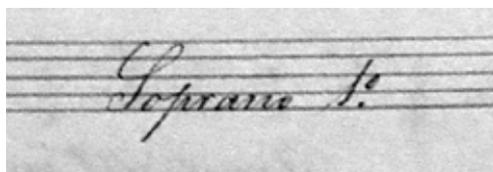


Figura 78 – S.I, fl.1r

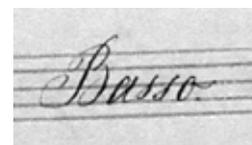


Figura 79 – B, fl.1r

FORTE O

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 544-561

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Parte: Bx



Figura 80 – fl.2r



Figura 81 – fl.3r



Figura 82 – fl.1r

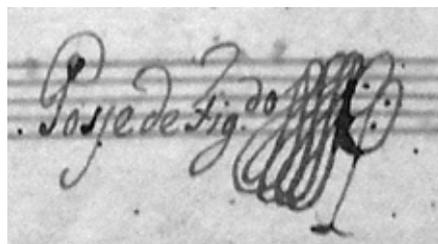


Figura 83 – fl.1r

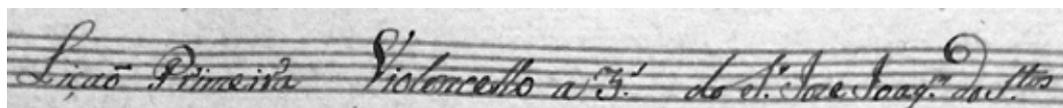


Figura 84 – fl.1v

FONTE P

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 544-561

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Partes: Vln I-II, Of



Figura 85 – Vln II, fl.1r

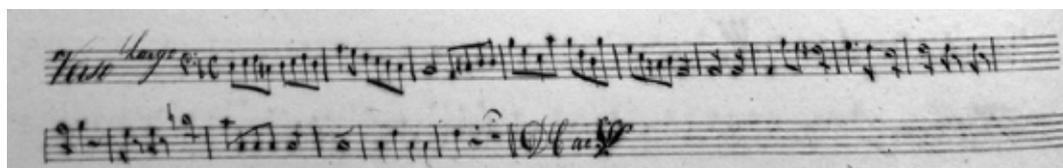


Figura 86 – Of, fl.1r

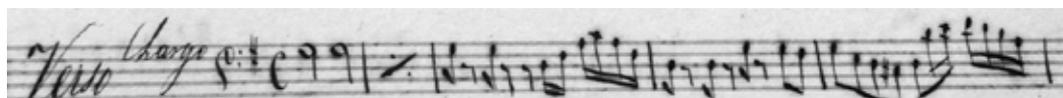


Figura 87 – Of., fl.3r

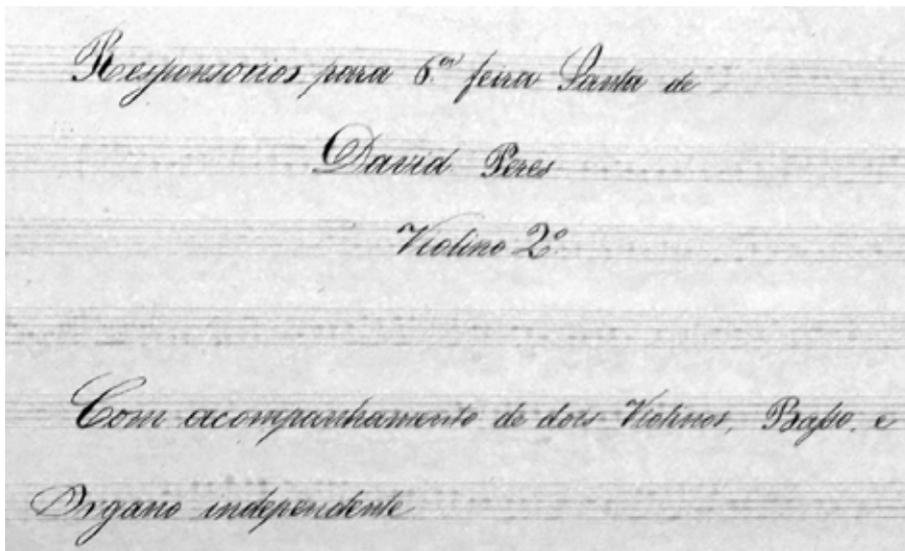


Figura 88 – Vln. II, fl. 1r

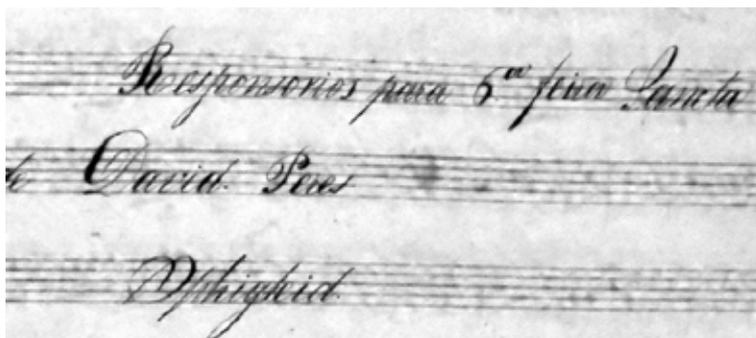


Figura 89 – Of., fl. 1r

FORTE Q

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 535-543

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Partitura: S, A, T, B, O



Figura 90 – fl.1r

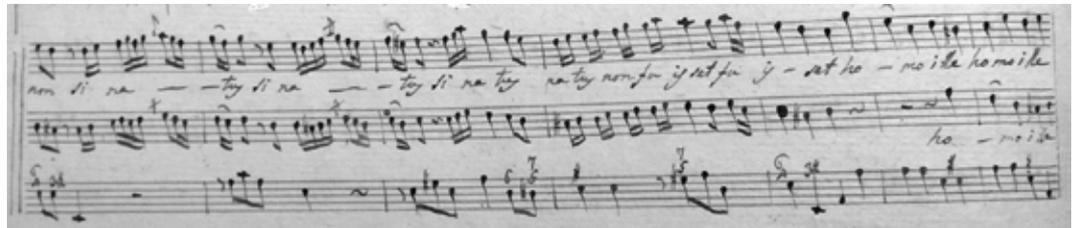


Figura 91 – fl.7v

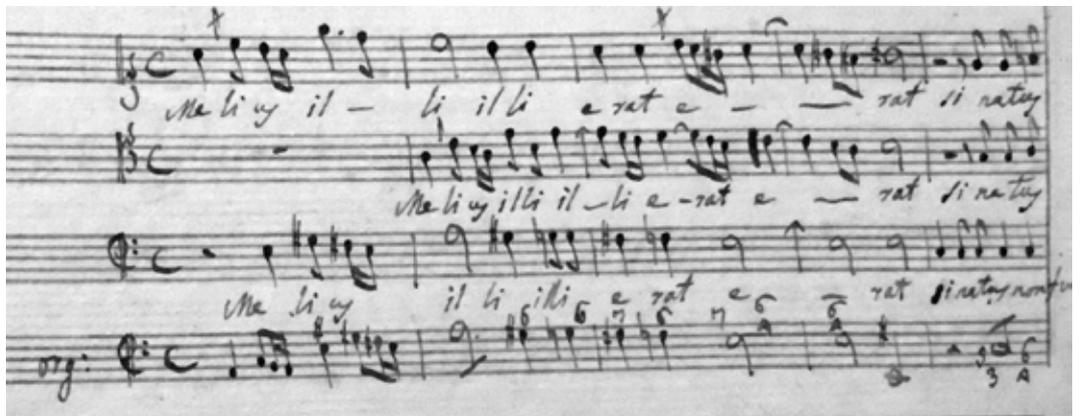


Figura 92 – fl.9r



Figura 93 – fl.1r

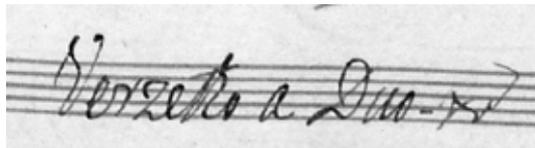


Figura 94 – fl.2r

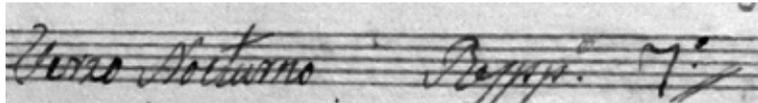


Figura 95 – fl.10v

FONTE R

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 535-543

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Parte: Bx

Figura 96 – fl.4r

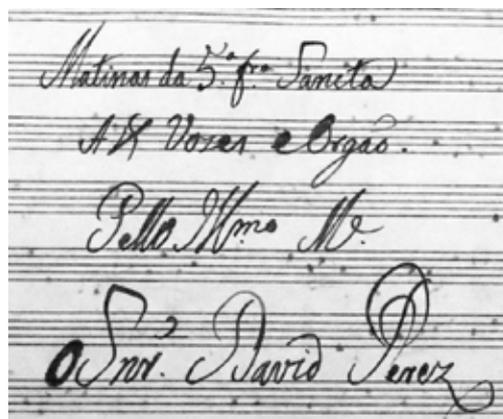


Figura 97 – fl.1r

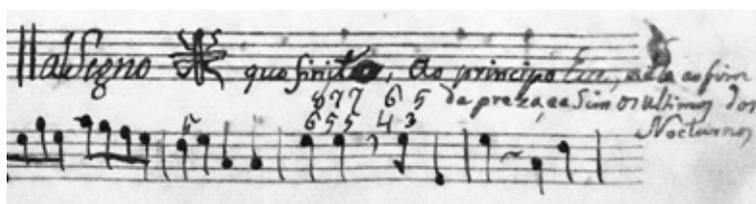


Figura 98 – fl.2r

FORNE S

Évora, Arquivo da Sé de Évora

P-Evc ms 535-543

Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]

Partes: S, A, T, B, O



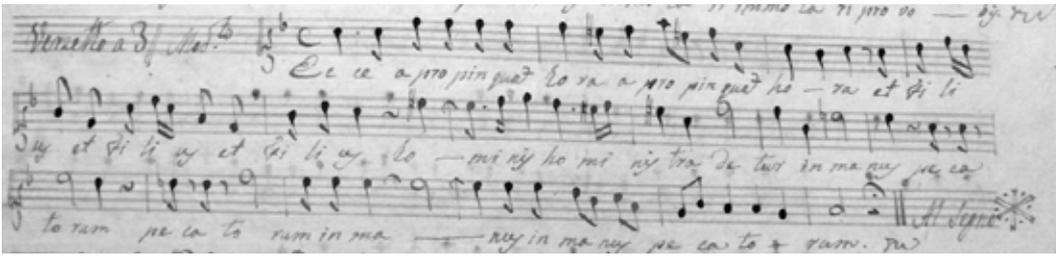


Figura 100 – S, fl.2r

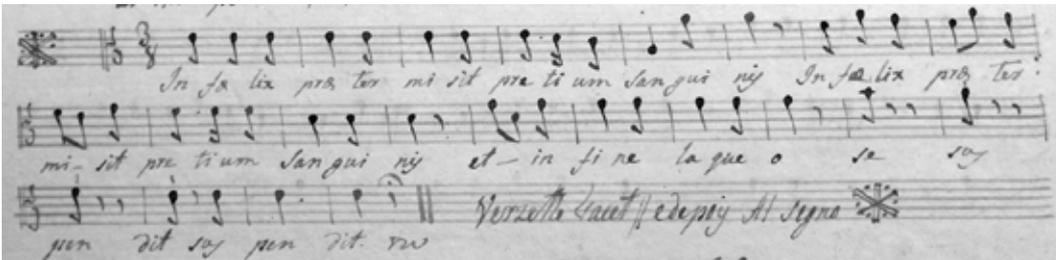


Figura 101 – A, fl.2v

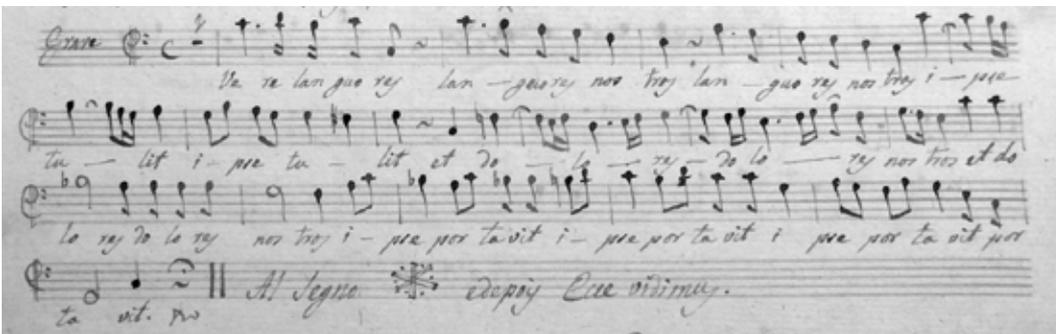


Figura 102 – B, fl.2v



Figura 103 – O, fl.1r

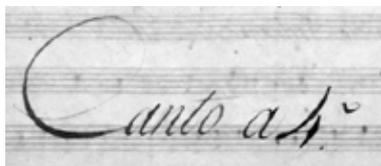


Figura 104 – S, fl.1r

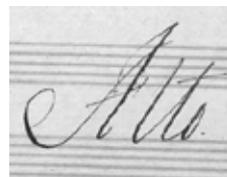


Figura 105 – A, fl.1r

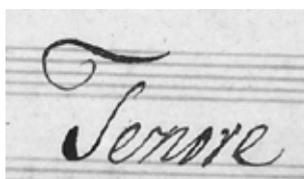


Figura 106 – T, fl.1r



Figura 107 – B, fl.1r

FORTE T

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-25 (14)

[Cópia de J.M.G], [Olhão], [séc. XX]

Partitura: S, T, B, O

Figura 108 – fl.42v



Figura 109 – fl.47v



Figura 110 – fl.48v

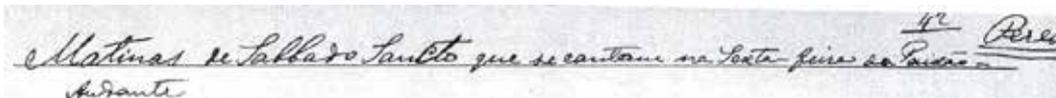


Figura 111 – fl.42r

FONTE U

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (12), (13), (16)

Sem indicação de copista, [Olhão], 1852

Partes: S, T, O



Figura 112 – O, fl.2v



Figura 113 – O, fl.3v

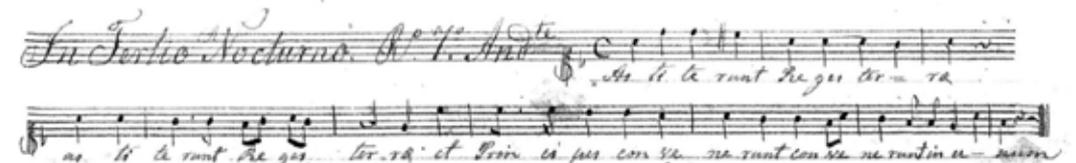


Figura 114 – S, fl.3v



Figura 115 – T, fl.3r



Figura 116 – O, fl.1r

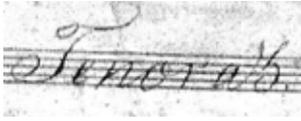


Figura 117 – T, fl.1r



Figura 118 – T, fl.5v

FORTE V

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (11)

Sem indicação de copista, [Olhão], [1852]

Parte: S

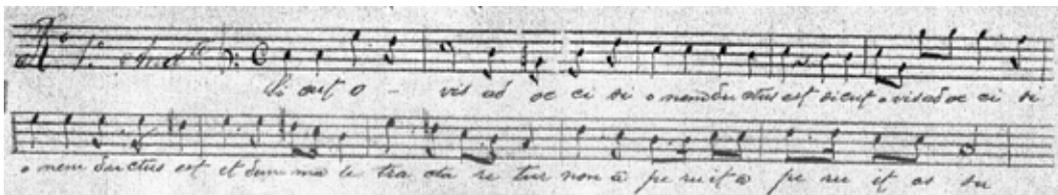


Figura 119 – fl.1r



Figura 120 – fl.4v

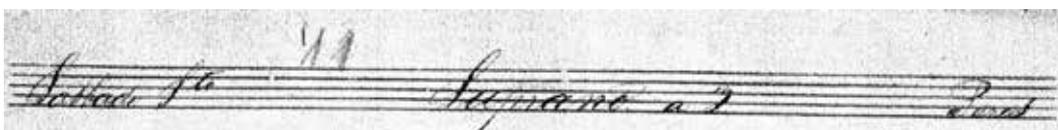


Figura 121 – fl.1r

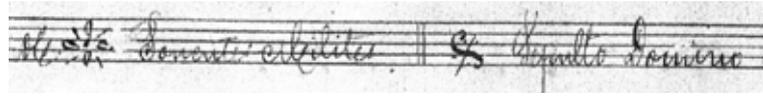


Figura 122 – fl.4v

FORTE X

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (15)

Sem indicação de copista, [Olhão], [1852]

Parte: B

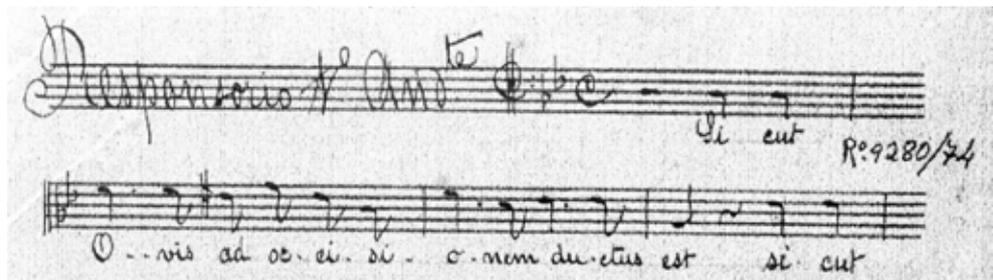


Figura 123 – fl.1r



Figura 124 – fl.3v

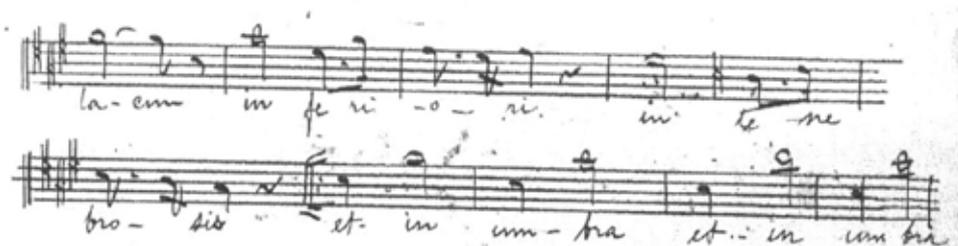


Figura 125 – fl.3v



Figura 126 – fl.1r

FONTE Y

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

P-La, 54-VI-33 (14)

Sem indicação de copista, [Olhão], [1852]

Parte: B

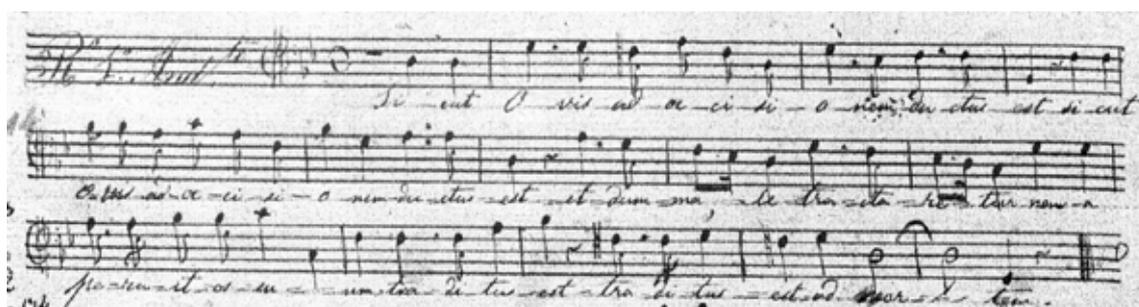


Figura 127 – fl.1r



Figura 128 – fl.3v



APÊNDICE 2: PARTES DE BAIXO CONTÍNUO

Responsórios do Sábado Santo

Responsório I

Baixo

Edição: Carlos Alberto Figueiredo

Fonte utilizada: P-Ln CN 481

David Perez

(1711-1778)

Andante

Musical staff 1: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingering: #3, 6 #6/4, 5 5 5/4, #3, 3, 6 6/4.

Musical staff 2: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 5 5 6/4, #3, 6 #3, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5/4, #3.

Musical staff 3: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9. Fingering: 6, 6, 6, #3, 5/4, #3, 6, 6. Tempo change: **Allegro** (C time signature).

Musical staff 4: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11. Fingering: 6, 3, 6, 5, 5/4, 3, 6, 6, 6, 6, 6, 5.

Musical staff 5: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13. Fingering: 3, #3, #3, 5/4, #3. Tempo change: **Largo** (C time signature). **Fim** (C time signature).

Musical staff 6: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15. Fingering: 3, 9, 5, 7, #3, 6, 6, 6/4, #3, #3, 3, 3.

Musical staff 7: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17. Fingering: 5, 7, 3, 5, 7, 5, 5, 7.

Musical staff 8: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19. Fingering: #3, #3, #3, 5/3, 6/4, 7/5, 6/4, 5, #3. Tempo change: **D.C. Allegro**.

Responsório II

Baixo

Andante

Allegro

Fim

Largo

D.C. Allegro

Responsório IV

Baixo

Andante

6 3 7 6 3 6 5 5 5 6 3 7 6 6

Allegro

6 3 6 7 6 6 4 3 4 3 6 6 5 4

6 6 6 4

Largo

6 6 3 5 6 5 6 4 4 3

Fim 6 3

6 6 6 3 6 6 8 7 6 3 5 6 6 7 5 4 4 5

6 5 6 5 8 8 7 6 3 6 3 3 6 3 6

D.C. Allegro

6 6 6 6 6 6 6 6 5 5

Responsório V

Baixo

Andante

5 6 7 3 5 6 7 3 5 5 5 3
3 4 5 3 3 4 5 3 5 5 4 3

3 3 6 2 6 6 5 2 6 6 5 3 4 7
6 5 6 6 5 6 5 6 3 5 6 3

Moderato

3 5 6 3 6 3 6 6 3 6
5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Largo

6 3 6 6 7 3 3 5 3 Fim 3 6
5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

3 6 3 8 7 7
3 6 3 6 5 3

6 5 5 7 6 5 7 6 5 7
4 3 3 5 6 5 7 6 5 7

6 7 6 6 3 6 7 6 6 3
5 5 4 3 5 6 6 3 3 4

D.C. Moderato

Responsório VII

Baixo

Andante

5/4 #3 7 6 #3 5 5/4 3 6

7 #6 6 3 6 6 6 3 6 5 6 3 5/4 #3

Allegro

6 #3 3 5 3 6 3 5 5 6 3 6 6/4 3 6 6/4 3

3 3 3 6 6 3 3 #3 6 6/4 #3 Fim

Largo

5 6/4 5 6 6/4 5 5 8 7 #3 #3

5 6/4 #3 6 6 3

Responsório IX

Baixo

Andante

5/3 6/4 7/3 6/4 5/3 5/3

6/4 7/5 6/4 6/3 6/5 3/6 6/7 #6

3 6/3 6 5 6/5 6/5 6/5 5/3 6/4 5/4 3

Allegro

6 6 7/3 6/6 6/6

5/3 6/7 5/7 5/7 6 6/4 5/3 **Fim**

Largo

5/3 6/4 5/3 6/4 5/3 7/5 7/5 7/5

5/3 3 5 5 5 6 6

7/5 6/4 5/3 5/3 6/4

D.C. Allegro, depois
D.C. Andante ao Fim



CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO É PROFESSOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO) E NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG). FEZ ESTÁGIO PÓS-DOCTORAL, NO CESEM DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, SOB A ORIENTAÇÃO DE DAVID CRANMER. É DOUTOR EM MÚSICA PELA UNIRIO, COM A TESE EDITAR JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA, AGRACIADA COM O PRÊMIO JOSÉ MARIA NEVES DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS –GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), EM 2005. PARTICIPOU DE VÁRIOS PROJETOS EDITORIAS BRASILEIROS DE RELEVO, COM DESTAQUE PARA ACERVO E DIFUSÃO DE PARTITURAS, ONDE ATUOU COMO COORDENADOR EDITORIAL. ESSE PROJETO EDITOU, DURANTE TRÊS ANOS, 51 OBRAS BRASILEIRAS DOS SÉCULOS XVIII E XIX, A PARTIR DE MANUSCRITOS EXISTENTES NO MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA, MINAS GERAIS. ATUOU TAMBÉM NO PROJETO PATRIMÔNIO ARQUIVÍSTICO-MUSICAL MINEIRO, QUE DISPONIBILIZOU 17 OBRAS DE AUTORES MINEIROS DOS SÉCULOS XVIII E XIX. É AUTOR DO CATÁLOGO DE PUBLICAÇÕES DE MÚSICA SACRA E RELIGIOSA BRASILEIRA – OBRAS DOS SÉCULOS XVIII E XIX E DO LIVRO MÚSICA SACRA E RELIGIOSA BRASILEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX – TEORIAS E PRÁTICAS EDITORIAIS. ESTUDOU REGÊNCIA CORAL COM FRANS MOONEN, NO CONSERVATÓRIO REAL DE HAIA, HOLANDA. FEZ CURSOS COMPLEMENTARES COM JAN ELKEMA E RAINER WAKELKAMP, NA FUNDAÇÃO KURT THOMAS DA HOLANDA, COM HELMUTH RILLING. NA BACHAKADEMIE DE STUTTGART, E REPERTÓRIO BARROCO COM PHILIPPE CAILLARD, EM PARIS. É REGENTE DO CORO DE CÂMERA PRO-ARTE E TEM ATUADO COMO REGENTE CONVIDADO DOS COROS DA OSESP, CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA E POLIFONIA CARIOCA.

