

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO

**ANÁLISE TÓPICA, DE SCHEMATA E DE ELEMENTOS RETÓRICO-
MUSICAIS EM SEIS RESPONSÓRIOS FÚNEBRES DE JOÃO DE DEUS
DO CASTRO LOBO (1794-1832)**

MANAUS

2020

GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO

**ANÁLISE TÓPICA, DE SCHEMATA E DE ELEMENTOS RETÓRICO-
MUSICAIS EM SEIS RESPONSÓRIOS FÚNEBRES DE JOÃO DE DEUS
DO CASTRO LOBO (1794-1832)**

Trabalho de dissertação apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na linha de pesquisa Arquivo, Memória e interpretação, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

MANAUS

2020

*Para Suzana, Beatriz, Sofia, Julia e Heitor, as
razões maiores da minha existência. Aos meus
pais, Marcos e Cláudia, por todo o incentivo.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo suporte financeiro durante minha trajetória na pós-graduação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA) pela oportunidade de aperfeiçoamento acadêmico.

À minha esposa e companheira de todas as horas, Suzana Monteiro, por todo o incentivo na continuidade dos estudos, por toda a paciência, por todo amor, carinho e compreensão durante a jornada na pós-graduação. Sem você, suportar o solitário cotidiano da pesquisa acadêmica seria impossível. Te amo muito!

Aos meus pais, Marcos e Cláudia Monteiro, pelo amor e carinho incondicionais, por todo o incentivo e por me proporcionar o suporte necessário para que eu continuasse os estudos o menos preocupado possível. Minha gratidão a vocês é eterna!

Ao meu orientador e querido amigo Prof. Dr. Márcio Páscoa, que desde os primeiros passos deste trabalho (ainda na iniciação científica) acreditou que eu poderia dar um passo adiante e desdobrar o estudo inicial na dissertação que aqui se apresenta. Muito obrigado pela confiança. Tenho em você um grande exemplo!

Ao meu querido amigo Prof. Dr. Luciano Souto, que desde muito cedo na graduação me incentivou duplamente: na continuidade dos estudos e nas insanidades violonísticas. Obrigado por todo o aprendizado proporcionado pelas magníficas aulas da graduação e da pós e pelos aconselhamentos sempre certos!

Ao querido amigo Prof. Dr. Mário Trilha por todo o aprendizado e pela experiência adquirida durante o estágio docência. Obrigado pela confiança. Um agradecimento a mais pelo senso de humor ácido que faz a alegria dos círculos mais eruditos!

À professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Dr.^a Luciane Páscoa, por toda atenção oferecida à comunidade acadêmica, por sua incansável dedicação e por sua paciência colossal. Muito obrigado!

Ao professor Dr. Gustavo Medina pela assessoria na elaboração do resumo em espanhol.

MUITÍSSIMO OBRIGADO!

*Como um fantasma que se refugia
Na solidão da natureza morta,
Por trás dos ermos túmulos um dia,
Eu fui refugiar-me à tua porta!*

Excerto de *Solitário*, de Augusto dos Anjos
(1884-1914)

RESUMO

Perscrutar os meandros pelos quais um compositor transita para a construção de um discurso musical exige do analista uma visão que atine para as múltiplas dimensões da obra, levando em consideração, além dos elementos intrínsecos à mesma, elementos extrínsecos significativos para que da análise resultem interpretações que respeitem as especificidades do autor e de seu tempo. Tendo em vista este paradigma, a abordagem analítica que este estudo adota tem por objetivo lançar luz sobre os procedimentos compositivos na derradeira obra do padre-mestre João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), os Seis Responsórios Fúnebres, compostos em data próxima ao seu falecimento, tomando por base três perspectivas analíticas que se assentam em premissas teóricas da época: tópicos musicais, *schemata* e elementos retórico-musicais. Intenta-se, com isto, vincular autor e obra a uma tradição de escrita que remete ao Estilo Galante. Para além da identificação de procedimentos, busca-se interpretar os dados como elementos fundantes de uma estratégia criativa e comunicativa mais ampla. Assim, ao conjugar o conteúdo musical com o texto litúrgico, pretende-se evidenciar o tratamento estilístico e as nuances expressivas no discurso musical estabelecido pelo compositor, demonstrando que as recorrências de procedimentos musicais podem estar imbuídas de significado afetivo e social.

Palavras-chave: João de Deus do Castro Lobo; Música Brasileira; Teoria e Análise Musical; Tópicos Musicais, *Schemata* e Retórica Musical; Responsórios Fúnebres.

ABSTRACT

To investigate the meanders through which a composer moves in the construction of a musical discourse requires from the analyst a vision that touches on the multiple dimensions of the work, taking into account, besides the intrinsic elements of the work, significant extrinsic elements so that the analysis results in interpretations that respect the specificities of the author and his time. In view of this paradigm, the analytical approach adopted in this study aims to shed light on the compositional procedures in the last work of the priest-master João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), the Six Funeral Responsories, composed at a date close to his death, based on three analytical perspectives that are based on theoretical premises of the time: musical topics, *schemata* and rhetorical-musical elements. With this, we try to link author and work to a tradition of writing that refers to the Galant Style. Besides the identification of procedures, the aim is to interpret the data as founding elements of a broader creative and communicative strategy. Thus, by combining the musical content with the liturgical text, the aim is to highlight the stylistic treatment and expressive nuances in the musical discourse established by the composer, demonstrating that the recurrence of musical procedures can be imbued with affective and social meaning.

Keywords: João de Deus do Castro Lobo; Brazilian Music; Music Theory and Analysis; Musical Topics, *Schemata* and Musical Rhetoric; Funeral Responsories.

RESUMEN

Investigar los meandros por los que se mueve un compositor en la construcción de un discurso musical requiere del analista una visión que aborde las múltiples dimensiones de la obra, teniendo en cuenta, además de los elementos intrínsecos de la obra, elementos extrínsecos significativos para que el análisis dé lugar a interpretaciones que respeten las especificidades del autor y de su tempo. En vista de este paradigma, el enfoque analítico que adopta este estudio tiene por objeto arrojar luz sobre los procedimientos de composición de la última obra del maestro-sacerdote João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), los Seis Responsórios Fúnebres, compuestos en una fecha cercana a su muerte, basada en tres perspectivas analíticas que se fundamentan en premisas teóricas de la época: tópicos musicales, *schemata* y elementos retórico-musicales. Con esto, la intención es vincular autor y obra a una tradición de escritura que remite al Estilo Galante. Además de la identificación de procedimientos, buscamos interpretar los datos como elementos fundacionales de una estrategia creativa y comunicativa más amplia. Así, al combinar el contenido musical con el texto litúrgico, se pretende resaltar el tratamiento estilístico y los matices expresivos en el discurso musical establecidos por el compositor, demostrando que las recurrencias de los procedimientos musicales pueden estar imbuidas de significado afectivo y social.

Palabras-clave: João de Deus do Castro Lobo; Música Brasileña; Teoría y Análisis Musical; Tópicos Musicales, *Schemata* y Retórica Musical; Responsórios Fúnebres.

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E IMAGENS

Figura 1 – Esquema Romanesca/Terças Descendentes, Responsório I, <i>Credo quod Redemptor meus</i> , c. 12-14.....	60
Figura 2 – Esquema Do-Mi-Sol (invertida) e Do-Re-Mi, Responsório I, <i>Credo quod Redemptor meus</i> , cc. 1-7.....	64
Figura 3 – Esquema Ponte, Responsório I, <i>Credo quod Redemptor meus</i> , cc. 8-11.....	65
Figura 4 – Sexta Aumentada, Responsório I, <i>Credo quod Redemptor meus</i> , cc. 14-17.....	67
Figura 5 – Semicadência, Responsório I, <i>Credo quod Redemptor meus</i> , cc. 17-19.....	69
Figura 6 – Uníssonos e esquema Volta, Responsório I, <i>Et in carne mea</i> , cc. 24-30.....	71
Figura 7 - Esquema Fenaroli e Semicadência, Responsório I, <i>Et in carne mea</i> , cc. 31-37.....	74
Figura 8 – Tipo cadencial aproximativo à Cadenza Doppia, Responsório I, <i>Et in carne mea</i> , cc. 38-44.....	75
Figura 9 – Esquema Hertz, Semicadência e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório I, <i>Quem visurum sum</i> , cc. 47-50.....	77
Figura 10 - Contorno cruciforme do Le-Sol-Fi-Sol.....	80
Figura 11 – Suspiratio, Commas e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório I, <i>Quem visurus sum</i> , cc. 51-53.....	81
Figura 12 – Esquema Le-Sol-Fi-Sol, Cadência Composta e Commas, Responsório I, <i>Quem visurus sum</i> , cc. 54-57.....	82
Figura 13 – Inversão da figuração do Le-Sol-Fi-Sol no Solo de Fagote, cc. 56-57.....	83
Figura 14 – Uníssonos em Do-Mi-Sol, sugestão de figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Cadência Simples e Do-Re-Mi, Cadência Simples e Mi-Re-Do, Responsório II, <i>Qui Lazarum</i> , cc. 1-5.....	86
Figura 15 – Esquema <i>Pastorella</i> e Fonte, Responsório II, <i>Qui Lazarum</i> , cc. 6-9.....	90
Figura 16 – Ponte, Responsório II, <i>Qui Lazarum</i> , cc. 10-12.....	92
Figura 17 – Esquema Do-Re-Mi e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório II, <i>Tu eis, Domine</i> , cc. 13-18.....	93
Figura 18 – Esquema Lamento e Semicadência, Responsório II, <i>Tu eis, Domine</i> , cc. 19-25.....	95
Figura 19 – Cadências de Engano e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório II, <i>Tu eis, Domine</i> , cc. 26-33.....	98

Figura 20 – Comma, Cadência Do-Si-Do e Cadência Evadida, Responsório II, <i>Tu eis, Domine</i> , cc. 34-39.....	102
Figura 21 – Protótipo do baixo de Meyer exposto na voz superior, Figuração em Le-Sol-Fi-Sol e Cadência Incompleta, Responsório II, <i>Qui venturus es</i> , cc. 46-50.....	103
Figura 22 – Esquema Jupiter, Fonte e Cadência Frígia, Responsório III, <i>Domine, quando veneris</i> , cc. 1-8.....	107
Figura 23 – <i>Clausula Vera</i> , Comma, esquema Meyer e Sexta Aumentada, Responsório III, <i>Domine, quando veneris</i> , cc. 9-16.....	110
Figura 24 – Cadência Frígia, <i>Comma</i> e <i>Clausula Vera</i> , Responsório III, <i>Domine, quando veneris</i> , cc. 17-23.....	112
Figura 25 – Cadência Composta Mi-Re-Do, Responsório III, <i>Domine, quando veneris</i> , cc. 23-27.....	114
Figura 26 – Esquema Meyer (protótipo do baixo) e <i>Pastorella</i> , Responsório III, <i>Quia peccavi</i> , cc. 28-33.....	116
Figura 27 – Esquema Meyer (protótipo do baixo), <i>Pastorella</i> e Cadência Imperfeita, Responsório III, <i>Quia peccavi</i> , cc. 34-41.....	117
Quadro 1 – Estrutura fraseológica do segundo período responso, Responsório III, <i>Quia peccavi</i>	118
Figura 28 – Esquema Prinner Modulante (baixo), Cadência Do-Si-Do, <i>Passo Indietro</i> e Cadência Composta, Responsório III, <i>Quia peccavi</i> , cc. 42-50.....	120
Figura 29 – Esquema Hertz, Hexacorde Descendente e <i>Clausula Vera</i> , Responsório III, <i>Commissa mea pavesco</i> , cc. 51-58.....	122
Figura 30 – Esquema Volta, Comma e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório III, <i>Commissa mea pavesco</i> , cc. 59-66.....	124
Figura 31 – Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório III, <i>Commissa mea pavesco</i> , cc. 67-70.....	125
Figura 32 – Comma, Volta, Semicadência, Fenaroli e Cadência Simples, Responsório III, <i>Requiem aeternam</i> , cc. 71-74.....	126
Figura 33 – Esquema Do-Mi-Sol e Fonte, Responsório IV, <i>Memento mei Deus</i> , cc. 1-6.....	131
Figura 34 – Cadência Composta (Dó maior), <i>Passo Indietro</i> e Cadência Composta (Lá menor), Responsório IV, <i>Memento mei Deus</i> , cc. 6-12.....	133

Figura 35 – Do-Mi-Sol e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório IV, <i>Nec aspiciat</i> , cc. 13-19.....	134
Figura 36 – Esquema Lamento e figuração em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório IV, <i>Nec aspiciat</i> , cc. 20-26.....	135
Figura 37 – Cadência Do-Si-Do e Coda, Responsório IV, <i>Nec aspiciat</i> , cc. 26-33.....	137
Figura 38 – Esquema Do-Re-Mi e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório IV, <i>De profundis</i> , cc. 34-39.....	139
Figura 39 – Esquema Do-Re-Mi, Responsório IV, <i>De profundis</i> , cc. 40-44.....	140
Figura 40 – Cadência Convergente e esquema Ponte, Responsório IV, <i>De profundis</i> , cc. 45-50.....	141
Figura 41 – Esquema Meyer e Cadência Composta, Responsório V, <i>Hei mihi! Domine</i> , cc. 1-3.....	146
Figura 42 – Comma, Cadência incompleta e figuração em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório V, <i>Hei mihi! Domine</i> , cc. 4-7.....	148
Figura 43 – Esquema Lully, Responsório V, <i>Hei mihi! Domine</i> , cc. 8-10.....	149
Figura 44 – Cadência Composta e Comma, Responsório V, <i>Hei mihi! Domine</i> , cc. 10-13.....	151
Figura 45 – Esquema Prinner, Responsório V, <i>Miserere mei</i> , cc.14-18.....	153
Figura 46 – Esquema Fenaroli, Comma e Prinner, Responsório V, <i>Miserere mei</i> , cc. 19-26.....	154
Figura 47 – Cadência Frígia e esquema Le-Sol-Fi-Sol, Responsório V, <i>Miserere mei</i> , cc. 26-32.....	156
Figura 48 – Pedal de Dominante da Mediante, Variante melódica do Meyer e contramelodia do baixo de Prinner, Responsório V, <i>Miserere mei</i> , cc. 33-40.....	158
Figura 49 – Comma e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório V, <i>Miserere mei</i> , cc. 41-45.....	160
Imagem 1 – <i>Assunção de Nossa Senhora</i> (detalhe), de Manoel da Costa Ataíde. Teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais.....	164
Imagem 2 – <i>Agonia e Morte de São Francisco</i> , de Manoel da Costa Ataíde. Teto do forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, Minas Gerais.....	165
Figura 50 – Semicadência, Comma, <i>Passo Indietro</i> e Cadência Frígia, Responsório V, <i>Anima mea</i> , cc. 46-49.....	166
Figura 51 – Comma e Sexta Aumentada, Responsório V, <i>Anima mea</i> , cc. 50-51.....	168

Figura 52 – Esquema Do-Re-Mi, Figurações em Le-Sol-Fi-Sol e Cadência Composta Mi-Re-Do, Responsório VI, <i>Ne recorderis</i> , cc. 1-4.....	172
Figura 53 – Comma e Cadência Convergente, Responsório VI, <i>Ne recorderis</i> , cc. 5-8.....	174
Figura 54 – <i>Long Comma</i> e Cadência Composta Mi-Re-Do, Responsório VI, <i>Ne recorderis</i> , cc. 9-12.....	175
Figura 55 – Fenaroli e <i>Cadenza Doppia</i> , Responsório VI, <i>Ne recorderis</i> , cc. 13-19.....	176
Figura 56 – Solos de Flauta e Fagote, Responsório VI, <i>Ne recorderis</i> , cc. 13-16 e Solos de Oboé e Clarineta em Dó, da abertura da ópera <i>L’Italiana in Algeri</i> , de Gioacchino Rossini, cc. 26-30.....	178
Figura 57 – Comma, <i>Clausula Vera</i> , figuração em Le-Sol-Fi-Sol e Ponte, Responsório VI, <i>Dirige, Domine</i> , cc. 27-30.....	180
Figura 58 – Esquema Le-Sol-Fi-Sol, Semicadência e Cadência Mi-Re-Do, Responsório VI, <i>Dum veneris</i> , cc. 31-38.....	182
Figura 59 – Commas e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório VI, <i>Dum veneris</i> , cc. 39-46.....	184
Figura 60 – Esquema Romanesca-Hino e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório VI, <i>Dum veneris</i> , cc.47-50.....	186
Figura 61 – Esquema Hertz, Responsório VI, <i>Requiem aeternam</i> , cc. 51-53.....	188
Figura 62 – Commas e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório VI, <i>Requiem aeternam</i> , cc. 54-61.....	190
Quadro 2 – Quadro Sinóptico: <i>Schemata</i> , Tópicos e Textos.....	196

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	21
1.1 Apontamentos sobre a vida e a obra do padre-mestre João de Deus do Castro Lobo.....	21
1.2 A forma responsorial: aspectos históricos, textuais e estruturais.....	29
1.2.1 Aspectos históricos.....	29
1.2.2 Os textos.....	30
1.2.3 A estruturação.....	31
1.2.4 Os Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo.....	34
CAPÍTULO 2 – OS ELEMENTOS E OS SIGNIFICADOS DO PROJETO CRIATIVO NA PERSPECTIVA DA PRODUÇÃO MUSICAL SETECENTISTA.....	40
2.1 A relação entre tópicos musicais e mimese.....	42
2.2 A estética setecentista na construção do discurso musical por meio das <i>schemata</i>	54
2.2.1 O aspecto cognitivo das <i>schemata</i>	55
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA OBRA.....	59
3.1 As <i>Schemata</i> , os Tópicos e elementos retórico-musicais.....	59
3.1.1 Responsório I.....	59
3.1.1.1 <i>Andante</i>	59
3.1.1.2 <i>Allegro</i>	71
3.1.1.3 <i>Verso – Largo</i>	77
3.1.1.4 Sinopse da análise.....	83
3.1.2 Responsório II.....	85
3.1.2.1 <i>Larghetto</i>	85
3.1.2.2 <i>Allegro</i>	92
3.1.2.3 <i>Verso – Largo</i>	102

3.1.2.4 Sinopse da análise.....	104
3.1.3 Responsório III.....	105
3.1.3.1 <i>Andante</i>	105
3.1.3.2 <i>Allegro</i>	115
3.1.3.3 <i>Verso I – Largo</i>	121
3.1.3.4 <i>Verso II – Largo</i>	126
3.1.3.5 Sinopse da análise.....	128
3.1.4 Responsório IV.....	130
3.1.4.1 <i>Andante</i>	130
3.1.4.2 <i>Allegro</i>	134
3.1.4.3 <i>Verso – Largo</i>	138
3.1.4.4 Sinopse da análise.....	142
3.1.5 Responsório V.....	145
3.1.5.1 <i>Moderato</i>	145
3.1.5.2 <i>Allegro</i>	152
3.1.5.3 <i>Verso – Largo</i>	162
3.1.5.4 Sinopse da análise.....	169
3.1.6 Responsório VI.....	171
3.1.6.1 <i>Moderato</i>	171
3.1.6.2 <i>Verso I – Largo</i>	179
3.1.6.3 <i>Allegro</i>	181
3.1.6.4 <i>Verso II – Largo</i>	187
3.1.6.5 Sinopse da análise.....	193
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 200
REFERÊNCIAS.....	207

APRESENTAÇÃO

A morte é um tema recorrente nas elucubrações da humanidade. Em todos os períodos da história e em muitas civilizações o trato com a inevitabilidade do trespassar pôs-nos, de uma forma ou de outra, a pensar sobre o sentido da existência, sobre o caráter teleológico das ações humanas no decurso de uma vida. Para o imaginário ocidental a morte se constitui em fantasmagóricas e aterradoras imagens e representações, demasiadamente temíveis e até certo ponto evitadas de se discorrer em profundidade, sobretudo dos estertores do século XVIII aos nossos dias (ARIÈS, 2012, pp. 150-152). Sendo sua presença tão constante no cotidiano¹, seu significado – enquanto a demarcação indelével do nosso intransponível limite físico – é a razão das diversas especulações e temores sobre o que nos é reservado após a vida, especialmente no plano metafísico.

Em torno de si a totalidade das culturas lhe dedicou os mais diversificados rituais, estando as representações poéticas a ladear e a oferecer a dimensão simbólica às complexas relações do ser humano para com a mortalidade. Portanto, a partir do momento em que a humanidade começa a produzir imagens e representações, o tema da morte tem, pois, seu lugar assegurado nas linguagens artísticas no decurso dos séculos, sendo estas últimas um elemento fundamental para moldar as múltiplas narrativas que a acompanham.

Das linguagens artísticas, a música, no seio da tradição cristã, foi um ingrediente fulcral em suas práticas, mormente nos primeiros séculos da doutrina, onde em torno da fé, da liturgia e dos cânticos se fortalecia o senso de pertença dos indivíduos para com a comunidade de fiéis (BURKHOLDER; GROUT e PALISCA, 2014, p. 24). Os principais serviços religiosos – os ofícios e as missas – tinham nos cânticos, portanto, a forma mais bem-acabada de louvor e por meio deles se buscava a edificação espiritual. No entanto, o uso da música pela igreja foi objeto de ponderação entre vários de seus antigos líderes e pensadores (IDEM, p. 25). No século IV, São Basílio (ca. 330-379) advogava que através do prazer auditivo proporcionado pelas harmoniosas melodias dos salmos se poderia incutir no espírito do mais incauto as valiosas lições da doutrina – alegoricamente, à semelhança da prática dos antigos médicos que, ao administrar os mais acres remédios aos enfermos, punham mel à borda da chávena a fim de

¹ No qual o ano de 2020 oferece farto testemunho do ápice da banalização da morte no Brasil por conta da pandemia que a cada dia se agrava, mormente pela indiferença daqueles que, de forma consciente e acintosa, minimizaram a letalidade do coronavírus. Esta dissertação, em parte, é produto destes tempos calamitosos em que nos encontramos. Que as mais de cento e sessenta e três mil vidas ceifadas em todo o país não tenham sido em vão!

mitigar o amargor do composto (IDEM, p. 26). A música seria, desta forma, um veículo para a doutrina, sendo o prazer auditivo algo que predisporia os fiéis aos ensinamentos. Já para Santo Agostinho (354-430), a doutrina deveria preceder o prazer da escuta. Segundo o autor, as melodias dos cânticos poderiam suscitar o prazer auditivo desde que não se interpusessem ao conteúdo da mensagem. Os cânticos deveriam, pois, evidenciar o sentido das palavras, torná-las adornadas, sendo a música uma serva da doutrina. Para Santo Agostinho, comete um pecado grave aquele que se deixa seduzir tão somente pelas melodias enquanto descarta a mensagem edificante que as mesmas carregam (IDEM). Não obstante, para além do aspecto laudatório e doutrinário, os serviços litúrgicos e as funções musicais há muito lidavam com o tema da morte através de rituais próprios, com textos, constituição formal da cerimônia e música adequados a exprimir a atmosfera solene de tal ocasião. Portanto, tem a música nesta tradição de ritos funerários do cristianismo um papel de destaque na realização da cerimônia, sendo suas transformações, especialmente no que tange ao aparato, nitidamente observadas apenas quando abarcado um lapso temporal de muitos séculos² (cf. CHASE, 2003, pp. xv e xvi).

Ao tratar da música fúnebre, em especial da Missa de Réquiem, Robert Chase, em *Dies Irae – A Guide to Requiem Music* (2003, p. xiv), faz um justo libelo à proscricção que a forma vivencia hodiernamente, restringindo-se à execução dos afamados títulos³ de Mozart (1791), Brahms (composto entre 1865-1868), Verdi (1874), Fauré (1887-1890), Duruflé (1947), Britten (1962) e, muito ocasionalmente, Cherubini (1816). Tal queixa se apoia, mormente, em dois fatores: um diz respeito ao grande número de obras supostamente existentes – algo entre 2000 e 2500, segundo o autor – e outro em relação à precedência que tem a forma – e consequentemente maior lastro histórico na música ocidental – em relação à sinfonia, ao concerto, ao quarteto de cordas e à sonata. No entanto, ao se deslocar o foco para a música fúnebre produzida no Brasil durante os séculos XVIII e XIX (e executada pelos grupos especializados em atividade hoje) tem-se a impressão de que a importância secundária dada a este repertório é ainda mais conspícua⁴. A situação se vê sensivelmente agravada quando se especifica ainda mais o objeto. O que dizer sobre a música para a matina de defuntos,

² Em relação às atitudes da humanidade diante da morte, Ariès (2012, p. 24) atesta o caráter quase hemiplégico das transformações de práticas funerárias ocidentais. Como parte dos ritos, a música acompanhou, portanto, o lento e gradual devir dessas práticas ao longo dos séculos.

³ López-Cano (2012, p. 42) se junta ao coro dos querelantes ao falar das ‘recorrências infalíveis’ adotadas por grupos musicais mundo afora na execução de *obras primas*, restringindo, portanto, a agenda dos grupos a uma limitadíssima porção repertorial.

⁴ Uma importante exceção se faz à Orquestra Barroca do Amazonas (OBA) e ao Coro de Câmara da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, que em 2017 realizaram em conjunto a gravação dos Seis Responsórios Fúnebres, de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832) e algumas obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia, presentes no disco *Anjinhos bem xibantes: música sacra brasileira no começo do século XIX*.

nomeadamente os responsórios fúnebres, e sua relação com a pauta repertorial dos grupos (coros, orquestras e conjuntos de câmara) dedicados à música brasileira do período?

Nota-se que, embora haja um memorável e hercúleo esforço acadêmico para trazer à luz as obras sacras dos compositores nacionais dos séculos XVIII e XIX, a música fúnebre (em especial os responsórios deste cariz) disputa um acirrado espaço com outras porções do repertório igualmente valorosas na programação dos concertos e de gravações. Os mais notórios exemplos de responsórios fúnebres de autores brasileiros a figurar na agenda são os do padre-mestre José Maurício Nunes Garcia⁵ (1767-1830) e os do padre-mestre João de Deus do Castro Lobo⁶, analisado integralmente neste estudo. Para além do esforço de evidenciar a música fúnebre (e demais porções do repertório luso-brasileiro) por meio de concertos e gravações, existe um movimento em torno da análise musical dessa produção, sendo alguns dos objetivos das atividades analíticas o desvelamento de nuances estilísticas, de procedimentos compositivos e das possibilidades de significados que subjazem às elaborações. No que tange especificamente à análise da música fúnebre luso-brasileira, o contributo de Almeida (2016) se faz pioneiro.

Este estudo se insere, portanto, em uma senda de investigação musicológica relativamente nova no Brasil ao mesmo tempo em que ajuda a difundir um *modus operandi* para a análise das obras musicais do universo lusófono alicerçado em três perspectivas analíticas, a saber: os tópicos, as *schemata* e elementos retórico-musicais⁷. Com a conjunção dessas perspectivas e a verificação de suas interações no discurso musical se busca verificar em que medida esses elementos influenciaram a composição da obra e estabelecer relações entre os planos sintático-lexical e semântico, com vistas a superar, na medida do possível, a antiga dicotomia entre essas duas dimensões linguísticas. Portanto, ao estabelecer o nexo entre os tópicos, as estruturas harmônico-contrapontísticas e os elementos retórico-musicais, cria-se uma ampla rede de interpretação – aliada às contribuições da história, filosofia, hermenêutica, sociologia, semiótica e linguística – que confere aos dados coligidos uma dimensão holística, dotando-os de uma importância que supera o mero somatório de partes na constituição do todo.

⁵ Em especial o datado de 1799 – *Ofício de Defuntos* – gravado em 2003 pelo Grupo Calíope e Orquestra Santa Teresa, sob a regência do maestro Júlio Moretzsohn, para o projeto Acervo da Música Brasileira (AMB), sob a coordenação musicológica de Paulo Castagna. Mattos (1970, p. 288-291; 404-405) assinala a existência de outros responsórios fúnebres de Nunes Garcia, a saber: um de 1816 e outros dois sem atribuição de data.

⁶ De onde se conhece ao menos três gravações, a saber: a já mencionada na notas de rodapé 4; a realizada em 2003 pelo Grupo Calíope e Orquestra Santa Teresa, sob regência do maestro Júlio Moretzsohn para o projeto Acervo da Música Brasileira (AMB) e outra, realizada informalmente pelo musicólogo e compositor mineiro Harry Crowl, executada pelo grupo The Sixteen, dirigido por Harry Christophers.

⁷ Cabe mencionar os trabalhos produzidos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA) a lidar ao menos com uma das sobreditas metodologias de análise, a saber: Sousa (2013), Prestes (2015), Costa (2017) e Procópio (2019).

Com este intuito, a análise dos Seis Responsórios Fúnebres, de João de Deus do Castro Lobo, inaugura, no geral, a aplicação desse cabedal crítico à música de compositores brasileiros⁸ e, no particular, à música fúnebre, abrindo terreno para explorações semelhantes do espólio musical deixado por nossos insignes autores.

A escolha pela realização da análise destes responsórios se deve, em grande medida, à pequena quantidade de estudos analíticos das obras do período assistido, especialmente por análises que superem os grilhões da análise tradicional, centrada, mormente no conteúdo harmônico e suas funcionalidades – que, embora se mostrem úteis para revelar como um autor estrutura sintaticamente o seu discurso, pouco diz a respeito das nuances expressivas e das demais dimensões que circundam o compositor em seu projeto criativo. Outro ponto igualmente importante a nortear essa escolha foram os quase inexistentes trabalhos de análise das suas obras. Um rápido levantamento a esse respeito informa que há exatos trinta anos vinha a público uma análise da estrutura tonal da *Ladainha de Nossa Senhora*, em Sol Maior, realizada por Maurício Dottori (1990). Talvez se trate da mais antiga análise de conteúdo dedicada a uma obra do padre-mestre. Outro autor a abordar aspectos estruturais em uma obra de Castro Lobo foi Modesto Flávio Chagas Fonseca (2013) na análise comparativa da antífona *Salve Regina*, em que destaca as formas de declamação do texto litúrgico nas obras de diversos autores mineiros. Embora estivessem disponíveis, o uso de metodologias que contemplam a dimensão expressiva e a retórica musical não é feito por ambos os autores. No caso do último trabalho, além da análise dos tópicos e da retórica musical, a abordagem proposta por Gjerdingen (2007) também se encontrava plenamente disponível. Cabe lembrar que Fonseca o cita na bibliografia, mas não lança mão deste recurso analítico. Assim, ao lançar luz sobre os elementos que constituem a gênese destes responsórios fúnebres, intenta-se circunscrever autor e obra a uma tradição de escrita cuja raiz remete ao Estilo Galante e cuja experiência profissional do compositor oferece testemunho da familiaridade e consciência no trato estilístico e expressivo de suas obras sacras.

A divisão deste trabalho se dá, portanto, em três capítulos. No primeiro, dividido em duas grandes partes, far-se-á a contextualização histórica, com destaques para a biografia do compositor e para os aspectos históricos e estruturais da forma responsorial. No que respeita à biografia, serão destacados a sua trajetória profissional, o seu ingresso na vida eclesiástica, alguns importantes eventos de sua vida privada e as circunstâncias de seu óbito. Destaca-se, ao

⁸ Uma vez que os trabalhos citados à nota de rodapé 7 correspondem, sobretudo, a autores portugueses (ou radicados em Portugal), assim como o trabalho de Almeida (2016).

fim desta parte, o papel da população na preservação e difusão de suas obras em Minas Gerais. A parte dedicada à forma responsorial abordará sua história e suas transformações na tradição cristã, os textos utilizados e suas finalidades, suas possibilidades de estruturação bem como as idiosincrasias dos Responsórios Fúnebres de Castro Lobo. Objetiva-se com essa exposição acerca da forma responsorial e sua história fornecer subsídios aos leitores quanto à terminologia empregada na discriminação de macro-elementos da composição aqui escrutinada.

O segundo capítulo trará a discussão sobre o aporte teórico utilizado para a realização das análises sob a ótica da produção musical setecentista, aporte este julgado o mais adequado à análise destes Responsórios Fúnebres. Dividido em três grandes partes, este capítulo discorrerá, na primeira delas, sobre as interfaces entre os tópicos, as *schemata* e os elementos retórico-musicais no projeto criativo, ou seja, sobre os aspectos sintático-lexicais e semânticos, destacando a importância de uma abordagem abrangente para um entendimento mais aprofundado de uma obra do porte destes Responsórios Fúnebres. Na segunda, será abordada a relação entre tópicos musicais e mimese, ou seja, a capacidade que têm os tópicos de projetar e de sugerir⁹ imagens, expressões e estados de espírito que representem um modelo, uma ideia. Dentro desta parte também se abordará a relação quase umbilical entre os tópicos musicais e os *loci topici* retóricos, destacando-se a sutil diferença entre estes conceitos. Por fim, esta parte se encerra com uma visão geral sobre a gênese dos tópicos na música setecentista, oferece um panorama da preocupação com a expressão musical no Brasil em data aproximada à composição destes Responsórios Fúnebres e reafirma o caráter mimético (em sentido representacional) dos tópicos na música setecentista. A terceira e última parte é dedicada à teoria circunscrita às *schemata* galantes. Subdividida em duas seções, a primeira delas abordará o crivo estético setecentista na elaboração do discurso musical e os meios de aquisição de uma linguagem adequada ao gosto do mecenato galante. A segunda seção tratará dos aspectos cognitivos da teoria, sua relação com estudos da psicologia e discorrerá, principalmente, sobre natureza maleável das *schemata* no erigir da dimensão sintático-lexical do discurso musical. Finalmente, ao invés de se deter em minúcias sobre o aporte teórico neste capítulo, julgou-se mais importante apresentar os eixos norteadores das teorias em uso e deixar os devidos detalhamentos dos procedimentos (e.g. os elementos constituintes de um esquema, os parâmetros de um tópico e suas possíveis referencialidades e os elementos retórico-musicais – com destaque às figuras – e sua relação com a expressão dos afetos) para o corpo da análise.

⁹ Ratner (1957, p. 14) menciona que “[...] *music seems to have been neither an intricate pattern of tones nor an exact description of emotions or objects. Rather these writers and composers have dealt with the power of music to suggest and imply*”.

Desta forma, far-se-á uma relação direta entre os procedimentos assinalados nesta obra e as descrições propostas pelas teorias.

O terceiro capítulo, cerne deste trabalho, trará a análise dos Seis Responsórios Fúnebres. Aqui estão descritos os procedimentos composicionais adotados por Castro Lobo na ordem que se sucedem no decurso da composição¹⁰. Tópicos, *schemata* e elementos retórico-musicais serão abordados de forma entrelaçada, observando, em cada exemplo, como a interação entre estes elementos auxiliam a delinear os significados que resultam da interpretação dos dados obtidos pelas análises. Este capítulo é dividido em seis grandes partes, uma para cada responsório. Cada uma dessas partes possui diferenças quanto ao número de seções, amoldando-se à constituição dos mesmos, com uma sinopse da análise ao final de cada parte a se debruçar, precipuamente, sobre os aspectos semânticos. Ressalta-se que outras ferramentas de análise também estão no escopo deste capítulo, a saber: a análise por harmonia tradicional (mesclando harmonia funcional e por graus), bem como a análise da forma musical. Desta forma, aliadas à tríplice perspectiva aqui proposta, essas ferramentas são fulcrais para um entendimento ainda mais abrangente de um excerto. Ao fim deste capítulo se encontra um quadro sinóptico, descrevendo, em cada responsório, todas as ocorrências de *schemata* e tópicos juntamente à porção textual no qual estão inseridos. Proporciona-se, com isto, uma visão geral do plano da obra e das relações estabelecidas entre os responsórios (entendidos enquanto diferentes movimentos) e seus elementos internos.

No que respeita à fonte, destaca-se que a edição dos Seis Responsórios Fúnebres utilizada para a realização das análises é a de Carlos Alberto Figueiredo (2003)¹¹, realizada para

¹⁰ À exceção do primeiro exemplo.

¹¹ Que, por seu turno, valeu-se das seguintes fontes manuscritas:

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

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

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

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

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

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

G - OLS, sem cód. C-2: “*Viola Responsório fúnebre Pertence a Comp^a.*” Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]: Vla. (CASTAGNA, 2003, p. xxv). A nomenclatura utilizada para designar vozes e instrumentos é a seguinte: **Fl I**: primeira flauta; **Fl II**: segunda flauta; **Tpa I-II**: primeira e segunda trompas; **S**: soprano; **A**: contralto; **T**: tenor; **B**: baixo; **Vln I**: primeiro violino; **Vln II**: segundo violino; **Vla**: viola; **Bx I**: violoncelo e contrabaixo; **Bx II**: fagote. Embora o fagote não pertença à mesma família organológica dos instrumentos de

o nono volume do projeto Acervo da Música Brasileira (AMB) – Música Fúnebre. Para evitar possíveis discontinuidades decorrentes do recorte da partitura na elaboração dos excertos, procedeu-se a uma nova transcrição, obedecendo rigorosamente a edição supracitada¹². No que concerne à notação dos estágios das *schemata* galantes, adota-se aqui a proposição de Gjerdingen (2007), a saber: círculos brancos com numerais pretos para designar os baixos e, inversamente, círculos pretos com numerais brancos para indicar a linha melódica superior. Para melhor detalhamento e destaque de procedimentos específicos, utilizou-se figuras geométricas na cor vermelha.

Espera-se, portanto, que este trabalho contribua para o alargamento dos horizontes da musicologia brasileira, especialmente no tange à análise musical – um imenso (pouco explorado) e prolífico campo a ser palmilhado por esta e pelas futuras gerações de musicólogos brasileiros. De igual maneira, espera-se que, a partir deste trabalho, estudos semelhantes sejam realizados para desvelar os aspectos estilísticos e as nuances expressivas nas obras de outros autores do período ou mesmo em outras composições de Castro Lobo. Sendo uma figura de proa entre os compositores de música sacra no Brasil de seu tempo, suas obras merecem maior atenção da comunidade acadêmica, tanto pela importância que têm para o cenário musical do período quanto por suas inerências, a fornecer o vívido testemunho de sua verve musical.

Por fim, cabe lembrar que, como toda atividade humana, este estudo é produto de um tempo e mentalidade específicos, que reflete, portanto, valores e escolhas que, neste momento, dizem respeito a visões de mundo mais abrangentes no trato da música do Antigo Regime – vista não como mera construção sonora, mas como uma atividade discursiva que é complexa em seus meandros e preenche em intentos comunicativos em todas as dimensões de sua elaboração. Embora amplo em seus objetivos, este estudo está longe de ser considerado definitivo para esta obra, podendo futuramente ser reavaliado à medida em que o aporte teórico se expande e, conseqüentemente, mais subsídios sejam disponibilizados aos pesquisadores.

cordas friccionadas, o compositor o colocou junto às mesmas para, supostamente, reforçar e dar colorido tímbrico aos graves.

¹² À exceção de uma pequena incongruência na parte de violino II, no *Verso I*, c. 30, do Responsório VI. Ver Figura 57, p. 180.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 apontamentos sobre a vida e a obra do padre-mestre João de Deus do Castro Lobo¹³

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

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

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

¹³ Título inspirado no opúsculo escrito por Manuel de Araújo Porto Alegre sobre o padre José Maurício Nunes Garcia para a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1856. v. 19. pp. 354 – 369.

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

O processo em questão visava levantar informações sobre a origem étnica, social e sobre o passado moral do requerente, sendo muito mais rigoroso na colônia do que na metrópole portuguesa, dada a miscigenação da população. Assim, um fator determinante para se obter o consentimento da Câmara Eclesiástica para ingressar em um seminário era a cor da pele, que muito influía nas pretensões do candidato, pois, dos estertores do século XVIII às primeiras décadas do século XIX, a igreja católica não concedia assento em seu corpo de clérigos às pessoas de cor e/ou aos afrodescendentes¹⁴. Portanto, com o objetivo de assegurar à igreja católica local as tradições enunciadas pela Santa Sé romana – levando em consideração as peculiaridades da população da colônia – o processo *De genere, vita et moribus* constituía-se em um verdadeiro escrutínio da vida do requerente, onde este deveria coligir todas as testemunhas e documentos necessários à comprovação dos dados fornecidos às autoridades do bispado local, servindo como instrumento de segregação de negros e mulatos, bem como de restrição de pessoas em condição de pobreza aos estudos em conventos e seminários.

Dito isto, é importante salientar a condição étnica de Castro Lobo: tratava-se de um jovem mulato que buscava na carreira religiosa dar continuidade às suas atividades musicais¹⁵, já que, antes de formalizar sua opção pela vida eclesial, atuava amiudadamente como organista e compositor sacro em Vila Rica. Sabe-se, portanto, que o jovem aspirante a clérigo conseguiu cumprir as exigências do *De genere, vita et moribus* e ordenou-se padre em 1822, mas como realizou tal façanha? Segundo Castagna e Monteiro (2011, p. 29), além das inquirições sobre as origens étnicas, sociais e sobre o passado moral do submetido, o processo supracitado fazia interpelações sobre o patrimônio do requerente, bem como o de sua família. Isso fornece uma importante pista sobre o fato de Castro Lobo ter sobrepujado uma condição crucial que poderia minar suas pretensões ao presbitério.

Apesar da cidade de Vila Rica enfrentar de um panorama econômico bastante adverso com a derrocada da atividade mineradora entre fins do século XVIII e início do XIX, a família de João de Deus do Castro Lobo declarava-se abastada o suficiente para, em nome do filho

¹⁴ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 41:32 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

¹⁵ Fato não raro entre compositores brasileiros do período. O personagem de maior destaque em situação semelhante é o padre-mestre José Maurício Nunes Garcia, que, entre outras coisas, se beneficiou da dispensa do “defeito de cor” em 1791.

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

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

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

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

acumulou os cargos de diretor musical da Câmara Legislativa¹⁶, bem como da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana. Tudo isto ocorreu concomitantemente às funções desempenhadas na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Vila Rica.

Interessante observar que a ínclita posição do compositor em outras confrarias era uma prerrogativa dos mestres de capela da catedral marianense, pois os documentos acerca dos emolumentos pagos ao responsável pelas atividades musicais na Câmara Legislativa e na Ordem Terceira de São Francisco comprovam que o cargo era costumeiramente destinado ao dignitário desta posição. Tanto foi assim que o antecessor de Castro Lobo, José Felipe Correia Lisboa, também ocupou as mesmas posições durante a vigência da primeira provisão¹⁷ que o colocou neste cargo. Tais documentos¹⁸ acerca dos estipêndios pagos a Castro Lobo corroboram a provisão de 7 de outubro de 1825 que chancela, oficialmente, o compositor nas funções que lhe são atribuídas, refutando, a princípio, as suposições de Olímpio Pimenta.

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

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

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

¹⁶ Função esta que, segundo Castagna (2012, p.13), era desempenhada majoritariamente na própria catedral de Mariana.

¹⁷ No dia seguinte ao falecimento de Castro Lobo, Correia Lisboa reassumiu a função de mestre de capela na catedral de Mariana.

¹⁸ Em especial os da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, no período que compreende os anos 1826 a 1831 (OTSFM, sem cód.).

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

Ainda hoje, causa um certo mal-estar ao público o fato de um membro do clero ser vitimado por uma moléstia caracteristicamente venérea, embora deva se levar em consideração outros fatores que concorrem para a transmissão da mesma: o contato com a pele contaminada do enfermo, a transfusão sanguínea (não praticada à época) e a transmissão congênita, contraída pelo feto durante a gestação. No entanto, caso o último desses fatores fosse verídico, a vida dos pais de Castro Lobo teria sido demasiadamente abreviada, visto que não existia tratamento eficiente para a doença, especialmente, no Brasil do Antigo Regime. Sabe-se, portanto, que o pai de João de Deus do Castro Lobo, Gabriel do Castro Lobo, faleceu onze anos após o óbito do compositor, em 1843 aos oitenta anos de idade, fato que enfraquece assaz a hipótese de transmissão congênita. Assim, não se descarta a possibilidade de que Castro Lobo tenha contraído sífilis por via cutânea ou, mais provavelmente, por via sexual. O que reforça essa última hipótese é o relato de Castagna (2013)¹⁹ sobre um processo que o padre-mestre respondera por concubinato, ou seja, o fato de, sendo membro do clero, manter uma mulher em sua residência.

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

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

¹⁹ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 48:24 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

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

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

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

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

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

Portanto, através das cópias de tradição (ou apógrafos), pode-se hoje conhecer o que restou da obra de Castro Lobo – cerca de quarenta composições de autoria possível ou provável²⁰. Para isso, a inestimável atuação de músicos e copistas é digna de toda sorte de encômios, pois através de seus esforços têm-se, hoje, conhecimento da obra de um compositor que, ao lado do padre José Maurício Nunes Garcia, representa um dos pilares da música sacra brasileira do primeiro terço do século XIX.

Entre músicos e copistas que colaboraram para a difusão e preservação de suas obras figuram, com maior destaque, os nomes de José Felipe Correia Lisboa e Manuel José Gomes (o Maneco músico, pai de Antônio Carlos Gomes). Do primeiro se tem conhecimento de duas cópias: *Matinas do Espírito Santo* (CTP-JDCL 02; MMM, CDO.02.039, C-01)²¹ e *Hino da Terça do Pentecostes* (CTP-JDCL 39; MMM, CDO.01.100 C-01)²². Do segundo tem-se conhecimento da única cópia existente do *Stabat mater* (CTP-JDCL 35)²³, da *Missa a Quatro vozes* (CTP-JDCL 28)²⁴ e do *Salve sancte Pater* (CTP-JDCL 33)²⁵.

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

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

²¹ Ver nota de rodapé 20.

²² IDEM.

²³ IDEM.

²⁴ IDEM.

²⁵ IDEM.

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

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

As razões que levaram a uma maior aceitação da primeira em relação à segunda, levando-se em consideração o número de cópias conhecidas, podem ser de ordens diversas: preferências musicais específicas dos diferentes sistemas sociais, a ocasião em que essas peças eram costumeiramente executadas, o número de músicos de determinada localidade, a destreza técnica de instrumentistas e cantores etc. De qualquer forma, a participação desses sistemas na preservação e difusão das obras de João de Deus do Castro Lobo revela um aspecto interessantíssimo: a mão da coletividade, ou seja, a efetiva participação da população ao longo desse processo de transmissão, fato que, segundo Castagna (2013)²⁶, não é observado no continente europeu. Portanto, antes dessas obras serem coligidas por musicólogos como Francisco Curt Lange (1903-1997) na década de 1940 para integrarem importantes acervos, tais peças estavam dispersas em várias cópias, sob a posse de diversas famílias de músicos que delas, efetivamente, usufruíram. Dessa maneira, Castro Lobo teve sua música acautelada, deixando como legado uma expressiva produção que é representativa do meio sacro das Minas Gerais de seu tempo.

²⁶ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna à 1:39:39 da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

1.2 A forma responsorial: aspectos históricos, textuais e estruturais

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

1.2.1 Aspectos históricos

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

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

Tais responsórios passaram a ser substancialmente abreviados – das versões completas àquelas de um simples verso – por conta de alterações em sua natureza melódica. Hoppin (1978, p. 105) afirma que a participação da congregação na atividade musical foi sendo gradualmente suprimida e em seu lugar um coro profissional tomara para si este papel, possibilitando maior elaboração estilística da seção do responso. Assim, “em muitos dos responsórios que se conhece hodiernamente quase não há diferença estilística entre os responsos do coro e as elaborações musicais dos versos para os solistas” (IDEM).

Apesar dessas abreviações, a prática responsorial em Roma, no século IX, manteve forte ligação com as tradições dos responsórios salmódicos, perdurando esta configuração (ao menos para as grandes festividades) até o século XII. Assim, segundo Amalarius de Metz²⁷ (c.775-850), a estruturação romana dos responsórios, à época, se dava da seguinte forma:

1) dupla exposição do responso – primeiro pelo solista e posteriormente pelo coro; 2) verso, cantado pelo solista; 3) repetição do responso pelo coro; 4) doxologia²⁸, proferida pelo solista; 5) repetição da última parte do responso pelo coro e 6) solista e coro cantam o responso completo (CUTTER et al., 2017. Tradução nossa).

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

1.2.2 Os textos

Como anteriormente mencionado, os textos dos responsórios medievais eram selecionados de acordo com a relevância das leituras nas quais acompanhavam, sendo prescritos pelos *Ordines Romani*²⁹. Outra forma de transmissão da prática responsorial dentro da liturgia

²⁷ Clérigo e escritor francês do século IX. Entre suas obras mais significativas figuram o *Liber Officialis* e o *Liber de ordine antiphonarii*, que versam sobre a liturgia e o canto em Roma e na França.

²⁸ Prece ou cântico cuja finalidade é exaltar a glória divina. Esta seção do responsório foi primeiramente praticada na França, sendo posteriormente agregada ao rito romano. No entanto, a doxologia poderia não figurar em muitos responsórios, sendo, assim, um elemento opcional. Hoppin (1978, p. 105) afirma que a doxologia se imiscui na prática responsorial como uma possível imitação do canto salmódico antifonal.

²⁹ Documentos eclesiásticos “que prescrevem as ações e as palavras dos celebrantes durante um ritual” (BOBRYCKI, 2009, p. 01).

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

No entanto, segundo Cutter (2017), alguns conjuntos de responsórios exclusivamente salmódicos não se relacionam a essas leituras, sendo, provavelmente, remanescentes de um antigo ordenamento litúrgico que os difere dos ‘ciclos de histórias’. “Ainda no século VIII, uma revisão das leituras das noites de ofício resultou na lista de prescrições do *Ordo Romanus XIII*A³⁰[...] tornando possível a adequação do expansivo esquema de leituras aos ofícios, bem como o incremento do repertório responsorial” (MAIANI, 1998 *apud* CUTTER, 2017).

1.2.3 A estruturação

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

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

³⁰ Documento eclesiástico que prescrevia os textos e os responsórios dedicados às leituras da Quinta-feira Santa, da Sexta-feira da Paixão e do Sábado de Aleluia.

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

Hoppin (1978, p. 105-106) afirma que, como possuidores de textos mais extensos do que os das antífonas, os responsos, caracteristicamente, costumam ser divididos em três períodos musicais distintos, não sendo incomum a ocorrência de exemplos de dois ou de quatro períodos. O autor fornece uma clara descrição formal dos tipos responsoriais mais recorrentes no *Liber Usualis*, com seus respectivos exemplos, no qual são verificados três tipos de estruturação dos responsórios³¹:

1. Formas com responso e verso:

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

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

2. Formas com responso, verso e doxologia:

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

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

3. Formas com três versos:

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

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

Quanto à forma de elaboração, Cutter (2017) afirma que os responsórios medievais poderiam ser agrupados de três maneiras distintas: 1) protótipos melódicos completos adaptados para diferentes textos; 2) centos³², ou composições baseadas no repertório pré-existente de frases e padrões melódicos, organizados em unidades permutáveis para dar origem a novas peças e 3) livremente compostos.

³¹ A legenda que se segue representa as distintas partes nas quais se estruturam os responsórios, sendo: **R** (Responso); **V** (Verso) e **D** (Doxologia). As letras minúsculas subscritas representam os diferentes períodos dos responsos e os números subscritos os diferentes versos que um responsório pode conter.

³² Ou, como informa o dicionário Oxford Music Online, “Centonização”. Trata-se de um termo latino tomado de empréstimo da poesia por Paolo Ferretti (1934), cujo significado, em uma tradução livre, é “mosaico”. CHEW, G. MCKINNON, J. W. **Centonization**. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05279>>. Acesso em: 11.set.2017.

Sua configuração, inicialmente monódica na tradição responsorial salmódica, adquiriu feições polifônicas mais evidentes por meio das obras de Léonin (c.1135-1201) e Pérotin (c.1160-1205 ou 1225)³³. Muitos dos responsórios compostos por esses autores fornecem elaborações polifônicas para as seções da entonação do responso e dos versos, deixando o restante da música do responso e do *repetendum* (último período do responso, após o verso) a serem cantados em uníssono. Esse modelo estrutural, que deixava as elaborações polifônicas a cargo dos solistas, perdurou até o século XVI, quando, na Inglaterra, essa tradição cedeu espaço a uma nova práxis.

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

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

Das propriedades formais inerentes aos responsórios elaborados nos idos de quinhentos se valeram muitos compositores para a elaboração de motetos com forma **aBcB**, sendo essas seções de repetição (**B**'s) amplamente valorizadas por razões puramente musicais. Tais seções possibilitaram maior liberdade de manuseio do material musical, dando oportunidade ao

³³ Eminentes compositores da Escola de Notre Dame parisiense, atuantes entre os séculos XII e XIII respectivamente.

compositor para a exploração de formulas expansivas, mais livres e propensas à criatividade. Ressalta-se que essas transformações formais foram possibilitadas pela relação dialética entre o meio litúrgico e o meio não litúrgico, tornando possível as transformações musicais no nicho eclesiástico, bem como no seu equivalente secular.

Em relação à quantidade de responsórios em um conjunto – destinado a uma solenidade litúrgica – seu número veio a fixar-se, no interregno de 1550 a 1650. O ciclo de 27 responsórios da semana santa, chamados de *Tenebrae*³⁴ ou Lição de Trevas³⁵, dividia-se em três conjuntos de 9 responsórios, representando um conjunto para cada um dos três noturnos, sendo estes distribuídos um por dia. Assim, o número de nove responsórios por conjunto tornou-se característico nos ofícios da liturgia católica dos séculos seguintes, onde tal peculiaridade é verificada em responsórios de natureza diversa àqueles dos ofícios comuns, sendo constatado, também, nos de cariz fúnebre.

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

1.2.4 Os Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo

Antes, porém, de se deter sobre as idiosincrasias dos responsórios fúnebres de Castro Lobo, cabe ressaltar alguns aspectos gerais que norteiam a estruturação da forma responsorial, lembrando, sempre, que tais aspectos não representam algo rígido, monolítico. Quanto à estruturação, Hoppin (1978, p. 107) afirma que a música para as matinas de defuntos prescinde

³⁴ “Matinas de Quinta-Feira, Sexta-Feira e Sábado, nas quais eram cantadas, àquele tempo, na penumbra das noites anteriores. Assim, muitos conjuntos são descritos como pertencentes à Quarta, Quinta e Sexta-Feira, embora, liturgicamente, pertencessem ao *triduum sacrum*” (CUTTER *et al*, 2017. Oxford Music Online).

³⁵ Denominação comum no universo lusófono.

dos cânticos laudatórios (ex. *Gloria Patri*), logo, da doxologia. Assim, para os responsórios com esse caráter, temos uma estruturação que se configura basicamente em Responso e Verso.

No conjunto de nove responsórios o III, o VI e o IX possuem configuração distinta dos restantes, sendo acrescentado aos mesmos mais um verso, sempre com o mesmo texto: *Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis*. Essa distinção marca o encerramento de uma lição, circunscrita por três responsórios. Dessa forma, a estrutura dos responsórios finais “não difere, de maneira alguma, dos padrões daqueles que contêm a doxologia” (HOPPIN, 1978, p. 107).

Partindo do exposto acima, podemos inferir, a princípio, que a obra de Castro Lobo aqui em apreciação não fora concluída, ficando, ainda, uma lição, ou seja, três partes a serem compostas. Castagna (2003, p. xiv e xv) afirma que existem, ao lado de alguns manuscritos de Castro Lobo, outras versões dos responsórios que contêm a música restante para que fosse colmatada as matinas de defuntos, no entanto, tal música (a dos Responsórios VII, VIII e IX) difere estilisticamente daquela composta pelo autor mineiro³⁶. Assim, Castagna (IDEM, p. xv) encara esses responsórios complementares como unidades musicais permutáveis³⁷, fenômeno corriqueiro na música sacra composta e/ou copiada no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, prática já conhecida em outras épocas e lugares na tradição ocidental.

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

³⁶ Segundo Castagna (2003, p. xiv), esse é o caso de uma cópia manuscrita encontrada nos arquivos da Orquestra Lira Sanjoanense, em São João Del Rey, MG. Outra versão, proveniente do Museu da Música de Mariana, contém um Responsório VII que não se assemelha àquele da Lira. Dada a dispersão do repertório de Castro Lobo nas Minas Gerais, verifica-se que existem versões dos responsórios na Orquestra Ribeiro Bastos (São João Del Rey), no Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos e na Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira).

³⁷ Procedimento descrito por Castagna (2012, p. 28) como **desdobramento**, onde peças de menor porte podem servir como unidades funcionais de peças maiores, levando-se em conta a ocasião, a comunidade e a necessidade dos grupos musicais.

substituto à doxologia, contendo o mencionado texto *Requiem æternam* [...] e, finalmente, o segundo *repetendum*.

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

Responsório I

R_a. *Credo quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum:* **R_a.** *Creio que meu Redentor vive e que ressuscitarei no último dia:*

R_b. *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.* **R_b.** *E em minha própria carne verei a Deus, meu Salvador.*

V. *Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt.* **V.** *Eu mesmo o verei, e não outro, e o contemplarei com meus olhos.*

R_b. *Et in carne...* **R_b.** *E em minha ...*

Responsório II

R_a. *Qui Lazarum resuscitasti a monumento fœtidum:* **R_a.** *Tu, que ressuscitaste Lázaro do sepulcro:*

R_b. *Tu eis, Domine, dona requiem et locum indulgentiæ.* **R_b.** *Dá a nosso irmão o repouso eterno e o perdão.*

V. *Qui venturus es judicare vivos et mortuos, et sæculum per ignem.* **V.** *Tu virás para julgar pelo fogo eterno os vivos e os mortos.*

R_b. *Tu eis, Domine...* **R_b.** *Dá a nosso...*

Responsório III

R_a. *Domine, quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu iræ tuæ?* **R_a.** *Senhor, quando vieres para julgar a terra, onde me esconderei do teu semblante irado?*

R_b. *Quia peccavi nimis in vita mea.* **R_b.** *Porque pequei demasiadamente na minha vida.*

V₁. *Commissa mea pavesco, et ante te erubescio: dum veneris judicare, noli me condemnare.* **V₁.** *Tenho medo dos meus pecados e diante de ti me envergonho: Quando vieres para julgar, não me condenes.*

R_b. *Quia peccavi...* **R_b.** *Porque pequei...*

V₂. *Requiem æternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.* **V₂.** *Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso: e a luz perpétua brilhe para eles.*

R_b. *Quia peccavi...*

R_b. *Porque pequei...*

Responsório IV

R_a. *Memento mei Deus, quia ventus est vita mea:* **R_a.** *Lembra-te ó Deus, porque minha vida se expira.*

R_b. *Nec aspiciat me visus hominis.*

R_b. *Não olhes para mim na presença do homem.*

V₁. *De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam.* **V.** *Das profundezas clamei a ti, ó Senhor: Senhor escuta a minha voz.*

R_b. *Nec aspiciat...*

R_b. *Não olhes...*

Responsório V

R_a. *Hei mihi! Domine, quia peccavi nimis in vita mea. Quid faciam miser? ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?* **R_a** *Ai de mim, Senhor, porque pequei demasiadamente em minha vida. Miserável de mim, que farei? para onde fugirei? a não ser para a tua frente, meu Deus?*

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

R_b. *Tem piedade de mim, quando chegar o dia do juízo.*

V. *Anima mea turbata est valde, sed tu Domine, succurre ei.* **V.** *Minha alma está tremendamente confusa, porém tu a socorrerás.*

R_b. *Miserere mei...*

R_b. *Tem piedade...*

Responsório VI

R_a. *Ne recorderis peccata mea, Domine,*

R_a *Não te lembres dos meus pecados, ó Senhor.*

R_b. *Dum veneris judicare sæculum per ignem.*

R_b. *Quando vieres julgar os povos através do fogo.*

V₁. *Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam.* **V₁.** *Conduz, ó Senhor meu Deus, para a tua presença o meu caminho.*

R_b. *Dum veneris...*

R_b. *Quando vieres...*

V₂. *Requiem æternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.* **V₂** *Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso: e a luz perpétua brilhe para eles.*

R_b. *Dum veneris...*

R_b. *Quando vieres...*

No que respeita à entonação dos responsos, pode-se relacionar os Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo à prática responsorial medieval francesa, onde o solista iniciava a entonação e o coro a completava (ver Figura 23, p. 110). No entanto, os versos, que na tradição medieval eram deixados a cargo dos solistas, são, aqui, delegados ao coro, com exceção do verso do Responsório IV. A instrumentação desses versos torna-se mais enxuta – com a supressão das trompas – à medida que os responsórios se sucedem, figurando, além das cordas nos Responsórios I, II e III (verso I), o par de flautas. No Verso II do Responsório III as flautas e as trompas são suprimidas, sendo estabelecida, aqui, a tendência para os versos dos responsórios subsequentes. Para o Verso do Responsório IV apenas as trompas são reinseridas e, finalmente, para os versos dos Responsórios V e VI apenas as cordas e o coro se fazem presentes.

Em relação ao plano tonal da obra, é demasiado complicado se falar sobre este aspecto pois trata-se de uma obra tida como incompleta. O que se pode fazer com maior grau de acurácia é deter-se sobre o plano tonal dos responsórios tomados individualmente. Destarte, os Responsórios II, III, IV e V são – respeitadas as pequenas digressões – tonalmente estáveis, encontrando-se, nesta ordem, nas tonalidades de Sol menor, Mi bemol maior, Lá menor e Dó menor. Os Responsórios I e VI encontram-se, respectivamente, nas tonalidades de Fá maior e Fá menor, ocorrendo as mudanças de tonalidade nos versos destes. No Responsório I o centro tonal desloca-se para Ré menor (Submediante/relativa menor); nos versos do Responsório VI as tonalidades estabelecidas³⁸ são, nesta ordem, as de Ré bemol maior (Submediante) e Lá bemol maior (Mediante/relativa maior).

No que tange à textura, os responsórios são predominantemente homofônicos³⁹, contendo algumas passagens vocais a solo – é caso dos primeiros períodos dos seguintes responsos, cujos *incipit* são: *Qui Lazarum* [...], do Responsório II, para a voz do baixo; *Hei mihi, Domine!* [...], do Responsório V, para o contralto; e *Nec recorderis* [...], do Responsório VI, para o tenor. Outra passagem solista destacável ocorre no verso do Responsório IV – *De profundis clamavi ad te, Domine* [...] – para a voz do baixo. Para além dos solos vocais, existem passagens solistas instrumentais assinaladas por Castro Lobo, como no caso dos solos de Fagote

³⁸ Salienta-se que, para os dois versos, as tonalidades citadas correspondem à metade dessas seções. Posteriormente, o que ocorre ao final da segunda metade do primeiro verso é o estabelecimento da dominante de Fá menor, Dó maior, funcionando como uma espécie de ponte para o *repetendum*. Já na segunda metade do segundo verso ocorre um retorno à tônica, Fá menor, estabelecendo um elo coerente entre o fim dessa seção e o *repetendum* que finaliza a obra.

³⁹ Ou seja, as vozes possuem relativa independência melódica, porém, estão atreladas umas às outras, em maior ou menor grau, pelo fator rítmico.

dos Responsórios I, V e VI (ver Figuras 12, 44, 55 e 62, pp. 82, 151, 176 e 190, respectivamente). Outras passagens de cariz solista não explicitamente assinaladas pelo padremestre podem ser verificadas aqui e acolá no Violino I e seu significado será abordado no transcurso do subcapítulo **3.1.5.3**.

Por fim, um último aspecto formal/textural a ser observado nestes responsórios diz respeito às passagens exclusivamente instrumentais. Tais passagens antecedem os responsos e são os seus elementos introdutórios, ocorrendo, principalmente, nos Responsórios II, III, V e VI. Os interlúdios instrumentais, se assim se pode denominá-los, ocorrem, geralmente, ao final do segundo período de cada responso, não ultrapassando o limite de dois compassos. A exceção a esse padrão (além do já citado *Solo de Fagote*, ao final do Verso do Responsório I) pode ser verificada no Responsório IV, onde uma frase em uníssono para cordas interpõe-se à repetição textual do segundo período do responso: *Nec aspiciat me visus hominis* (ver Figura 35, cc. 18-19, p. 134).

Reiterando o que se disse ao início deste subcapítulo, o estudo da forma, portanto, se faz necessário para se verificar as relações, em nível macro, entre os elementos formantes de uma obra musical, evidenciando, assim, sua instrumentação, textura, repetições, contrastes, conteúdo harmônico, fraseologia, escolha de argumentos musicais entre outros. No entanto, como objeto precípua deste estudo, as relações entre texto e conteúdo musical – ou seja, os elementos que compõem a semântica e a sintaxe da música de forma orgânica e coerente – devem ser vistas através de uma ótica analítica diferenciada, priorizando um arcabouço teórico que se aproxime dos preceitos composicionais da época em que a obra ora estudada fora concebida.

Para tanto, julga-se adequadas as proposições analíticas que têm em Gjerdingen (2007), Ratner (1980 *apud* Mirka *et. al.*, 2014) e López-Cano (2012) figuras de proa no trato de práticas composicionais que compreendem pouco mais de 200 anos da tradição musical ocidental. Assim, por meio de uma tríplice perspectiva, empreende-se neste estudo um aprofundamento da análise realizada em um trabalho anterior – *Análise das Schematae Galantes nos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)* (MONTEIRO, 2017) – cujo objetivo é uma abordagem multifacetada desta obra do compositor mineiro.

CAPÍTULO 2 – OS ELEMENTOS E OS SIGNIFICADOS DO PROJETO CRIATIVO NA PERSPECTIVA DA PRODUÇÃO MUSICAL SETECENTISTA

Perscrutar os meandros pelos quais um compositor transita para a construção de um discurso musical exige do analista uma visão que atine para as múltiplas dimensões da obra, levando em consideração, além dos elementos intrínsecos à mesma, elementos extrínsecos significativos⁴⁰ para que da análise resultem interpretações que respeitem as especificidades do autor e de seu tempo. Dentro deste paradigma, a escolha de abordagens analíticas voltadas especialmente para a produção musical do século XVIII se adequa à proposta aqui delineada, pois visam compreender os processos e as escolhas composicionais realizadas por João de Deus de Castro Lobo nos Seis Responsórios Fúnebres em relação às práticas musicais amplamente difundidas na Europa setecentista.

A análise ora realizada possui como pontos fulcrais os aspectos sintático-lexicais e semânticos do discurso musical, contando, para o estudo do último, com o auxílio do texto utilizado por Castro Lobo na composição dos responsórios. As escolhas composicionais operantes no nível sintático-lexical remetem à utilização de esquemas de contraponto – as *Schemata* – repertoriadas pelo léxico erigido mormente por Gjerdingen (2007) e com contribuições posteriores de Byros (2014), Rice (2014; 2016) e Mitchell (2016); e no nível semântico com a escolha de argumentos – os Tópicos – proposto inicialmente por Leonard Ratner (1980) e posteriormente desdobrado por Wye J. Allanbrook (1983), Kofi Agawu (1991), Raymond Monelle (2000; 2006), Danuta Mirka (2014) entre outros. A intersecção destes dois aspectos na interpretação dos dados levantados pela análise visa superar, na medida do possível, a dicotomia entre esses níveis linguísticos (organizacional e de significação) – sedimentada por uma tradição acadêmica que os consideram como entidades pertencentes a domínios distintos (SANCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 64) – compreendendo que tais aspectos constituem, portanto, pontos diferentes de um mesmo *continuum*⁴¹ (GJERDINGEN e BOURNE, 2015; BYROS, 2014).

Assim, partindo da hipótese de que os esquemas de contraponto podem estar imbuídos de significado expressivo, portanto extramusicais (SANCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 52), explorar-se-á a ocorrência dessas estruturas vinculadas à significação textual, assim como o

⁴⁰ Como o público, o local, os usos e as funções para os quais determinada obra foi composta, bem como a ideologia que orientou o pensamento de seu autor.

⁴¹ Com base nas premissas da Gramática Construcional, tratada mormente por Goldberg (1995; 2006).

tratamento composicional dado a elas por Castro Lobo, com vistas a indicar traços estilísticos próprios, peculiares da verve musical do autor.

De forma geral, no que tange às qualidades expressivas da obra aqui escrutinada, resulta óbvio que – tomando a significação do texto utilizado e a ocasião de seus usos e funções – ela se encontra adstrita aos conceitos de religiosidade, de devoção, bem como aos afetos de resignação, arrependimento, deprecação e culpa por uma vida eivada de pecados. Aliado a esses fatores está um modo de escrita onde predomina o **baixo estilo**, onde, segundo Mattheson (1739, *apud* MIRKA, 2014, p. 7), os afetos acima listados associam-se ao baixo estilo de escrita por seu valor moral e têm, portanto, o tratamento compositivo condizente à dignidade dos afetos que expressam, segundo essa tradição.

Dado também que a tradição da formação musical de cantores, instrumentistas e compositores setecentistas perpassava, em geral, por conhecimentos de retórica⁴², o efeito dramático logrado por Castro Lobo nos responsórios revela a expertise do compositor no tratamento do caráter (*ethos*) e dos afetos (*pathos*) expressos pelo texto, explorando, assim, as potencialidades persuasivas da música ao tratar passagens textuais de maneira mais parcimoniosa⁴³ (e.g. *Credo, quod Redemptor meus vivit...* Responsório I, primeiro período do responso), ao mesmo tempo em que dá tratamento musicalmente mais carregado às passagens do texto que julgou dotadas de maior teor dramático⁴⁴ (e.g. *Quid faciam miser? Ubi fugiam...* Responsório V, primeiro período do responso). Ao abordar musicalmente o texto valendo-se de artifícios retóricos⁴⁵, Castro Lobo nos informa uma prática que permeava o cotidiano das pessoas que se dedicavam ao labor compositivo durante o século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, especialmente quando imersas no *milieu* eclesiástico.

Portanto, ao abordar o objeto deste estudo tomando por base três métodos analíticos distintos, porém complementares entre si⁴⁶, busca-se identificar as interfaces entre as dimensões sintático-lexical e semântica do discurso musical visando apontar, nessa confluência, as particularidades estilísticas do compositor mineiro. Finalmente, ao se valer de abordagens que

⁴² Em *A Arte Explicada de Contraponto*, André da Silva Gomes (1752-1844) (DUPRAT et. al., 1998, pp. 17-18) informa que a instrução em saberes retóricos é parte importante dos predicados de um compositor senhor de sua arte, associando contraponto e composição às fases retóricas da *Inventio* e da *Dispositio*, respectivamente.

⁴³ Através de textura homofônica/homorrítmica esparsa, andamento moderadamente lento (*Andante*), harmonia em modo maior, ritmo harmônico estático (I-V-I) e dinâmica suave (piano).

⁴⁴ Por meio de textura cheia, movimentação rítmica intensa, andamento *moderado*, harmonia em modo menor, exploração de dissonâncias sobre um pedal de tônica e dinâmica vigorosa (forte),

⁴⁵ Por meio do uso das funções retóricas: *delectare, docere, et movere*. Associadas à retórica, não se descarta o uso de formulações harmônico-contrapontísticas e de tópicos.

⁴⁶ Uma vez que dizem respeito às práticas musicais do período no qual autor e obra estavam inseridos.

privilegiam um amplo espectro do construto musical, intenta-se compreender de forma ontológica como o autor e as correntes de pensamento da época tratavam a música, os textos, temas como a morte e os rituais fúnebres no contexto da produção musical brasileira.

2.1 A relação entre tópicos musicais e mimese

Um ponto para o qual convergem diversos autores na abordagem da Teoria dos Tópicos em música diz respeito à ‘imitação’⁴⁷ de diversos gêneros e estilos musicais pelo que se denomina Música Clássica, ou, mais especificamente, a estética predominante na segunda metade do século XVIII no continente europeu. Essa ‘imitação’ se atribui, entre outras coisas, às qualidades expressivas (ou da ideia que delas se tem) intimamente relacionadas aos gêneros e estilos que, imiscuídos no cotidiano musical da Europa setecentista, constituíam uma espécie de *thesaurus*, a língua franca de compositores e do público histórico em geral.

Leonard G. Ratner em sua obra seminal, *Classic music: expression, form and style* (1980), informa aos leitores a constante preocupação que tinham os compositores e músicos de setecentos com a expressão musical (IDEM, p. 1). Tal expressão é definida pelo autor como a capacidade que tem a música de mexer com os sentimentos (IDEM, p. 3), de estabelecer, portanto, um elo entre fantasia do compositor para com a fantasia do ouvinte⁴⁸. O aprendizado das diversas nuances expressivas que impregnavam a produção musical europeia do período se dava, principalmente, através da assimilação das premissas estilísticas de obras de menor envergadura, como danças e marchas (IDEM, p. 9; Mirka, 2014, p. 20). Johann Mattheson em seu célebre tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739) atribui a cada gênero de dança a expressão de um afeto particular⁴⁹. Assim, tendo por base o que é tangível à construção de uma

⁴⁷ É corriqueiro o uso do termo imitação por diversos autores, especialmente aqueles do século XVIII, fonte primária dos estudos sobre a Teoria dos Tópicos. Aqui, o termo será discutido através do conceito de mimese, aventada por Platão e Aristóteles, e abordado por Palumbo (2008).

⁴⁸ Eero Tarasti em seu prefácio para o livro *Música y retórica en el barroco* (2012, p. 12), de Rúben López-Cano, aborda a questão sob a perspectiva da retórica, especialmente no que respeita à interpretação e execução musicais. Para o autor, a capacidade de alterar o estado anímico de uma audiência, em uma estratégia comunicativa, reside no domínio que o emissor deve ter (*Moi – performer*) dos códigos do receptor (*Moi – público*) para que a persuasão possa ser lograda. No entanto, essa relação comunicativa é mediada pelos códigos e convenções de *Soi*. Tarasti (IDEM) explica o uso dos termos *Moi* e *Soi* da seguinte maneira: *El Yo (Moi) en tanto “conjunto de sensaciones” personales de emisor y receptor se comunican a través de sus respectivos Yo (Soi) o sujeto tal y como es “observado por otros” y es “determinado socialmente”*. Destarte, a expressão musical – antes de ser encarada como produto do gênio individual de um autor ou intérprete – é tanto mais uma convenção, portanto, um construto social.

⁴⁹ [...] *the affect of the allemande is one of a “contented or satisfied spirit”, of a bourrée “contentment and pleasantness”, of the courante “sweet hopefulness”, of sarabande “ambition”, of the rigaudon “trifling jocularity”, of the passapied “frivolity”, of the gavotte “exalting joy”, of the gigue “passionate and volatile*

estratégia comunicativa eficiente em música (a aprendizagem e a assimilação dos diversos estilos, gêneros e demais procedimentos musicais envolvidos nesta tarefa), os compositores intentam alcançar o que lhes é, *a priori*, intangível: os sentimentos e a compreensão do público.

Nesta direção, o estudo dos tópicos musicais encontra um importante paralelo, especialmente a partir de seus desdobramentos ulteriores. A definição do que são os tópicos musicais, segundo Mirka (2014, p. 2) – “*estilos e gêneros tirados de seu próprio contexto e usados em outros*”⁵⁰ (grifo da autora) – relaciona-se com o conceito de mimese em Platão e Aristóteles estudado por Palumbo (2008). Segundo esta última autora, mimese é, sobretudo, representação (IDEM, p. 11). Comumente traduzido em diversas línguas como ‘imitação’⁵¹, a autora argumenta que essa tradução de mimese oculta diversas nuances de seu significado e não condiz com o uso dado por Platão e Aristóteles, cujo sentido do termo, de acordo com a autora, é o mesmo na obra dos dois autores. Embora discordantes no trato da questão, a mimese em Aristóteles não é passível de ser inteiramente compreendida sem referência ao pensamento de Platão. Grosso modo, para Platão a ideia e sua mimese são planos distintos de realidade, sendo a primeira imutável e perfeita e a segunda uma consubstanciação imperfeita de tal ideia. Para Aristóteles, cuja reflexão sobre a mimese centra-se na estética, as ideias e suas mimeses encontram-se involucradas no que é tangível, observável, e devem atender ao critério da medida e da proporção (SUASSUNA, 2008, pp. 52-53). Palumbo (2008) entende, entretanto, que, embora formulem a questão de diferentes maneiras, a mimese representa nos dois casos um fenômeno unitário. Voltando à relação entre tópicos e mimese (tida como representação), Palumbo (IDEM, p. 11) afirma que a mimese, além de significar a reprodução⁵² de um modelo,

ardour”, of the canarie “eagerness and swiftness”, of the angloise “stubbornness”, and minuet “moderate gaiety” (BUELOW, 1983, pp. 406-7 apud MIRKA, 2014, p. 7).

⁵⁰ [...] *styles and genres taken out of their proper context and used in another one.*

⁵¹ Inclusive na tradução portuguesa (PEREIRA e VALENTE, 2008) da *Poética*, de Aristóteles, onde, por vezes diversas, o termo mimese não recebe tradução diferente. Palumbo (2008, p. 10), afirma que o uso do termo por Platão refere-se à relação entre “ideias” e “coisas”, indo além da noção de imitação. Para o ateniense, **a mimesis se define como a produção de imagens** (IDEM, p. 15, grifo nosso). Já a imitação, segundo Palumbo (IDEM, p. 16), não destaca a referência crucial da mimese à questão da imagem. Em suma, tem-se na mimese a representação de um modelo (ideia) que estabelece na produção de imagens um ponto conexo com a própria ideia.

⁵² O termo ‘reprodução’, no entanto, é causa de discordâncias entre os representantes hodiernos da Teoria dos Tópicos. Em torno dele gira uma contenda acerca do significado semiótico desta abordagem teórica da música setecentista. Mirka (2014, p. 31) aponta para um equívoco de Monelle (2000, p. 17) ao analisar o significado semiótico de alguns tópicos (os compassos de dança, o motivo de fanfarra, a abertura francesa e a música turca), onde o autor os toma não como mimese da coisa representada (em termos semióticos, uma representação icônica de estilos e gêneros), mas como co-ocorrência da própria coisa (um índice). Para Mirka (IDEM, p. 32), cuja assertiva aqui se secunda, os tópicos – ao apresentarem uma seleção de características de gêneros e estilos – diferenciam-se de uma exata reprodução por não cumprirem com o requisito da completude. Portanto, para que haja reprodução, em sentido estrito, é necessário que todas as propriedades do objeto se façam presentes, à maneira de amostras, que, embora diferindo do objeto do qual foi extraída (em relação à forma e à proporção), guarda em si as inerências de um objeto particular (IDEM). Assim, infere-se que, para Monelle, os tópicos supracitados

“é a apresentação de algo que o representa, que o representa em outro contexto e, por assim dizer, em uma “escala” diferente”⁵³. Desta feita, a ideia de estilos e gêneros musicais transladados à Música Clássica toma a forma de uma representação aural de contextos musicais e sociais distintos, sendo tal ideia acessível por meio das imagens⁵⁴ que destes contextos se produz.

A mimesis musical foi, de acordo com Allanbrook (2014, p. 89), algo que governava o pensamento musical setecentista, sendo os tópicos “investidos de significado por suas origens em um tempo e lugar históricos”⁵⁵ (IDEM, p. 88). Neste ponto, evidenciada a ligação entre tópicos musicais e mimese, reitera-se a observação de Mirka (2014, p. 23) a respeito das qualidades expressivas dos tópicos. Ao se debruçar sobre uma passagem de *Theorizing the Comic Surface* (2002), Mirka (IDEM) aponta para um equívoco por parte de Allanbrook entre *topoi* e expressão quando esta, ao negar a possibilidade de passagens expressivamente neutras na música setecentista⁵⁶, iguala os tópicos à expressão. Tal equívoco se evidencia pelo fato de Allanbrook alçar alguns parâmetros musicais isolados (*legato*, *staccato*, por exemplo) à categoria de tópicos por sua simples justaposição – ou seja, pelo contraste gerado por diferentes articulações na superfície musical⁵⁷ – e por considerar os tópicos a fonte exclusiva da expressão na música setecentista ao entender, com razão, que a expressão musical era um problema ao qual os compositores não se furtavam a fazer elucubrações.

No entanto, assim como nem toda configuração de parâmetros musicais constitui um tópico do século XVIII, nem todo tópico é dotado de um grau de saliência que lhe permita atribuir uma expressão inequívoca, ou toma-lo como a própria expressão musical. Prova disso é a assertiva da própria Allanbrook (2014, p. 120) ao considerar que a expressão tópica, enquanto um princípio analítico primordial, tem nos tópicos um veículo⁵⁸, portanto, um meio pelo qual se é possível acessar a ideia de uma expressão musical. Novamente se faz necessário

escapam à esfera da mimese, sendo mesmo considerados um transplante de um contexto musical específico (e de todas as suas inerências) para o seio da Música Clássica.

⁵³ [...] è la presentazione di qualcosa che lo rappresenta, che lo rappresenta in un altro contesto e per così dire in una “scala” diversa.

⁵⁴ Ver nota de rodapé 51, em especial o grifo.

⁵⁵ [...] invested with meaning by their origin in a particular historical time and place [...].

⁵⁶ Para Allanbrook (2002 *apud* MIRKA, 2014, p. 22) a expressão se faz abundante na música setecentista, a satura – em suas próprias palavras.

⁵⁷ Superfície musical que é vista por Allanbrook como essencial à mimese. Segundo a autora (2014, p. 90) é nela que ocorre o jogo tópico, evidenciado, mormente, pela heterogeneidade do gênero de *ópera buffa*.

⁵⁸ *From the basic constitutive elements to the refinements of ornament, topical expression saturates this music. It should always be an analytical parameter, even though its vehicle, the characteristic styles or topoi, may be less marked or profiled at one moment than another – even if a particular topos lacks a convenient style name or obvious historical association.*

o recurso à mimese através das premissas aventadas por Palumbo (2008). Ao assumir o papel intermediador que têm os tópicos musicais entre a expressão almejada pelo compositor e sua representação em música, Allanbrook induz, aqui, ao entendimento de que existem níveis distintos de realidade entre a expressão musical e os tópicos, à semelhança da relação entre “ideias” e “coisas” formulada por Platão. Cria-se, portanto, uma representação da expressão almejada, uma vez que, de acordo com Platão, a ideia em si é intangível. Outro ponto que concorre para a diferenciação entre tópicos e expressão musical é a assertiva de Mirka (2014, p. 22) sobre a ligação íntima entre tópicos e expressão na música do século XVIII⁵⁹: embora muito próxima, tal ligação não deve colapsar a “ideia” e a “coisa” em um único ente.

Inicialmente contrário à ideia de a expressão musical ser diferenciada da expressão tópica, Stephen Rumph (2012, p. 83) corroborou o pensamento de Monelle (2000) na concepção de um significado semiótico que enxerga alguns tópicos como *índices*⁶⁰ de estilos e gêneros, ou seja, como algo resultante do translado direto de estilos e gêneros para o contexto da música clássica. No entanto, poucos anos mais tarde, o autor reavaliou seu posicionamento. Em seu capítulo para o *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014) – *Topical figurae: the double articulation of topics* – Rumph (p. 497) admite que os tópicos possuem uma relação icônica para com estilos e gêneros, portanto, uma relação mediada pela representação de um modelo (entendida enquanto mimese). O argumento que encerra a dúvida quanto ao significado icônico dos tópicos, em termos semióticos, é fornecido por Rumph (IDEM, p. 498) ao observar uma característica predominantemente recorrente aos tópicos que é uma aparente indiferença quanto ao timbre. Diz o autor: “Essa indiferença ao timbre é talvez a característica definidora da **representação** tópica, permitindo aos gêneros e estilos circularem além dos seus tradicionais lugares de performance”⁶¹ (IDEM. Grifo nosso). Embora esteja a tratar de um elemento musical específico, Rumph corrobora, desta vez, o postulado de Mirka quanto à definição do que são os tópicos – estilos e gêneros tirados de seu próprio contexto e usados em outros. Novamente, a ideia de representação é suscitada, afirmando, portanto, o caráter poético, representativo, que os tópicos possuem na concepção de uma estratégia comunicativa e expressiva em música.

Outro aspecto que suscita discussões acerca dos tópicos musicais é a sua relação com a retórica. Em sua obra mais notória, Ratner (1980) explicita o fundamento retórico de seu

⁵⁹ *The fact that ratnerian topics have their source in small compositions that, in turn, are related by Sulzer to characters confirms the intimate link between topics and expression of eighteenth-century music [...]*

⁶⁰ Ver nota de rodapé 52.

⁶¹ *This indifference to timbre is perhaps the defining feature of topical representation, permitting genres and styles to circulate beyond their traditional performance venues.*

pensamento ao dedicar uma generosa parte (a segunda de *Classic Music* – sete de um total de oito capítulos) ao explorar a relação entre música e retórica, especialmente pela ênfase dada à estrutura musical⁶². Ao início da Parte II (*Rhetoric*), o autor reconhece que as ‘artes da linguagem’ – nomeadamente a poesia, o drama e a oratória – são fundamentais à sugestão de uma estrutura organizativa à expressão musical. Citando Sir John Hawkins (1776, pp. 30-31), Ratner (IDEM, p. 31) concorda com o argumento de que para o estabelecimento de um discurso musical persuasivo a observância de seus elementos constitutivos deve atender, primeiramente, ao critério da coerência para, então, ser expresso de maneira eloquente. Aqui se entrevê uma preocupação com a dimensão sintática da expressão musical (*dispositio*) e com a sua enunciação (*pronuntiatio*). Tal preocupação é endossada por Rumph (2012, pp. 84-85), que advoga maior rigor quanto à análise da dimensão sintática na articulação dos tópicos e suas interações com os parâmetros que os constituem: métrica, formulação de compasso, tonalidade, ritmo, textura, harmonia, contorno melódico, etc. Esses e muitos outros pontos foram detidamente analisados na segunda parte de *Classic Music*, sendo considerados recursos fundamentais à elaboração (*inventio*) do discurso musical. Vale citar na íntegra o *dictum* de Hawkins no concerne à relação entre música e retórica:

A arte da invenção é um dos preceitos fundamentais da retórica, no qual a música neste e em vários exemplos fornece uma semelhança; chegar à persuasão ou afetar as paixões é o objetivo comum a ambas. Essa faculdade consiste na enumeração de **lugares comuns**, que são revolvidos na mente, e exigem um amplo estoque de conhecimento da matéria sobre a qual se exercita e um poder de aplicação desse conhecimento quando a ocasião assim exigir (HAWKINS, 1776, pp. 30-31 *apud* Ratner, 1980, p. 31. Tradução e grifo nossos)⁶³.

Esta passagem evidencia a índole retórica para o que Ratner classificaria como tópicos em música, especialmente no que tange à invenção musical e, conseqüentemente, ao uso de procedimentos compositivos. No entanto, um termo chama a atenção e é o pivô de sucessivas discussões quanto à correção da relação entre tópicos musicais e retórica clássica. ‘Lugar’ – em

⁶² Uma exceção é o capítulo 11, dedicado à performance musical.

⁶³ *The art of invention is made one of the heads among the precepts of rhetoric, to which music is in this and sundry instances bears a near resemblance: the end of persuasion being, or affecting the passions, being common to both. This faculty consists in the enumeration of **commom places**, which are revolved over the mind, and requires both an ample store of knowledge in the subject upon which it is exercised, and a power of applying that knowledge as occasion may require* (grifo nosso).

grego *topos*, em latim *locus* ou na forma pleonástica e bilíngue, cunhada durante o Renascimento, *loci topici* – é o termo retórico para designar as categorias lógicas de raciocínio⁶⁴ aplicáveis à extração de argumentos para a construção de um discurso. Aristóteles, em sua *Tópica*, enumera essas categorias e Cícero – em uma obra também denominada *Tópica* – as sistematiza⁶⁵, subdividindo e explicando-as pormenorizadamente. Ocorre que, dada a vinculação do termo ‘lugar’ ao termo ‘comum’, as amplas categorias de raciocínio supracitadas (*topoi*) não são plenamente aplicáveis como artifício à invenção musical, ou seja, não são *topoi* no sentido intentado por Ratner – argumentos (assuntos – *subject*) para o discurso musical (1980, p. 9).

A gênese do termo *tópico*, aplicado à música setecentista, foi investigada por Rumph (2012) e Allanbrook (2014), tendo ambos chegado à mesma conclusão quanto ao uso do termo por Ratner. Para Rumph (IDEM, p. 83) a concepção de tópicos musicais aventada por Ratner não se relaciona com os *loci topici* retóricos em virtude de a retórica clássica ter gozado de grande desprestígio ao final do século XVIII e pelo fato de que teóricos como Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) e Johann Georg Sulzer (1720-1779) considerarem os *loci topici* retóricos dispensáveis à invenção musical (IDEM). Allanbrook (2014, pp. 96-98) vai ainda mais longe, afirmando que, para além de nenhuma das fontes de época mencionar o termo *topoi* no sentido em que Ratner (1980) o cunhara, os tópicos musicais estão relacionados ao estudo de outros tópicos – os literários – empreendido por Ernst Robert Curtius em *European Literature and the Latin Middle Ages* (1953). De acordo com Allanbrook (IDEM, p. 96), os tópicos de Curtius não constituíam categorias gerais para a *inventio* literária, sendo, portanto, uma recolha de objetos bem delimitados, recorrentes e característicos⁶⁶, ou seja, uma coleção de lugares-comuns (hifenizado).

Faz-se necessária, portanto, a diferenciação entre ‘lugar comum’ e ‘lugar-comum’, pois nessa sutil nuance terminológica reside a delicada relação entre *loci topici* retóricos e tópicos musicais. Tomado em sua primeira forma (lugar comum) o termo representa categorias amplas,

⁶⁴ Categorias amplas, gerais, caracterizadas por perguntas específicas, de onde se pode extrair os argumentos necessários (LÓPEZ-CANO, 2012, p. 70). Na retórica clássica, de acordo com López-Cano (IDEM), a rede de tópicos consiste em sete *topoi*: *Locus a persona* (Quem?); *Locus a re* (O quê?); *Locus a loco* (Onde?); *Locus ab instrumento* (Com ajuda de quê?); *Locus a causa* (Por quê); *Locus a modo* (De que forma?) e *Locus a tempore* (Quando?).

⁶⁵ De acordo com Allanbrook (2014, p. 93) os tópicos ciceronianos estão assim sistematizados: Argumentos a partir da matéria em si: o todo, a parte, o significado da coisa em si; Argumentos a partir de coisas estreitamente relacionadas à matéria: gênero, espécie, similaridade, diferença, contrários, adjuntos (circunstâncias colaterais), antecedentes, consequentes, contradições, causa, efeito, comparações (com maior, menor e igual).

⁶⁶ Segundo Allanbrook (2014, p. 96), Curtius os denominava de “*intellectual themes, suitable for development and modification at the orator’s pleasure*”.

gerais, e não diz respeito a qualquer objeto específico, sendo, portanto, utilizado pela retórica clássica na aquisição de meios para obtenção de argumentos, bem como nas tentativas de se adaptar os *loci topici* retóricos à *inventio* musical⁶⁷, especialmente por Johann David Heinichen e Johann Mattheson. Na forma hifenizada (lugar-comum) o termo denota, segundo Allanbrook (IDEM, p. 97), significados de ‘pronto-feito’, ‘à mão’, portanto, de uso imediato, caracterizando elaborações recorrentes, reconhecíveis ao público histórico imerso em determinado uso da língua comum (seja na expressão idiomática ou na expressão musical) ou, se se preferir, verdadeiros *clichés*.

Em uma comparação bastante apropriada para exemplificar o que significa os ‘lugares-comuns’, sob a perspectiva dos tópicos musicais, Allanbrook (2014, pp. 97-98) os associa aos caracteres tipográficos móveis. A denominação a um conjunto de palavras sintaticamente recorrente em uma tipografia se dá pelo termo francês *cliché*, ou seja, uma configuração estável de elementos, ‘pronta’, ‘à mão’, para uso imediato e facilmente deslocável de um ponto a outro da prensa (IDEM). Os tópicos musicais – sendo uma recolha de objetos bem delimitados (estilos e gêneros) no conjunto da produção musical europeia – também se prestam ao pronto uso por compositores, porém, não são objetos acabados, podendo (em comparação aos tópicos literários de Curtius) serem “temas⁶⁸ intelectuais [ou musicais], apropriados ao desenvolvimento e modificação à vontade do orador [ou do compositor]”⁶⁹ (CURTIUS, 1953 *apud* ALLANBROOK, 2014, p. 96).

Outro aspecto implicado na comparação dos lugares-comuns com os caracteres tipográficos móveis é a já mencionada preocupação com a dimensão sintática dos tópicos, apontada por Rumph (2012, p. 84-85). Como fonte precípua da justaposição e imbricação de tópicos na música setecentista, o gênero de *opera buffa* se comporta tanto como um *topos* na música instrumental quanto como um repositório de tópicos (HUNTER, 2014, p. 61-62), proporcionando a dimensão organizativa das variadas nuances expressivas – representadas pelos tópicos – dentro do estilo de escrita predominante na segunda metade de setecentos: o Estilo Galante, característico da produção musical sob bandeira italiana. A rápida sucessão de tópicos proporcionada por essa escrita é sintomática do que Northrop Frye (1957, p. 170 *apud*

⁶⁷ Observe a correspondência deste uso do termo com a citação de Sir John Hawkins acima. Hawkins (1776) utiliza o termo ‘lugar comum’ (*commom place*) para designar a *inventio* musical, fazendo, assim, eco do uso dado por Heinichen e Mattheson, portanto, vinculado diretamente aos *loci topici* retóricos.

⁶⁸ Por ‘tema’ não se entende o uso coevo dado à palavra – um fragmento melódico característico. ‘Tema’, no sentido aqui empregado, refere-se ao conjunto de parâmetros musicais abrangidos por um tópico sujeitos à elaboração pelo compositor.

⁶⁹ O original em inglês se encontra à nota de rodapé 66.

ALLANBROOK, 2014, p. 90) denominou de “sociedade ativa”⁷⁰ e reflete uma mudança estética das formas de fruição e produção musical durante o século XVIII. Ratner (1957, p. 165) aponta que tais mudanças são oriundas da ascensão de uma nova audiência, formada pelas camadas intermediárias do estrato social europeu – nomeadamente a burguesia urbana –, cuja preferência por obras menos rebuscadas e de cariz popular (como danças, canções e marchas, por exemplo) serviu de eixo norteador a um novo paradigma estético. Em resumo, a escrita galante, tendo no gênero de *opera buffa* o esteio para a interação de diferentes tópicos, ofereceu duas marcantes possibilidades de organização das ideias musicais: uma concernente à representação das ideias de expressão e outra na utilização de procedimentos harmônico-contrapontísticos⁷¹ que auxiliaram a produção musical em larga escala, destinada a um público cada vez mais desejoso por novidades.

O recurso à mimese de estilos e gêneros para a representação de variegadas nuances expressivas em um mesmo movimento veio saciar o apetite de um público sequioso por frescor e foi um artifício que possibilitou – além de um maior dinamismo à construção de um discurso musical mais viçoso – um relacionamento mais direto entre o compositor e sua audiência, uma vez que a matéria-prima para a elaboração da estratégia criativa provinha de elementos comezinhos, tornando o seu reconhecimento no contexto da música clássica instantâneo e agradável (ALLANBROOK, 2014, p. 111 *apud* MIRKA, 2014, p. 28). A ideia de um fluxo musical plural e contínuo reflete, portanto, a adaptabilidade do estilo de escrita galante às múltiplas facetas da vida musical cotidiana, sendo o gênero de *opera buffa* e a tradução de seus hábitos e gestos à música instrumental (especialmente à música de câmara) os nascedouros precípuos da variabilidade e da fluidez dos tópicos musicais durante o século XVIII.

Em relação à produção musical em ambiente lusófono, o testemunho do compositor luso-brasileiro André da Silva Gomes (1752-1844) oferece um valioso panorama sobre os modos de aquisição da linguagem musical. Em seu tratado *A Arte Explicada de Contraponto*⁷², Silva Gomes – na segunda *Nota* correspondente à 17ª lição⁷³ e de pleno acordo com teóricos

⁷⁰ *Busy society*. A tradução pode admitir também a possibilidade do adjetivo ‘dinâmica’ para representar o caráter fugaz das nuances expressivas representadas pela sucessão de vários tópicos na Música Clássica.

⁷¹ Representando, respectivamente, as dimensões semântica e sintático-lexical do discurso musical. A segunda delas será abordada no subcapítulo seguinte.

⁷² Editado por Régis Duprat *et. al.* (1998). A edição deste tratado foi possível através da sua descoberta por José Carlos do Amaral Vieira no acervo do compositor ituano Elias Álvares Lobo (1834-1901) (DUPRAT *et. al.*, 1998, p. 8). Desta obra subsistiu apenas uma cópia do primeiro de três tomos, datada de 1830, realizada por Jerônimo Pinto Rodrigues (fl. 1790-?). Dos dois outros tomos não se sabe o paradeiro.

⁷³ *Preceitos concernentes à Imitação, que forma o emprego da 2ª, e 4ª Parte do Número d’aquellas em que temos dividido a formatura da Fuga, ou Passo, e que denominamos Digressão Imitada 1ª, e 2ª: tractandose igualmente n’esta Licção da Diminuição da Fuga, e concluzão, que formam a 3ª, e 5ª Parte da dita Divisão* (IDEM, p. 98).

européus setecentistas – afirma que para além da imitação inerente aos procedimentos fugais descritos na supracitada lição, deve o compositor realizar outra qualidade de ‘imitação’⁷⁴, a saber: aquela que busca espelhar o gênio e o estilo dos grandes mestres (DUPRAT *et. al.*, 1998, pp. 100). Para isso, deveria o músico estar familiarizado com as mais elevadas produções dos renomados autores, contando, para o incremento de sua capacidade inventiva, com o que o Silva Gomes denominou de um “abundante Manancial de Conhecimentos” (IDEM). Ao argumentar sobre os proveitos de se nutrir da herança deixada pelos mestres do passado, o autor afirma que a experiência cotidiana é preche em oportunidades para se dilatar o potencial criativo de um compositor, sendo o hábil manuseio dos preceitos deste tipo de imitação caracterizado pelo

emprestimo de idéas, de pensamentos, de sentimentos, e de passagens dos escolhidos exemplares, que nos propomos a imitar, ou aproximando-nos, ou diferenciando-nos; ou diminuindo, ou aumentando; os quais preceitos, próprios da Faculdade Rhetorica, e Poetica, nos quais supomos o nosso alumno de Composição de Muzica bem instruído, como preparatorios d’esta Faculdade [...] (DUPRAT *et. al.*, 1998, p. 101).

Assim, deveria aquele envolvido na tarefa da composição musical apreender os elementos significativos do seu entorno a partir de uma criteriosa seleção, orientada, sobremaneira, pelo crivo estético vigente⁷⁵. A construção de um discurso musical eficaz em seus intentos comunicativos perpassava, para além do aprendizado de procedimentos mecânicos – quais sejam, da execução vocal e/ou instrumental e do domínio de procedimentos composicionais – pela absorção de tendências, pela apropriação dos elementos distintivos da fortuna musical erigida por autores consagrados e pela consequente transformação destes signos em novos compostos⁷⁶. Portanto, o testemunho de Silva Gomes oferece uma perspectiva do

⁷⁴ A acepção do termo remete, neste estudo, ao conceito de mimese abordado ao início do capítulo. No entanto substantivo também se vincula aos modos de aquisição das habilidades para o exercício do ofício de compositor.

⁷⁵ Devendo o músico atentar-se para os locais para onde se escreve, para o público, para a ocasião, para os usos e funções da música.

⁷⁶ Referindo-se à prática pedagógica do *Commonplace Book* renascentista, Allanbrook (2014, p. 100) afirma que o ato de selecionar passagens oriundas das leituras individuais e copiá-las em um caderno com o objetivo de preservá-las para uso posterior constitui uma fonte de lugares-comuns, prontos ao uso e passíveis, portanto, de elaboração por quem as coletou. A metáfora estabelecida entre esta prática e a condição das abelhas – enquanto coletoras de diferentes tipos de néctar para a produção do mel – reflete bem o propósito desta coleta e seleção de materiais: uma vez extraídos dos seus contextos originais, esses lugares-comuns servirão para a elaboração de novos compostos que, à semelhança do néctar transformado em mel, pouca relação guarda com sua origem. Allanbrook (IDEM, p. 101) afirma que isto é a pré-condição para que os lugares-comuns sirvam à construção de algo novo e idiossincrático, ou seja, eles devem estar submetidos à inventividade do orador, do compositor, etc.

tratamento dado à *inventio* musical, especialmente no Brasil, demonstrando que a preocupação com esta matéria também ocupava o cerne do pensamento musical nas terras de além-mar.

Aproximadamente oitenta anos antes de a cópia do tomo sobrevivente do tratado de Silva Gomes ser finalizada, saía à luz a *Carta sobre a música francesa* (1753), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), na qual o célebre pensador desfere o mais fulminante petardo contra a música daquele país em uma contenda que agitou os círculos intelectuais e artísticos parisienses durante a primeira metade da década de 1750 – a famigerada *Querela dos Bufões*⁷⁷. Muito mais do que uma sucessão de espirituosas chistes, impropérios e apaixonadas defesas tanto à música italiana quanto à música francesa, essa contenda ocultou sob o verniz de criticismo musical uma forte crítica política cujos alvos eram as estruturas simbólicas do poder monárquico francês – em especial, a ópera nacional, que tinha em Jean-Philippe Rameau seu mais fiel escudeiro⁷⁸. Em sua carta, Rousseau não faz mesuras ao desqualificar a língua francesa como inapropriada ao canto e, portanto, à música, uma vez que ela carece, segundo o autor, de qualidades que são imprescindíveis à beleza e à expressividade, como a doçura, a sonoridade, a harmonia e a acentuação (ROUSSEAU, 2005, p. 10). Essas qualidades ele atribui precisamente à língua italiana, considerando-a, dentre todas as línguas modernas, a mais apropriada ao canto. Para além das inerências atribuídas a esta língua, o genebrino destaca o aspecto simples e efetivo da estruturação musical italiana, dissertando sobre os modos de como os compositores daquele país – utilizando com ponderação os recursos que tinham à mão – conseguiam muito melhor efeito na expressão musical em comparação à densa algaravia provocada pela profusão de linhas melódicas nas obras francesas do período. Segundo Rousseau, a beleza da música italiana retirava do caráter fluido da língua os seus encantos, assim como o poder expressivo de suas melodias, oferecendo ao público um retrato muito mais aproximado da natureza humana na expressão de suas paixões⁷⁹ (IDEM, p. 12).

A este retrato mais verossímil da natureza humana sugerido por Rousseau, Allanbrook (2014, p. 8) atribui a quintessência do gênero de *opera buffa* – uma arte do fragmento e do fluxo, que tem na mimesis (portanto na representação) dos caracteres e situações cotidianas a sua força motriz, apoiada, sobremaneira, no aspecto dinâmico das próprias sociedades

⁷⁷ Que tem no *intermezzo* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), *La Serva Padrona* (1733) – com libreto de Genaro Antonio Federico –, o estopim desta guerrilha cultural (ALLANBROOK, 2014, p. 8).

⁷⁸ Cabe lembrar que Rameau tinha em Rousseau um crítico ferrenho, especialmente no que tange às ideias referentes à música.

⁷⁹ Outra ressalva é a de que Rousseau, enquanto músico diletante, autodidata e profundo admirador da produção musical italiana, pouco compreendia, ao que parece, o sistema de instrução musical daquele país.

européias do século XVIII. Ao fornecer elementos representativos dessa dinâmica – como as interações entre cantores ao invés da usual sucessão de árias a solo em *opera seria* – a *opera buffa* sobrepujou a centralidade que tinham as demonstrações de habilidades técnico-musicais para dar destaque à capacidade cênica dos intérpretes (ALLANBROOK, 2014, pp. 10-11). Aliado a isto estava um importante detalhe, trazido à luz pelo escritor espanhol Stefano Arteaga (1747-1799), de que as paixões das pessoas comuns encenadas em *opera buffa* são menos efusivas e, portanto, mais naturais e mais fáceis de se representar (IDEM, p. 11), oferecendo possibilidades aos cantores para explorar sua verve cômica por meio de gestos histriônicos, exagerados. Destarte, a associação entre as representações postas em ação pelo gênero de ópera cômica e a natureza – tida como a fonte da expressão autêntica (especialmente por Rousseau) – tem em si uma articulação ampla, que abrange um amplo espectro social, dando ênfase sobre o *ethos* (caráter) ao invés do *pathos* (paixão), sobre comportamentos característicos em vez da expressão discursiva das paixões⁸⁰ (ALLANBROOK, 2014, p. 14). Em outras palavras, centra-se na natureza social dos personagens (*Soi*) e suas interações ao invés de estabelecer profundas reflexões sobre a natureza interior dos mesmos (*Moi*).

A tradução dos hábitos e gestos da *opera buffa* à música instrumental – portanto da fluidez dos tópicos musicais em um mesmo movimento – foi das características notórias do Estilo Galante, onde a justaposição e/ou a co-ocorrência de tópicos⁸¹ e de elementos contrastantes variados caracterizaram o seu dinamismo, à guisa de sua matriz teatral. No entanto, ao contrário da boa recepção que o gênero de ópera cômica tivera durante o século XVIII, pesadas cargas foram erguidas em desfavor dessa ‘tradução’ à música instrumental, especialmente por críticos aferrados à unidade afetiva do barroco e à sobriedade neoclássica (IDEM, pp. 24-25). Essa crítica se fundamenta, sobremaneira, na referencialidade que tem a música vocal para justificar a rápida sucessão de tópicos e das expressões neles representadas, sendo o texto um elemento moderador dessa dinâmica. Por razões óbvias, a música instrumental setecentista teria, virtualmente, infinitas possibilidades combinatórias em seus intentos expressivos, podendo, portanto, assumir qualquer expressão afetiva (muitas delas até) sem a necessidade de um texto para justificar tais nuances. Esse dinamismo tem na superfície do jogo

⁸⁰ Que tem nos solilóquios das árias de ópera séria sua expressão mais característica. A autora (IDEM, p. 15) afirma ainda que o caráter dos personagens trágicos e cômicos se dá, mormente, por uma representação vívida (*enargeia*) posta em ação (*energeia*). Portanto, depreende-se que da representação desses caracteres resulta um processo mimético no qual a ideia que se faz da expressão dos personagens se torna acessível através da ação em cena.

⁸¹ Sutcliffe (2014, p. 118), ao levantar a hipótese de que a mistura de tópicos decorre de uma orientação teatral, diz que tal amalgama pode ser entendido como a celebração da diferença.

teatral o seu esteio, sendo a heterogeneidade estilística, o fluxo e a precisão mimética das representações (IDEM, p. 26) os elos que permitiam ao público histórico a identificação das nuances expressivas e de estilo e permitem ao público coevo – versado no vocabulário estilístico galante – distinguir os tópicos na música setecentista.

Desta feita, tem-se, novamente, a conexão entre os tópicos e o aspecto representativo da mimese, uma vez que o jogo existente na superfície musical – seja para a construção de significados expressivos por meio de tropos (nos quais podem resultar metáforas, sinédoques, metonímias, alegorias e/ou ironias) ou para a simples apreciação das suas interações (HATTEN, 2014, p. 518) – se torna a vívida imagem (*enargeia*) do dinamismo e do jogo cênico (*energeia*) do teatro musical cômico. Portanto, é na projeção das várias imagens que permeiam a música setecentista que os tópicos musicais permitem o acesso às ideias das expressões na estratégia criativa do compositor e se tornam o plano de ação tanto para o labor composicional como para a análise das nuances estilísticas e expressivas.

Por fim, reforça-se que, embora não haja menção em fontes setecentistas ao termo ‘tópicos’ como designativo à mescla de gêneros e estilos na música do século XVIII, a preocupação com a dimensão expressiva, como dito em linhas já transcorridas, fora sobejamente abordada em inúmeros escritos da época. Rousseau (2005, p. 18), ao tratar do papel do acompanhamento musical no apoio ao canto e à expressão do texto, afirma que o mesmo – quando bem concatenado – pode determinar a atuação corporal do ator/cantor, “que, incapaz de desempenhar o papel apenas com apoio nas palavras, o desempenhará perfeitamente apoiando-se na música, porque esta realiza bem sua função de intérprete” (IDEM). Revela-se, portanto, o entendimento hermenêutico que Rousseau tinha sobre a música, ou seja, o fato de ela trazer à inteligibilidade (PALMER, 1986, p. 24), de tornar acessível à percepção, a ideia de uma ou de várias nuances expressivas contidas no projeto criativo do compositor. Tópicos e expressão musical são, dessa forma, dois importantes, porém sutilmente distintos, elos da estratégia comunicativa dos autores setecentistas. Portanto, enquanto elementos representativos – miméticos no sentido em que produzem imagens nas quais se é possível acessar a ideia da expressão representada – os tópicos se apresentam como tradução de práticas e apropriação de significados oriundos dos gêneros da música teatral (especialmente o gênero cômico) à música instrumental, sendo, assim, elementos recorrentes, reconhecíveis, no conjunto da cultura europeia de setecentos.

2.2 A estética setecentista na construção do discurso musical por meio das *schemata*

A herança que o Romantismo legou à posteridade, principalmente no que concerne à recepção do repertório setecentista e de princípios de oitocentos, afetou sobremaneira a percepção das diferentes nuances estilísticas que caracterizaram o que hoje se denomina de música galante⁸². Os hábitos de escuta musical, que durante grande parte do século XIX centraram-se no deleite estético, na fantasia, na catarse, eram demasiadamente diferentes daqueles do ambiente de corte do século XVIII, onde neste se “favorecia a música que oferecesse oportunidades para atos de julgamento, para o apontamento de distinções e para o exercício público do discernimento e do gosto”⁸³ (GJERDINGEN, 2007, p. 4). Assim, é evidente que o distanciamento histórico da produção musical compreendida entre o século XVIII e os primeiros decênios do XIX, bem como o condicionamento da escuta hodierna pelos padrões estabelecidos pelo ideário romântico, colaboraram para que a recepção deste repertório fosse feita de forma pasteurizada, ou seja, de maneira uniforme, baseada em um único preceito estético.

Todavia, a perspectiva romântica para a performance e apreciação do repertório galante vem sendo, aos poucos, superada por uma visão que contempla as suas minúcias, dando relevo aos aspectos caros aos músicos e aos padrões galantes de antanho – como os modos de apresentação das obras, por exemplo, em que eram prezadas, sobretudo, as “maneiras”, ou seja, a etiqueta ou código de conduta no qual os compositores deveriam observar no trato de suas composições em detrimento à originalidade que as mesmas pudessem lograr (IDEM, pp. 4, 40 e 56). Tais maneiras estavam alicerçadas no “engajamento, na insinuação, nos modos brilhantes, na polidez, no discurso irresistível, em uma graciosidade superior”⁸⁴ (CHESTERFIELD, 1749 *apud* GJERDINGEN, 2007, p. 3), e marcaram indelevelmente o ambiente cortesão setecentista.

A prática composicional galante, segundo Gjerdingen (2007, p. 6), assentava-se primordialmente em um repertório bem assimilado de frases musicais dispostas numa ordem conveniente, dependendo tal ordem das preferências locais e pessoais, oriundas da relação entre os músicos e seus mecenas. Como uma série de comportamentos musicais convenientes, o

⁸² “O termo *galante* foi bastante utilizado no século XVIII. Referia-se amplamente à reunião de tratos, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta” (GJERDINGEN, 2007, p. 5. Tradução nossa).

⁸³ [...] *favored music that provided opportunities for acts of judging, for the make of distinctions, and for the public exercise of discernment and taste.*

⁸⁴ [...] *engaging, insinuating, shinning manners; distinguished politeness, an almost irresistible address; a superior gracefulness [...].*

ofício e a produção do compositor galante eram determinados, em grande parte, pela adaptabilidade desse repertório de frases musicais às circunstâncias de execução, devendo satisfazer às demandas de renovação repertorial e ao crivo estético determinado pelas tendências. Assim, tais frases eram os elementos primordiais – e, portanto, compulsórios – da música galante, servindo como “meio de intercâmbio aural entre a aristocracia e seus artesões musicais”⁸⁵ (GJERDINGEN, 2007, p. 15).

Esse vasto repertório de frases musicais bem assimiladas fora compilado em diversos cadernos de música (denominados *zibaldone*⁸⁶) por vários maestros⁸⁷, representando um colossal repositório de onde os compositores puderam extrair um grande sortimento de ideias para seus trabalhos. O *zibaldone*, segundo Gjerdingen (2007, pp. 9 e 10), oferecia apenas um esboço, ou um esquema, daquilo que viria ser a resultante sonora da composição, sendo esta ornamentada e variada pelo intérprete professo. Assim, a música galante é possuidora de uma rica tradição, comparável, em grande medida, àquela do teatro cômico improvisado, exigindo de seus intérpretes grande habilidade para conduzir a execução musical com coerência e garbo.

2.2.1 O aspecto cognitivo das *schemata*

O grande repertório de frases musicais utilizadas pelos músicos de corte e do meio eclesiástico setecentista teve suas bases assentadas na prática pedagógica dos conservatórios napolitanos, denominada *partimenti* (baixos instrucionais) – destinadas à realização em instrumentos de tecla pelos estudantes. Essa práxis, segundo Gjerdingen (2007, p. 465), era direcionada à assimilação de comportamentos musicais estilisticamente apropriados, propiciando aos estudantes a memorização de pequenos padrões harmônico-contrapontísticos (*schemata*) que melhor respondessem às situações peculiares de um dado partimento. Dessa forma, as *schemata* galantes tiveram seu primeiro delineamento, ganhando relevo nas obras de autores que figuraram profusamente no ambiente cortesão do século XVIII, como Giacomo

⁸⁵ [...] *aural médium of exchange between aristocratic patrons and their musical artisans.*

⁸⁶ Termo advindo da *Commedia dell'Arte* italiana, ou teatro cômico improvisado, que consistia em um “conjunto de manuscritos com falas usuais, burlas, cenas de comédia pastelão e enredos jocosos passados de ator para ator, comumente dentro da mesma família ou trupe” [...] “*Zibaldone* também fora uma palavra utilizada para se referir aos cadernos de exercícios e regras dos estudantes de música” (GJERDINGEN, 2007, pp. 8 e 10. Tradução nossa). Verifica-se, portanto, o elo entre as elaborações harmônico-contrapontísticas e a referencialidade que têm os tópicos com o gênero de *ópera buffa*.

⁸⁷ Termo utilizado, à época, em sentido mais amplo do que o costume coevo, indicando, também, a prática pedagógica do músico. O uso desse termo hoje restringe-se, basicamente, àquele(a) que está à frente de um dado conjunto musical, regendo-o.

Tritto (1733-1824), Giovanni Paisiello (1740-1816), Stanislao Mattei (1750-1825), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) entre outros.

A definição de *schema* (cuja a tradução portuguesa é ‘esquema’) é vista por Gjerdingen (2007, p. 11) como algo espinhoso, dada a facilidade de excessiva sistematização e/ou de uma simplificação exagerada. No entanto, valendo-se das abordagens contemporâneas dos estudos em psicologia⁸⁸, o autor nos fala que:

Schema é, assim, uma taquigrafia para um conjunto de conhecimentos, seja ele um protótipo, um exemplo bem assimilado, uma teoria intuída sobre a natureza das coisas e seus significados ou apenas o alinhamento de um conjunto de neurônios corticais para alguma regularidade no ambiente⁸⁹ (IDEM).

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

Primeira, “*schemata* possui variáveis”; uma vez que nenhuma experiência é exatamente repetida, devemos ser hábeis em descobrir intuitivamente as dimensões e os limites de variação que caracterizam nossas generalizações do mundo. Segunda, “um esquema pode estar embutido dentro de outro”; um esquema particular pode ser parte de uma grande rede de relações. Terceira, “*schemata* representa conhecimento em todos os níveis de abstração”. Quarta, “*schemata* representa conhecimento ao invés de definições”. Nestas palavras, “nossos esquemas são nossos conhecimentos. Todo o nosso conhecimento genérico está embutido em *schemata*”. Quinta, “*schemata* são processos ativos”. Por meio de *schemata* podemos fazer previsões e criar expectativas. E sexta, “*Schemata* são dispositivos de reconhecimento, cujo processamento é destinado para a avaliação da qualidade de adaptação aos dados processados”⁹⁰. (RUMELHART, 1980 *apud* GJERDINGEN, 1988, p. 5).

⁸⁸ O autor destaca três abordagens estudadas pela psicologia com vistas à formação e ao emprego de *schemata* pelos seres humanos, a saber: as que se debruçam sobre **protótipos**, sobre **exemplos** e sobre **teorias**. Sobre os **protótipos** o autor nos diz que se trata de abstrações de características comuns a experiências similares; dos **exemplos** nos é dito que se trata de referências a casos individuais bem assimilados e, finalmente, das **teorias** se diz que elas caracterizam a nossa percepção acerca da natureza das coisas.

⁸⁹ *Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it na abstracted prototype, a well-learned exemplar, a theory intuited about the nature of things and their meanings, or just the attunement of a cluster of cortical neurons to some regularity in the environment.*

⁹⁰ *First, "schemata have variables"; since no experience is ever exactly repeated, we must be able to discover intuitively both the dimensions of variation and the range of variation that characterize our generalizations of the*

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

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

Que benefício há na elaboração de uma análise dogmática de uma composição musical se os elementos melódicos ou formais que percebemos estarem presentes devem ser eliminados neste processo? Certamente, o objetivo da análise musical não é ser sistemática a qualquer custo⁹¹. (GJERDINGEN, 1988, p. ix).

Por fim, não se pretende aqui adentrar num embate em desfavor dos adeptos do modelo analítico schenkeriano – que por outras perspectivas tornou-se um importante instrumento para a análise da música tonal – mas apenas advertir aos recentemente iniciados na prática analítica que os diversos repertórios podem admitir diferentes perspectivas de análise, devendo o músico fazer uso das ferramentas que melhor se adequam ao estudo de um caso específico. O uso desta e de outras ferramentas de análise nos Seis Responsórios Fúnebres tem como objetivo, portanto, verificar em que medida o uso desse repertório de frases bem assimiladas fora utilizado por

world. Second, "schemata can embed, one within another"; a particular schema may be part of a larger network of relationships. Third, "schemata represent knowledge at all levels of abstraction." Fourth, "schemata represent knowledge rather than definitions." In his words. "our schemata are our knowledge. All of our generic knowledge is embedded in schemata." Fifth, "schemata are active processes"; through schemata we can make predictions and form expectations. And sixth, "schemata are recognition devices whose processing is aimed at the evaluation of their goodness of fit to the data being processed.

⁹¹ *What profit is there in hammering out a dogmatic analysis of a musical composition if those melodic or formal elements that we perceive to be present must be effaced in the process? Surely it is not the goal of musical analysis to be systematic at all costs.*

Castro Lobo, bem como verificar o tratamento estilístico dado pelo compositor ao empregá-las em sua última obra.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA OBRA

3.1 As *Schemata*, os Tópicos e elementos retórico-musicais

3.1.1 Responsório I

3.1.1.1 *Andante*

Em artigo publicado em 2016 pela revista *Theory and Practice*, vol. 41, da *Music Theory Society of New York State*, Olga Sanchez-Kisielewska explora as interações entre Tópicos e *Schemata*, apontando, em especial, para as significações que um dos principais esquemas harmônico-contrapontísticos estudados por Gjerdingen (2007) poderiam se imbuir. Trata-se do esquema conhecido desde o século XVI pelo apodo de Romanesca (GJERDINGEN, 2007, p. 27). Tida como um dos principais artifícios para se encetar uma obra musical durante a primeira metade do século XVIII – especialmente em movimentos lentos (IDEM, p. 40-41) – o esquema é estudado por Sanchez-Kisielewska por sua conotação espiritual, dado que as escolhas tópicas para o uso dessa estrutura harmônico-contrapontística por compositores de fins de setecentos a associam às características musicais do hino sacro⁹² (SANCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 47).

Denominado pela autora como Romanesca Sacra ou Romanesca-Hino⁹³, esse amálgama de tópico e esquema de contraponto é fruto de um reiterado uso durante as montagens operísticas de atos processionais, cerimoniais e de uma miríade de assuntos relacionados à religiosidade/espiritualidade (IDEM, pp. 48-49). Destarte, a coalescência entre tópicos e *schemata* tem por *continuum* a reincidência de padrões (IDEM, p. 52) – sejam sintáticos, semânticos ou ainda sintático-semânticos – consagrados pelo uso e por suas funções, portanto, reconhecíveis pelo público histórico como pertencentes a contextos musicais e sociais bem definidos.

Em seus responsórios, Castro Lobo faz uso de uma das variantes deste esquema – Romanesca/Terças Descendentes –, assinalada no Responsório I, primeiro período do responso. Ao contrário das características musicais descritas por Sanchez-Kisielewska para a Romanesca-

⁹² Segundo Sanchez-Kisielewska (2016, p. 49) tais características são: textura coral, harmonia em modo maior, dinâmica suave, entoação suave (*Sotto voce/dolce*), métrica dupla, simplicidade rítmica, tempo moderado ou lento, frase de abertura que caracteriza os graus I, V e vi – especialmente na voz grave –, voz superior sobre: $\hat{1}-\hat{7}-\hat{1}$; $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$; $\hat{3}-\hat{5}-\hat{1}$ e, por fim, ênfase sobre a submediante (o objetivo local, metricamente acentuada).

⁹³ Tradução sugerida para o termo *Sacred Romanesca*. Tem-se, aqui, as características sintáticas do esquema mesclado às qualidades semânticas do tópico de hino sacro.

Hino⁹⁴, principalmente no que diz respeito à textura e à dinâmica, a estrutura esquemática vista no primeiro responsório possui rápida movimentação escalar em seus pontos de inflexão 1 5 6 3 4 – nas partes de baixos I e II e violas, com intervenções das flautas explorando os fatores da harmonia, à guisa de comentário.

Figura 1 – Esquema Romanesca/Terças Descendentes, Responsório I, *Credo quod Redemptor meus*, c. 12-14

Aqui, em comparação à estrutura sintático-semântica estudada por Sanchez-Kisielewska, o esquema se apresenta em completude – com todos os estágios⁹⁵ que a

⁹⁴ Ver nota de rodapé 92.

⁹⁵ De acordo com Gjerdingen (2007, p. 22), os eventos de um esquema atuam como sinais de pontuação, podendo estar embutidos em estágios, que por sua vez se caracterizam em estruturas musicais de maiores dimensões.

caracterizam –, assemelhando-se, portanto, àquelas vistas em Gjerdingen (2007)⁹⁶. Além de circunscrever-se aos padrões comumente vistos durante o século XVI (a variante de Romanesca por saltos na voz grave), o exemplo presente nos Responsórios de Castro Lobo difere de algumas das características apresentadas pela autora para a Romanesca-Hino, máxime pelo aspecto vigoroso, enérgico de sua apresentação bem como pelo contraste gerado em relação aos compassos de abertura (1-11), de cariz lírico ou, como abordado pela Teoria dos Tópicos, *Cantabile*. Segundo Ratner (*apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331) a justaposição de passagens líricas e de passagens brilhantes é a pedra de toque da retórica do classicismo, sobretudo quando o resultado pretendido é a variabilidade discursiva, lograda através de diferentes configurações dos parâmetros musicais. No caso da Romanesca/Terças Descendentes aqui exposta, o contraste⁹⁷ entre os compassos que a antecedem e a ocorrência desse esquema permite inferir, dada a configuração de sua apresentação, que ela circunscreve-se ao Estilo Brilhante pelo modo maior da harmonia, tempo moderado, vigorosa movimentação escalar nos baixos e nas violas no que concerne às vozes graves, pela figuração rítmica e alto registro das flautas no tocante às vozes agudas. Destaca-se, todavia, que este uso do Estilo Brilhante na ocorrência da Romanesca/Terças Descendentes por Castro Lobo trata-se de uma idiosincrasia, uma vez que o uso de passagens escalares características deste tópico se faz presente, via de regra, no espectro agudo do efetivo orquestral. Como se verá, essa subversão da norma estilística serve ao propósito de estabelecer conexão com outra porção textual deste responso, sugerindo, portanto, significados alusivos à ressurreição.

No que respeita ao texto, o esquema estrutura-se sob a linha “[...] *et in novissimo die de ter...* [...]”, que pode ser traduzida por: “e no último dia”. Resulta claro que – levando em conta a sequência do texto “[...] *surrecturus sum*” (“eu ressuscitarei”) – o significado que subjaz ao uso deste esquema harmônico-contrapontístico na segunda frase do primeiro período do responso por Castro Lobo está imbuído de uma terna esperança de retorno à vida após uma experiência terrena pecaminosa. De acordo com Sanchez-Kisielewska (2016, p. 53), a associação da Romanesca às características supracitadas⁹⁸ imputa-lhe conotações históricas com o ‘não-trágico’, tornando-a, portanto, como uma estrutura apta para expressar sentimentos de baixa estimulação e valência positiva (IDEM). Dada a colocação do esquema em um momento significativo do texto responsorial, depreende-se que a associação com o ‘não-

⁹⁶ Sobretudo ao exemplo presente à página 174 de *Music in the Galant Style*.

⁹⁷ Segundo Ratner (*apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331), “o estilo brilhante funciona em conjunto com o estilo *cantabile* para formar o mecanismo contrastante básico da língua franca”.

⁹⁸ Neste caso, a autora fornece as características do tópico de hino sacro, que também se aplicam à Romanesca-Hino. Ver nota de rodapé 92.

trágico' é uma possibilidade a ser considerada, uma vez que se estabelece um ponto conexo entre seu uso e a sequência do texto – mormente em relação à configuração de parâmetros (compare as Figuras 1 e 5) – mas o que dizer dos demais parâmetros que não se conformam aos listados por Sanchez-Kisielewska para a significação da Romanesca, em especial para a Romanesca-Hino?

Neste caso, o esquema não é usado para fins exordiais ou para dar início à obra como um todo⁹⁹, mas como elemento contrastante em relação aos compassos de abertura. A rítmica vigorosa dos baixos e das violas, os motivos no registro agudo descrito pelas flautas, a dinâmica em *f*, bem como o uso de figuração rítmica pontuada nas partes vocais (ver Figura 1) dão ao esquema um caráter exultante, que se aproxima muito mais da expressão de fervor religioso, de júbilo, do que da expressão de devoção paciente. Ainda assim, mesmo com parâmetros divergentes em relação àqueles expostos por Sanchez-Kisielewska para o uso da Romanesca e suas variantes em fins do século XVIII, o exemplo posto por Castro Lobo ainda se relaciona à expressão de positividade e espiritualidade, porém de forma mais efusiva, sobretudo quando se considera, novamente, a sequência do texto responsorial.

Cabe, portanto, suscitar a possibilidade de tropificação entre assuntos musicais sacros e aqueles de índole militar, uma vez que, observada a figuração rítmica das vozes quando da ocorrência do esquema (especialmente os grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias), há a sugestão de outro tipo de hino, o Hino Heroico, de cariz altivo, cuja execução enfática neste responsório se distancia da placidez do hino sacro e daquela vista nas ocorrências da Romanesca-Hino apontadas por Sanchez-Kisielewska (2016). Hatten (2014, p. 523) alude para a possibilidade de duas ramificações do que ele denomina por *modo heroico* – vinculado ao vasto campo do tópico militar –, a saber: o *vitorioso* e o *trágico*, tendo o último duas subdivisões, mormente no que concerne ao parâmetro do andamento, conformando dois estilos distintos marcados pelo ímpeto do tópico de Tempesta e pelos tópicos de Marcha Fúnebre e de Lamento. Neste primeiro responsório, os parâmetros da Romanesca/Terças Descendentes aqui assinalada confluem para a expressão do aspecto vitorioso do *modo heroico* e podem ser entendidos como uma convocação para a atitude altiva, encorajada, do ser humano ante ao inevitável arrosto da morte.

⁹⁹ Um dos critérios utilizados por Sanchez-Kisielewska para a consideração da Romanesca-Hino no corpus de obras por ela analisado foi sua localização; geralmente esta se dá ao início de movimentos independentes, de seções marcadas por mudanças de tonalidade e/ou formulação de compasso, assim como na introdução ou início às partes vocais.

Ao exprimir tal atitude em uma porção textual que comunica a iminente finitude (*et in novissimo die*), Castro Lobo joga com possibilidades de significação que serão desdobradas no decurso da obra, explicitando, além de um traço comportamental, a dualidade discursiva que servirá de esteio à sua estratégia criativa e comunicativa. O recurso ao Hino Heroico é, portanto, alusivo à postura estoica do agente da narrativa ao aceitar a morte como um destino incontornável, sendo a manifestação efusiva dessa atitude interpretada como um ato rogatório pela expiação dos pecados. Assim, entende-se que, embora cômico de que seu tempo se esgota e que nada poderá fazer em relação a isso, o agente se mostra resignado, porém confiante de que sua súplica alcançará o perdão divino.

Em relação aos compassos que se antepõem à Romanesca/Terças Descendentes, estes podem ser caracterizados, dada a textura simples e sua função como suporte harmônico ao dueto das vozes de Tenor e Contralto – dobrado pelas flautas –, como pertencentes concomitantemente ao Estilo Cantabile e ao modo *Pastoral*. Ao Estilo Cantabile, cabe ressaltar que, de acordo com Day-O’Connell (2014, p. 242), mais do que suscitar características melódicas inerentes à prática do canto, ele se centra precipuamente na compreensibilidade musical.¹⁰⁰ Em relação ao modo *Pastoral*, Hatten (2014, p. 519) afirma que, além de se tratar de um amplo e complexo mundo tópico, o substantivo *Pastoral* também implica um campo expressivo relacionado à simplicidade, alusivo à amabilidade e/ou à espiritualidade serena. Partindo do exposto acima, o exame dos compassos de abertura do primeiro responsório permite chegar a esse estilo e modo por conta dos elementos intrínsecos à estruturação musical do excerto, como a movimentação das vozes em um âmbito limitado, em grande parte por grau conjunto ou por arpejos, paralelismo de terças e sextas entre as vozes e entre as flautas, dinâmica suave (*p*), andamento moderadamente lento (*Andante*) e textura homorrítmica – com as cordas a realizar o acompanhamento acordal numa espécie de recitativo.

A par de todos os parâmetros musicais listados para o excerto e do significado expressivo atribuído à sua conjunção, Castro Lobo se vale de um esquema harmônico-contrapontístico bastante corriqueiro para abertura de obras e/ou de movimentos independentes, o Do-Re-Mi (GJERDINGEN, 2007, p. 78), conforme se vê na Figura 2.

¹⁰⁰ Partindo do trabalho seminal de Leonard G. Ratner, Sarah Day-O’Connell (2014, pp. 238-258) aprofunda a interpretação lacônica do autor em *Classic Music: Expression, Form, and Style* acerca do Estilo Cantabile através de uma criteriosa reconsideração das fontes por ele consultadas. A autora intenta afirmar a existência deste Tópico para além da relação dual que ele guarda para com o Estilo Brillhante, ou seja, para além do trato meramente estilístico. Desta forma, o Estilo Cantabile, como entrevisto por Day-O’Connell, preza, além dos significantes e significados que se circunscrevem ao ato de cantar, pela clara expressão das ideias musicais, portanto, pelo seu aspecto inteligível.

The image displays a musical score for the first part of a Credo. The score includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trompa (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The tempo is marked 'Andante' and the time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The vocal parts (S, A, T, B) sing the Latin text: 'Cre - do cre - do quod Red-em - ptor... me - us quod Red-em - ptor... me - us'. The instrumental parts feature melodic lines with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). Above the Flute I part, two melodic diagrams are shown: 'Sol-Mi-Do' and 'Do-Re-Mi'. The 'Sol-Mi-Do' diagram is a descending line with notes 5, 3, 3, 1, 4. The 'Do-Re-Mi' diagram is an ascending line with notes 5, 2, 6, 7, 3. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed at various points in the score, corresponding to the notes in the diagrams.

Figura 2 – Esquema Do-Mi-Sol (invertida) e Do-Re-Mi, Responsório I, *Credo quod Redemptor meus*, cc. 1-7

Antecedida por uma inversão de outra formulação assaz recorrente (Do-Mi-Sol), esse esquema – descrita por Gjerdingen (2007, p. 77) como “figuras ascendentes”¹⁰¹ – quando entendida a partir da realização composicional de Castro Lobo para o texto do primeiro período do responso, traz em si significados, aqui, alusivos à ascensão espiritual, dadas as características da estruturação de seus estágios. A linha melódica descrita nos pontos de inflexão do esquema reforça esse significado, tanto pelo sentido ascendente (*anabasis*) – alusivo ao Deus Altíssimo

¹⁰¹ Tradução nossa de *Rising Figures*.

– quanto pela repetição (*palillogia*) das palavras “*quod Redemptor meus*” ([...] que o meu Redentor [...]), dando ao excerto o caráter suplicante e, nesse caso, afirmativo que o procedimento de repetição pode ocasionar, sobretudo quando aliado à progressão por graus conjuntos sugestivos da *gradatio*¹⁰².

The musical score shows the following parts and markings:

- Flute I (Fl I):** Measures 8, 9, 10, 11. Circled numbers 4, 3, 2, 4, 3, 2 above notes.
- Flute II (Fl II):** Similar melodic line to Flute I.
- Trumpet (Tpa):** Provides harmonic support with chords.
- Vocal Parts (S, A, T, B):** Sing the words "vi - - vit." in a simple, repetitive melodic line. Circled numbers 7, 1, 3, 2 are placed above the notes.
- Violin I (Vln I):** Similar melodic line to Flute I. Circled numbers 7, 1, 3, 2 above notes.
- Violin II (Vln II):** Similar melodic line to Violin I.
- Viola (Vla):** Similar melodic line to Violin I.
- Bassoon I (Bx I):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bassoon II (Bx II):** Provides harmonic support with chords. Circled number 5 below a note.
- Timpani (Tpa):** Provides harmonic support with chords.

Figura 3 – Esquema Ponte, Responsório I, *Credo quod Redemptor meus*, cc. 8-11

O esquema Ponte, que se segue ao Do-Re-Mi apresentado na Figura 2, é uma formulação bastante recorrente no repertório de compositores galantes, especialmente quando da transição

¹⁰² Verificar, sobremaneira, as melodias da Flauta I e da voz de Contralto presentes na Figura 2.

às seções contrastantes de uma obra. Considerada por Joseph Riepel (1709-1782) como um dos mais importantes esquemas harmônico-contrapontísticos (GJERDINGEN, 2007, p. 61), a Ponte é aqui explorada por Castro Lobo com o mesmo propósito transitório realizado por um sem número de compositores setecentistas. No que tange à configuração dos parâmetros musicais e ao caráter expressivo do excerto, esse esquema, assim como o Sol-Mi-Do/Do-Re-Mi do início da obra, também possui como Tópico o Estilo Cantabile e o modo *Pastoral* pelas mesmas razões anteriormente expostas: movimento das vozes em âmbito restrito (uma terça para as vozes de Soprano, Contralto e Tenor, e pedal em dominante para a voz de Baixo), textura homorrítmica, dinâmica suave (*p*), andamento moderadamente lento (*Andante*), além de um pedal na dominante – reforçado pela subdivisão (*diminutio*) do ritmo em colcheias, presente no Baixo I.

É destacável o fato de que os últimos pontos listados para a configuração da Ponte funcionarem como artifício retórico para a manipulação da expectativa do ouvinte (*suspensio*)¹⁰³, dado que o esquema acarreta uma suspensão momentânea da harmonia de tônica em favor da harmonia de dominante – por meio do recurso à nota pedal e aos fatores da tríade de dominante –, bem como pela progressão rítmica (as colcheias no Baixo I) que prenuncia a vigorosa movimentação da Romanesca/Terças Descendentes mostrada na Figura 1. Tal efeito retórico ganha maior efetividade por meio da pausa inserida ao final do esquema – segunda metade do compasso 11 – para todas as vozes e instrumentos (*aposiopesis*), emulando uma inspiração profunda e/ou um longo suspiro (*suspiratio*).

A manipulação do contraste tópico entre os esquemas Sol-Mi-Do/Do-Re-Mi e Ponte, contidas nos onze primeiros compassos, e a Romanesca/Terças Descendentes por Castro Lobo está de acordo com o que Monelle (2006, p. 65 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331) caracteriza como um controle de temporalidades, especialmente quando da justaposição dos estilos Cantabile e Brillante. Para o autor, a junção de passagens de cariz lírico¹⁰⁴ (Cantabile) àquelas de temporalidade progressiva (Brillante) constitui o “amálgama temporal do movimento clássico” (MONELLE, 2006, p. 65 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331), representando, assim, um dos principais traços do “estilo misto”¹⁰⁵ durante o século XVIII.

¹⁰³ Acerca da *suspensio* Jacobson (1980, p. 2 *apud* LÓPEZ-CANO, 2012, p. 180) afirma que se “*interpreta como suspensio los fragmentos en donde el movimiento melódico de una voz se estabiliza en una sola nota. Esta última, al repetirse como en un recitativo, provoca un “atraso”, una detención del movimiento con respecto a la dinámica precedente. Esta figura se caracteriza por generar una tensión especial en el oyente.* (JACOBSON, 1980: 66, 1982: 75)”.

¹⁰⁴ “*Lyric evocations*” no original em inglês.

¹⁰⁵ O “estilo misto” acima mencionado por Monelle refere-se, de acordo com Mirka (2014, pp. 6 e 9), ao estilo de escrita de compositores italianos, sul-alemães bem como de autores influenciados pela crescente estética musical italiana no alvorecer do século XVIII, ou seja, o Estilo Galante.

The musical score consists of the following parts: Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trompa (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bass I (Bx I), and Bass II (Bx II). The vocal parts (S, A, T, B) have the lyrics: "di - e de ter - ra, de ter - ra, de ter - ra". The figured bass part (Bx I and Bx II) includes figured bass notation with circled numbers and letters: (b2), (1), (b2), (1), (b2), C: (1), F: (5). Dynamics include *p* and *f*. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated at the top of the score.

Figura 4 – Sexta Aumentada, Responsório I, *Credo quod Redemptor meus*, cc. 14-17

Após a Romanesca/Terças Descendentes (cc. 12-14), Castro Lobo lança mão de um tipo de cláusula descrito por Gjerdingen (2007, p. 166) como Sexta Aumentada. Ao inserir esta variante do que Johann Gottfried Walther (1684-1748) denominou como *Clausula Tenorizans* ou – como frequentemente denominada nos manuais de contraponto do século XIX e início do XX – *Clausula Vera* (GJERDINGEN, 2007, p. 164, 490 e 491)¹⁰⁶, Castro Lobo novamente manipula as expectativas do ouvinte ao inserir um elemento retórico de dúvida quando ao

¹⁰⁶ Gjerdingen (IDEM, p. 490) afirma que tal denominação é pouco frequente em fontes históricas.

desenrolar do discurso musical, uma interrogação (*interrogatio*), expressa pela cadência à dominante¹⁰⁷, especialmente pela via de sua segunda menor¹⁰⁸. A Sexta Aumentada se vale da mesma configuração de parâmetros presente na Ponte, especialmente da figuração rítmica em colcheias (presente, agora, nos Baixos I e II), além de inserir um elemento retórico para todas as vozes e demais instrumentos no interior do esquema, a *suspiratio* – indicada pelas pausas de colcheia na primeira metade do segundo tempo dos compassos 15 e 16.

Tal elemento retórico é evocativo, segundo Kircher (1650 *apud* LÓPEZ-CANO, 2012, p. 196), de uma alma angustiada e em sofreguidão. Assim, a incerteza gerada pela inserção de uma cadência na dominante, associada à figura de retórica da *suspiratio*, tem por finalidade imbuir o ouvinte de uma inquietude quanto ao desfecho da narrativa: o quê acontecerá em meu último dia? Receberá o meu espírito a indulgência divina ou remetido será às chamas perenes do inferno? A tensão é mitigada logo a seguir. Somado a isso, a figuração rítmica em colcheias dos baixos I e II – assim como aquela presente no Baixo I que prenuncia a ocorrência da Romanesca/Terças Descendentes escrita em Estilo Brilhante – tem por função introduzir outro elemento tópico no discurso musical.

Mais uma vez, o autor se vale da figuração apresentada para a Romanesca/Terças Descendentes e adiciona um elemento tópico à Semicadência que se segue: a figuração em toque de trompa, ou chamado de trompa (*Horn Call*). Presente, assim como na Romanesca/Terças Descendentes, nas partes de Baixo I, Baixo II e Viola (encimado, também, por comentários das Flautas) esta configuração dos parâmetros alia o Estilo Brilhante – pela movimentação escalar ascendente ao início do excerto – com o toque de trompa através dos arpejos executados pelos instrumentos graves da seção de cordas. Ao evocar um instrumento associado mormente à prática de caça¹⁰⁹, Castro Lobo se vale de duas figuras retórico-musicais para a resolução da tensão estabelecida na ocasião da Sexta Aumentada, a saber: a *assimilatio* e a *paragoge de Kircher*. Com a primeira o autor busca imitar o toque de trompa nos Baixos I e II e Violas e com a segunda busca descrever o ato de levantar, alusivo à ressurreição, pois os

¹⁰⁷ Sobre a *interrogatio*, López-Cano (2012, p. 140), citando Unger (1941), Buelow (1980), Street (1987) *et. al.*, elenca três aspectos para caracterizá-la, a saber: “1. *Asciendendo la nota final de una frase, con frecuencia, en una segunda mayor*; 2. *Por medio de una cadencia a la dominante*; 3: *Con una cadencia frigia*”

¹⁰⁸ Que também pode ser entendida como uma variante de cadência frígia.

¹⁰⁹ Fora do contexto da prática de caça, a trompa associa-se, também, à música religiosa, camerística e teatral (MATTHESON, 1713, *apud* HARINGER, 2014, p. 196). Schubart (1806, *apud* HARINGER, 2014, p. 196) caracteriza a trompa como um instrumento “celestial”, alimentando o mito de que ela possuía um poder sobrenatural sobre homens e animais.

arpejos ocorrem sob a linha do texto responsorial “[...] *surrecturus sum*” e, assim, faz dirimir a tensão anterior quando afirma a certeza da redenção e, consequentemente, do retorno à vida.

The musical score consists of the following parts: Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics: "ra sur - re - ctu - rus sum, sur - re - ctu - rus sum:". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents. Circled numbers 1, 2, 3, and 5 are placed above and below the score to indicate specific rhythmic or structural points.

Figura 5 – Semicadência, Responsório I, *Credo quod Redemptor meus*, cc. 17-19

O caráter fervoroso e exultante, sugerido pela sobreposição do Estilo Brilhante e pela figuração em toque de trompa, se deve também à figuração rítmica das vozes – uma variação daquela apresentada na Romanesca/Terças Descendentes, com a ocorrência de figuras rítmicas pontuadas no segundo tempo dos compassos 17 e 18. Essa forma de escrita – assim como aquela

presente na Figura 1 – é alusiva ao vasto e variado tópico de Marcha¹¹⁰, especialmente àquele que Monelle (2006, p. 127) denomina por Marcha Processional, um subgrupo deste tópico relacionado às solenidades e às cerimônias, quer sejam militares, civis ou religiosas. Em adição ao exposto à figuração rítmica das vozes, outro aspecto que enfatiza o caráter exaltado deste excerto é o âmbito restrito das vozes de Soprano, Contralto e Tenor – praticamente estáticas em relação à voz de Baixo – reforçando, assim, a rítmica do tópico de marcha aqui imiscuído. Destarte, temos aqui a imbricação de três tópicos na ocorrência da Semicadência, próximo ao fim do primeiro período do responso, caracterizando o que Hatten (2014, p. 515) denomina por tropificação, ou seja, a co-ocorrência ou justaposição de dois ou mais tópicos – compatíveis ou não – para a criação de uma ou de múltiplas possibilidades de significados expressivos.

Aqui, a grande compatibilidade entre a figuração em toque de trompa e o tópico de Marcha torna menos conspícua a diferenciação desses elementos no discurso musical proposto por Castro Lobo, dado que a utilização de trompas (e, conseqüentemente, sua figuração) bem como o uso do tópico de Marcha em obras sacras eram corriqueiras no século XVIII. No entanto, mesmo não claramente marcada, a fusão desses elementos – aliado ao Estilo Brillhante – ajuda a moldar musicalmente o significado expresso pelo texto, dando a ele o caráter fervoroso e exultante acima mencionado.

O que se segue após o dissipar da tensão pelas semicadências é a repetição da Ponte, agora sob a palavra *Credo*, possuindo a exata configuração de parâmetros (*palillogia*) quando da sua primeira ocorrência neste primeiro período do responso. O tratamento composicional dado por Castro Lobo para a reinserção deste esquema se dá por meio de uma escala descendente, presente nas partes de Viola, Violino II e Flautas (c. 19 da figura 5), caracterizando em termos retórico-musicais o que López Cano (2012, pp. 137 e 138) descreve por *catabasis*. Tal figura retórico-musical, segundo Kircher (CIVRA, 1991, p. 174, *apud* LÓPEZ CANO, 2012, p. 138) conota inferioridade, humilhação¹¹¹, degradação e associa-se ao esquema aqui descrito pelo retorno à simplicidade textural, bem como pelo significado da palavra que a abriga. Como veremos adiante, a colocação deste esquema se dá de forma coerente e guarda relação com o final dos períodos dos responsos e versos dos responsórios, ou seja, tem por função realizar a transição para os diferentes momentos da obra.

¹¹⁰ No excerto em questão trata-se do que Hatten (2014, p. 519) denomina por um “sabor tópico” (*flavor*), ou seja, uma alusão ao tópico de marcha sobre a figuração de toque de trompa e do Estilo Brillhante, predominantes na Semicadência.

¹¹¹ Aqui, o sentido do termo se aplica ao fato de tornar simples, modesto, parco.

3.1.1.2 *Allegro*

The musical score is for the Responsório I, *Et in carne mea*, measures 24-30. It is in 3/4 time and marked *Allegro*. The score includes parts for Flute I and II, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola, Bassoon I, and Bassoon II. A unison section is indicated by a bracket labeled 'Volta' spanning measures 28-30. Circled numbers 1-7 are placed below the bass line. Red boxes highlight the 'Dux' section in the Alto part (measures 24-27) and the 'Comes' section in the Bass part (measures 28-30). The lyrics for the vocal parts are: 'Et in carne mea vi' and 'Et in carne mea vi'.

Figura 6 – Uníssonos e esquema Volta, Responsório I, *Et in carne mea*, cc. 24-30

O início do segundo período do responso é marcado por um grande uníssonos em quase todas as partes, e faz alusão aos três estágios característicos da voz superior do esquema Do-Re-Mi. No entanto, o que se objetiva com a apresentação parcial deste esquema é a inserção de um breve sujeito (*Dux*) que será respondido rigorosamente pela voz de Baixo (*Comes*)¹¹²

¹¹² Segundo Zamacois (2002, p. 53), *Dux* e *Comes* são denominações antigas para o que hodiernamente têm nos termos *Antecedente* e *Consequente* seu uso mais frequente.

através de uma transposição à décima primeira inferior (dominante), com a repetição do texto encetado pela voz de Contralto. O uso de procedimentos imitativos remete os cc. 24-29, em termos tópicos, ao amplo campo do Estilo Aprendido. De acordo com Dahlhaus (2001, pp. 564-565 *apud* CHAPIN, 2014, p. 315), o Estilo Aprendido, visto como um tópico, caracteriza-se pela adequação das várias formas do uso do contraponto às normas estilísticas vigentes em fins do século XVIII¹¹³. O uso de procedimentos imitativos por Castro Lobo é pontual¹¹⁴ e caracteriza um trato estilístico contrastante em relação ao início do primeiro período do responso, de textura mais simples.

Em concomitância ao procedimento imitativo mostrado na figura 6, um esquema particular se apresenta ao início do segundo período do responso. Trata-se da Volta, esquema harmônico-contrapontístico identificado por Mitchell (2016), e que representa, segundo o autor, um gesto de culminação, bem como um indicativo de uma vindoura cadência (IDEM, p. 9). Assim como os demais esquemas repertoriados por Gjerdingen (2007), Byros (2014) e Rice (2016), esse esquema também possui variantes¹¹⁵ e aqui pode-se entrever uma das possibilidades de sua realização, denominada por Mitchell (2016, p. 3) de *tronchissima* (It. demasiadamente truncada), onde apresenta na voz superior os graus #4, 4 e 3 e na linha de baixo os graus 1, 7 e 1. Embora o exemplo acima prescindia do grau 1 no baixo em seu primeiro evento, resulta interessante observar que ambas as linhas melódicas da voz superior e do baixo realizam, por meio de movimentação contrapontística contrária conjuntiva¹¹⁶, uma convergência que culmina com o fim da linha textual “*Et in carne mea [...]*”, ou seja, com o baixo a mover-se ascendentemente enquanto a voz superior está a realizar um percurso descendente.

Se levarmos em consideração o compasso 27 – que antecede a Volta – perceber-se-á com maior clareza a movimentação acima descrita, sobretudo quando associada à figura retórico-musical do *passus duriusculus*¹¹⁷, especialmente na voz superior. Com ambas as linhas

¹¹³ Entende-se, de acordo com Chapin (2014, p. 319), que tais normas estilísticas centram-se, sobremaneira, no aspecto simétrico do fraseado melódico, na periodicidade, na textura homofônica/homorrítmica e na harmonia diatônica.

¹¹⁴ Outra ocorrência notável do uso de procedimentos imitativos se dá no Responsório VI, durante o primeiro período do responso, em que a Flauta I e Fagote realizam um cânone em *stretto*, citando uma passagem instrumental da ópera *L’Italiana in Algeri*, de Gioacchino Rossini (1792-1868), perceptível já na abertura desta.

¹¹⁵ Sendo a variante mais corriqueira desse esquema aquela que apresenta em dois estágios, a saber: na linha superior os graus <(#4 5)> <(4 3)> e na linha de baixo os graus <(1 7)> <(7 1)>.

¹¹⁶ Duprat *et. al.* (1998, p. 30). Terminologia utilizada pelo compositor André da Silva Gomes no tomo sobrevivente (o primeiro) de seu tratado de contraponto.

¹¹⁷ Apresentado, aqui, de maneira incompleta, pois, com base nos exemplos coligidos por Bartel (1997, pp. 357-358), o *passus duriusculus* contempla a progressão a uma quarta justa (no mínimo), ascendente ou descendente,

melódicas a iniciar a trajetória convergente no grau escalar 5, a Volta – quando vista como parte integrante do *passus duriusculus* – adquire significação que transcende sua estruturação sintática, sugerindo o desfalecimento e, por consequência, a morte. Tendo o texto como ponto de partida para a interpretação do significado dos responsórios, resulta óbvio que o tratamento musical do excerto por Castro Lobo possui conotação semelhante, dado que do texto “*Et in carne mea videbo Salvatorem meum*”¹¹⁸ pode-se resultar uma exegese¹¹⁹ de que só pode contemplar a face do Deus Altíssimo aqueles que deixaram o plano terreno.

Após a Volta, Castro Lobo opta por uma breve digressão sobre a harmonia de subdominante (Si bemol maior, cc. 31-34), através do esquema Fenaroli (Figura 7), dando desfecho a uma porção textual por meio de uma Semicadência (cc. 35-37). Este tipo cadencial é acompanhado por uma figuração que caracteriza a *suspiratio* como elemento retórico-musical (cc. 35-37), conferindo ao trecho um caráter emotivamente embargado, especialmente quando se observa que é sobre a palavra *Salvatorem* que a *suspiratio* ocorre. Depreende-se, portanto, que a aplicação desse expediente em um momento chave do texto responsorial não é uma casualidade e pode conotar a inefável sensação de arrostar a Deus.

através de semitons. O autor considera, ainda, o *passus duriusculus* não como um termo retórico-musical, mas como uma descrição vívida de um mecanismo musical, sobejamente utilizado na música barroca.

¹¹⁸ “E em minha própria carne verei a Deus, meu Salvador” (CASTAGNA *et. al.*, 2003, p. xxvii).

¹¹⁹ Bartel (1997, p. 358), informa que a figura do *passus duriusculus* também pode servir a propósitos exegeticos. Diz Bartel (IDEM): “*Eggebrecht reveals how a figure can be used as an exegetical tool. Not can it reflect musically a particular text but it can represent the adopted significance in combination with other texts or in textless contexts. In the same manner that the spoke sermon is to teach and edify the listener, so too is musica poetica to preach rather than simply entertain. Should a musical-rhetorical figure be sufficiently specific to take on a definite extramusical significance, it can become both an expressive device and an exegetical and interpretive tool*”.

The image shows a page of a musical score for a choir and orchestra. The score is in 3/4 time and B-flat major. It covers measures 31 to 37. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics: "de - bo, vi - de - bo Sal - va - to - rem me - um,". The instrumental parts include Flute I and II, Trumpet, Violin I and II, Viola, Bassoon I and II, and strings. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and fingerings (circled numbers 1-7) for both vocalists and instrumentalists.

Figura 7 – Esquema Fenaroli e Semicadência, Responsório I, *Et in carne mea*, cc. 31-37

Ao fim da *suspiratio* Castro Lobo dá início ao procedimento cadencial que encerrará o segundo período do responso, valendo-se de uma elaboração assemelhada a um procedimento assaz antigo, associado à aprendizagem dos preceitos do contraponto e à música sacra. Trata-se de um tipo cadencial aproximativo à *Cadenza Doppia* (It. Cadência Dupla), estando relacionada, de acordo com Gjerdingen (2007, p. 169), à prática pedagógica dos conservatórios napolitanos e sua alocação se dá, em geral, ao final das obras de concerto e *Partimenti*¹²⁰. Sendo basicamente uma cadeia de suspensões sobre um pedal de dominante no baixo, esse tipo cadencial vincula-se, estilisticamente, ao Estilo Aprendido e, sobretudo, a uma de suas facetas:

¹²⁰ Ou baixos instrucionais, destinados a propósitos pedagógicos (GJERDINGEN, 2007, p. 465).

o *Estilo Ligato* (*Bound Style*, de acordo com CHAPIN, 2014, p. 305). Chapin (IDEM) afirma que o *Bound Style*, assim como o Estilo Estrito, preza pelo rígido controle das dissonâncias produzidas pela movimentação particular de cada voz e que, segundo Koch, as suspensões seriam o ponto fulcral desse artifício contrapontístico. No caso do espécime apresentado abaixo, Castro Lobo não se vale de forma explícita da sinalética das ligaduras para realizar as suspensões características dessa cadência, preferindo manusear as dissonâncias produzidas pela movimentação das vozes à guisa de apojeturas.

The musical score is for the section 'Et in carne mea' (measures 38-44). It features the following parts and annotations:

- Flutes (Fl I, Fl II):** Measures 38-44. Annotations: circled 4 above measure 38; circled 3 above measure 40; circled 2 and star-shaped 2 above measure 42; circled 3 and star-shaped 3 above measure 43; circled 3 above measure 44.
- Trumpets (Tpa):** Measures 38-44. Annotations: 'p' dynamic marking.
- Vocal Parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** Measures 38-44. Lyrics: 'Sal - va - to - rem me - um'. Annotations: 'p' dynamic marking; star-shaped 2 above measure 42; star-shaped 3 above measure 43.
- Violins (Vln I, Vln II):** Measures 38-44. Annotations: 'p' dynamic marking; star-shaped 2 above measure 42; star-shaped 3 above measure 43.
- Viola (Vla):** Measures 38-44. Annotations: 'p' dynamic marking; star-shaped 2 above measure 42; star-shaped 3 above measure 43.
- Bassoons (Bx I, Bx II):** Measures 38-44. Annotations: 'p' dynamic marking; circled 5 below measure 38; circled 1 below measure 44.

Figura 8 – Tipo cadencial aproximativo à *Cadenza Doppia*, Responsório I, *Et in carne mea*, cc. 38-44

No que concerne à elaboração da textura apresentada na Figura 7, é conspícua a configuração homofônica/homorrítmica do excerto aliada à exploração de um procedimento cadencial historicamente vinculado ao uso em obras pedagógicas e sacras. Um aspecto instigante da leitura desse procedimento cadencial feita por Castro Lobo para o término deste segundo período do responso é que ela se presta como suporte harmônico a uma elaboração solista, não claramente assinalada pelo autor, desempenhada pelo Violino I, configurando, mais uma vez, uma imbricação estilística. É possível deduzir – através da estrutura do fraseado, do aspecto quase simétrico entre o antecedente (cc. 38-41) e o conseqüente (cc. 42-44) e da repetição quase literal das semifrases do conseqüente (com a substituição da primeira nota em cada semifrase) – que há a sobreposição entre os estilos Aprendido e Cantabile, dado que este último é caracterizado, de acordo com Hatten (2014, p. 519), pela proporção e resolução simétrica de suas partes constituintes, características emblemáticas do Classicismo e, sobretudo, do Estilo Galante.

Apesar de não cumprir rigorosamente com o requisito da simetria – com quatro compassos a abranger a primeira metade do esquema¹²¹ e dois compassos para a segunda¹²² – a cadência assemelhada à *Cadenza Doppia* acima exposta pode ser atribuída, também, ao Estilo Cantabile pelo critério da compreensibilidade, defendido por Day-O'Connell (2014, pp. 238-258), ou seja, por sua clareza estrutural da linha melódica do Violino I, pela exata repetição da figura retórico-musical da *circulatio* ao fim de cada semifrase (cc. 39 e 41) – caracterizando, assim, uma *epistrophe* –, além do contraste realizado pelo conseqüente na segunda metade do esquema como resposta à frase do antecedente. Ao apresentar os estágios da *Cadenza Doppia* desta forma¹²³, Castro Lobo faz ressonar o que anteriormente foi dito acerca das diversas formas de uso do contraponto às normas estilísticas de fins do século XVIII. Por fim, o uso do Estilo Aprendido e cadências tradicionais aqui pode sugerir, diante das escolhas figurativas, que o passamento é também calmo e até mesmo doce, pois acontece em perspectiva da aceitação divina.

¹²¹ Abrigando os acordes de sétima de dominante (V⁷) e de tônica em segunda inversão (I⁶₄).

¹²² Com os acordes V⁵₄ (suspensão, sinalizada pelos algarismos 2 – 3) e V em estado fundamental.

¹²³ Com textura homofônica/homorrítmica a dar suporte à melodia do violino I em simultâneo ao uso de procedimentos contrapontísticos adstritos ao amplo campo do Estilo Aprendido.

3.1.1.3 Verso – Largo

Como terceira e última parte do Responsório I¹²⁴, o *Verso*, em andamento *Largo*, ao contrário dos responsos, está escrito em Ré menor (relativa menor da tonalidade que inicia a obra como um todo, Fá maior). Além dos contrastes de andamento e modo, esta seção do primeiro responsório apresenta, pela primeira vez, uma substancial mudança de caráter, com a Flauta I, o Violino I e, posteriormente, a voz de Contralto a executar figurações que sugerem, segundo Byros (2014, p. 381-414), a ideia de dor, de desfalecimento, de morte, sobretudo quando vinculadas à prática composicional sacra setecentista. Essas figurações aparecem incrustadas em procedimentos harmônico-contrapontísticos de maior dimensão e, juntamente ao caráter imprimido pelos demais parâmetros musicais, ajudam a delinear o significado almejado pelo autor, sendo neste trabalho abordada oportunamente.

The image shows a musical score for the 'Verso' section of a Responsório. The tempo is 'Largo'. The score is for measures 47 to 50. The instruments listed are Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The lyrics are: 'Quem vi-su-rus sum, quem vi-su-rus sum: e-go i-pse, et non a-li-us.' There are several circled annotations in red: two in the Flute I part (measures 49 and 50) and two in the Violin I part (measures 49 and 50). Measure numbers are indicated by circles: 5, 6, 5, 4, 3, 2 above the Flute I staff; and 1, 7, 5 below the Bassoon II staff.

Figura 9 – Esquema Hertz, Semicadência e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório I, *Quem visurum sum*, cc. 47-50

¹²⁴ Considerando que, após o verso, retorna-se ao segundo período do responso, constituindo o que se denomina por *repetendum*. Para a análise ora realizada, o *repetendum* não carece de nova abordagem.

Figurando ao início do Verso do Responsório I, o esquema Heartz (cc. 47-49), estudada por Rice (2014), apresenta três estágios, todos perpassados por um recalcitrante pedal de tônica a oferecer suporte harmônico aos acordes de tônica em estado fundamental (I) (primeiro evento), subdominante em segunda inversão ($IV^{6/4}$) (segundo evento) e ao acorde de tônica em estado fundamental (I) (terceiro evento), respectivamente. A condução da voz superior deste esquema se apoia nos graus escalares 5 6 5, conformando-se, portanto, às harmonias produzidas pelo efeito de sua movimentação nos pontos de inflexão do esquema.

Segundo Rice (2014, p. 315), este esquema possui conotações que o ligam a expressão de doçura, ternura e sentimentos de intensa comoção, especialmente quando o autor verifica que sua ocorrência nas árias de ópera setecentistas o vincula, sobremaneira, à palavra italiana *Cor* (coração). Rice (IDEM, pp. 317-318) vai ainda mais longe quando sugere que o esquema, em conjunção com outros parâmetros musicais, transcenda o nível sintático-lexical para adentrar no domínio semântico, tornando-se, portanto, um tópico. No entanto, a vinculação de um procedimento harmônico-contrapontístico à expressão de significados extra-musicais contraria o que Gjerdingen (2007, p. 120) afirma sobre a adaptabilidade de grande parte das *schemata* galantes a qualquer tópico¹²⁵. Posteriormente, Sanchez-Kisielewska (2016, p. 53) informaria um *mea culpa* de Rice sobre o pretense amálgama tópico-esquemático intentado para o Heartz, onde se reconhece que o esquema enquanto um tópico adequa-se parcamente à conceituação do termo proposta por Mirka (2014).

De volta ao espécime sinalizado na Figura 9, Castro Lobo utiliza uma variante pouco usual deste esquema, a variante em modo menor (RICE, p. 321). Aqui, o compositor propõe seu uso apartado do significado sugerido por Rice, onde, ao utilizá-la como gesto de abertura, juntamente às figurações realizadas pela Flauta I e Violino I (circuladas em vermelho), afirma, inequivocamente, a certeza do passamento. As figurações destacadas nos círculos acima conformam-se àquilo que Byros (2014, pp. 381-414) denominou por *Le-Sol-Fi-Sol*, um amálgama sintático-semântico relacionado ao tópico de *Ombra*¹²⁶, cuja conotação, tanto na música operística quanto na religiosa, é aquela de dor, desfalecimento e, por fim, morte. Inseridas em forma de resposta à enunciação das porções textuais “*Quem visurus sum*” (c. 48) e “*ego ipse*” (c. 49), essas figurações afirmam o caráter lúgubre do tratamento musical dado ao verso do Responsório I e circunscrevem, a princípio, esta última seção ao tópico de *Ombra*,

¹²⁵ Sobre esta questão, Gjerdingen (IDEM) afirma que assim como uma vestimenta em particular pode ser confeccionada em um sem número de aviamentos, as *schemata* podem se imbuir, virtualmente, de qualquer conteúdo expressivo.

¹²⁶ Ver McClelland (2012).

tanto pelo conteúdo textual quanto pela configuração de parâmetros musicais, assim como pela referencialidade que subjaz ao Le-Sol-Fi-Sol na descrição musical de aspectos funéreos.

A Semicadência (c. 50, Figura 9, p. 77) que se segue à apresentação do esquema Hertz e das figurações do Le-Sol-Fi-Sol nela incrustadas serve a um duplo propósito: dar completude ao primeiro período do texto, com a inserção das palavras “*et non alius*”¹²⁷, bem como servir de fórmula de pontuação para diferenciar os distintos momentos da composição do verso. Após marcar o fim de um período textual com uma Semicadência, Castro Lobo procede à modificação da textura, suprimindo as Flautas e as vozes de Soprano e Baixo, além de restringir ao mesmo registro os Baixos I e II e as Violas¹²⁸ para inserir um dueto ao estilo recitativo entre Contralto e Tenor, à guisa do primeiro período do responso. Aqui, para além do silenciamento de parte do efetivo orquestral – cujo efeito é suscitar uma atmosfera introspectiva a este momento do verso –, a figura retórico-musical da *suspiratio*, presente nos violinos I e II (c.51), dá ao excerto um aspecto soturno, ao mesmo tempo em que as vozes, valendo-se de figuras rítmicas pontuadas, emulam a respiração irregular de uma pessoa em prantos (ver Figura 11, p. 81).

A coalescência desses fatores, juntamente aos parâmetros da tonalidade (Ré menor), andamento (Largo), textura (homofônica/homorrítmica) e uso de figuração associada a contextos e significados peculiares, acabam por reforçar o inequívoco veredito quanto ao tópico predominante neste verso responsorial: Ombra. Se ainda restam dúvidas quanto ao significado tópico expresso neste verso, Byros (2014, p. 397) oferece uma chave interpretativa para as ocorrências das figurações do Le-Sol-Fi-Sol, especialmente no contexto da música religiosa: o contorno cruciforme de sua elaboração, com intervalos de um semitom a circular simetricamente a dominante (b6-5-#4-5).

¹²⁷ O período completo do texto latino fica assim: “*Quem visurus sum, ego ipse, et non alius*”. “Eu mesmo o verei, e não outro” (CASTAGNA, 2003, p. xxvii).

¹²⁸ Neste caso à nota Ré 4. Para os Baixos I e II o salto realizado para alcançar esse registro compreende o intervalo de uma décima primeira ascendente, caracterizando o que em termos retórico-musicais se trata de um *saltus duriusculus/hiperbole* (ver Figura 11, p. 81).

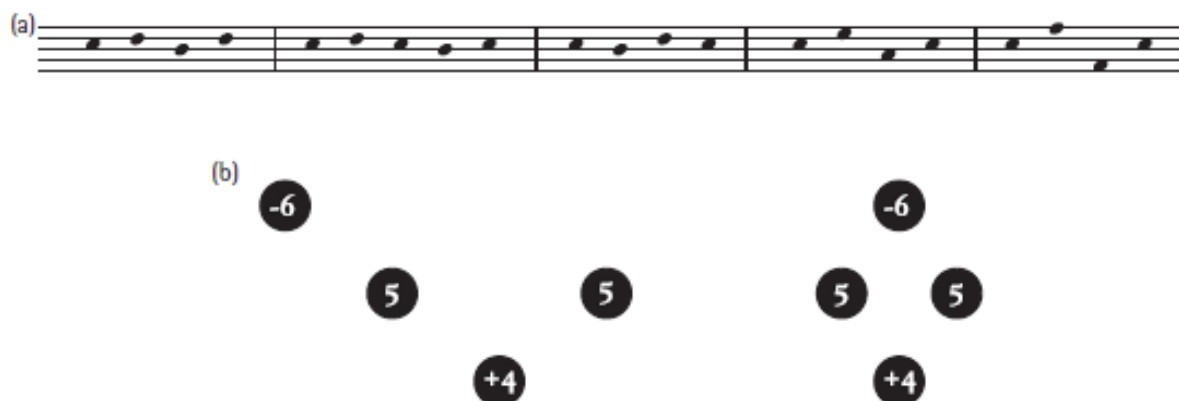


Figura 10 – Contorno cruciforme do Le-Sol-Fi-Sol. Extraído de Byros (2014, p. 397)

O significado desta elaboração musical, no entanto, não é inerente à sua estrutura, sendo, portanto, fruto da análise de um *corpus* de cerca de três mil obras que abrangem um período de 120 anos (1720-1840). Ao verificar a ocorrência desse padrão, associado copiosamente à descrição de assuntos fúnebres na música vocal sacra, Byros chega à conclusão de que, dada a sua recorrência e sedimentação na cultura, o esquema Le-Sol-Fi-Sol funde os domínios linguísticos da sintática e da semântica e constitui o que linguistas cognitivos denominam por colostrução (IDEM, p. 395). Colostrução, de acordo com o autor “se refere à frequente co-ocorrência de certos símbolos léxicos e sintáticos ou a uma combinação consistente e específica do binômio forma-significado”¹²⁹ (BYROS, 2014, p. 395). Portanto, conclui-se com isso que, mesmo quando dissociado do léxico que o serve de apoio, o esquema – neste caso a figuração – guarda forte relação com a temática fúnebre, pois associa-se ao simbolismo que a cruz possui ao designar, também, a morte de Cristo.

¹²⁹ A “collostruction” refers to a frequent co-occurrence of certain lexical and syntactic symbols, or to a consistent and specific form–meaning pair.

The image shows a musical score for a responsory. It consists of several staves. At the top, measures 51, 52, and 53 are indicated. The vocal parts (Fl I, Fl II, S, A, T, B) are in the upper section. The instrumental parts (Vln I, Vln II, Vla, Bx I, Bx II) are in the lower section. The vocal parts have lyrics in Latin: 'et o-cu-li me - i, et o - cu - li me - i con - spec-tu-ri sunt.' The instrumental parts include figured bass notation with circled numbers (4, 3, 4, 3 for Vln I and 7, 1, 7, 1 for Bx II). Two specific passages in the Alto vocal line are circled in red.

Figura 11 – *Suspiratio, Commas* e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório I, *Quem visurus sum*, cc. 51-53

Por fim, e não menos importante, Castro Lobo lança mão de uma formulação cadencial duplicada que serve de suporte às figurações do Le-Sol-Fi-Sol protagonizadas pela voz de Contralto. Trata-se da *Comma* (In. vírgula), procedimento cadencial descrito por Gjerdingen (2007, p. 156) como o equivalente musical do sinal de vírgula, tendo por finalidade a separação de materiais musicais sintaticamente diversos. Através desse tipo cadencial expressa-se, assim como a vírgula, a continuidade do discurso, sendo seu uso caracterizado pelas inflexões que ele ocasiona à música. Assim, as *Commas* protelam o desfecho da narrativa, uma vez que não oportunizam uma conclusão enfática na dimensão harmônica; quando conjugadas, aqui, às ocorrências do Le-Sol-Fi-Sol, elas induzem ao incremento da tensão, da expectativa quanto ao desenrolar da trama musical dado que sua reincidência – retoricamente justificada como uma insistência – contribui para o estabelecimento de uma atmosfera inquietante (especialmente

quando da breve intervenção da voz de Tenor (cc. 52-53) em resposta à primeira formulação do Le-Sol-Fi-Sol na voz de Contralto) que atinge o ápice em seguida.

The musical score consists of the following parts:

- Vocal Parts:** Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each vocal part has the lyrics "con-spe-ctu - ri sunt, con-spe - ctu - ri sunt." written below the notes.
- Instrumental Parts:** Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II).
- Performance Markings:**
 - Flute I: Circled numbers 3, 2, 3 above measures 54, 55, and 57.
 - Flute II: Circled number 1 above measure 54.
 - Violin I: Circled numbers 4, 3, 4, 3 above measures 56 and 57.
 - Bassoon I: Circled numbers 7, 1, 7, 1 below measures 56 and 57.
 - Bassoon II: Circled numbers 4, 5, b6, 5, #4, 5, 1 below measures 54, 55, and 57.
 - A "Solo de Fagote" section is marked for Bassoon II starting in measure 56.
- Page Information:** The page number "54" is at the top left, and "D.C. Et in Carne" is at the bottom right.

Figura 12 – Esquema Le-Sol-Fi-Sol, Cadência Composta e Commas, Responsório I, *Quem visurus sum*, cc. 54-57

Ao final do verso Castro Lobo reestabelece a densa textura inicial, apresentando, desta vez, a mais corriqueira variante do Le-Sol-Fi-Sol – aquela caracterizada pela oscilação em torno da dominante na voz grave. Verifica-se que esse esquema antecede a uma cadência composta e sua ocorrência, aqui, tem a função estrutural de anunciar a conclusão do verso responsorial, fundindo seu último evento ao início da cadência composta sobre o grau escalar 5, onde se

configura um acorde de tônica em segunda inversão ($I^6/4$)¹³⁰. Os compassos 56 e 57 atuam como uma *Coda*, onde um *Solo de Fagote* está assinalado na pauta do Baixo II e indicam uma prática que será recorrente ao longo da obra, pois Castro Lobo insere outras passagens a solo desse instrumento, quer sejam ao final dos períodos dos responsos e versos ou a realizar duetos com outros instrumentos ao meio de uma dessas seções. Mais uma vez, a figuração rítmica que dá às vozes de Contralto e Tenor o aspecto lamurioso se faz presente, agora no solo de fagote, por meio do procedimento de inversão da figuração do Le-Sol-Fi-Sol.



Figura 13 – Inversão da figuração do Le-Sol-Fi-Sol no *Solo de Fagote*, cc. 56-57. À esquerda a figuração referente à voz de Contralto e à direita a inversão realizada pelo fagote solista.

Por fim, ao retornar à textura plena sobre as palavras “*conspicuri sunt*”, o autor dota a passagem com uma forte carga dramática – especialmente quando se observa que é nesse ponto que o Le-Sol-Fi-Sol ocorre de maneira mais pujante –, descrevendo um misto de temor e reverência ao se contemplar a figura do Criador. Assim como no dueto entre Contralto e Tenor, a figuração rítmica do fagote emula a respiração irregular de uma pessoa em prantos, afirmando o tom lamentoso e lúgubre desta seção responsorial.

3.1.1.4 Sinopse da análise

Como se pôde verificar, a variedade de elaborações esquemáticas utilizadas por Castro Lobo no decorrer do Responsório I, bem como os tópicos em simultâneo às mesmas, revela o domínio do compositor sobre as possibilidades de realização harmônico-contrapontística, assim como o conhecimento da variabilidade estilístico-musical para dotar os distintos momentos do responsório com a referencialidade adequada ao conteúdo textual. É o que ocorre, por exemplo, quando o autor descreve a ressurreição através das figuras retórico-musicais da *assimilatio* e da *paragoge de Kircher* – pela imitação de características de um instrumento musical por outro e por meio dos arpejos ascendentes da semicadência – imbricando três tópicos (Estilo Brillante,

¹³⁰ Byros (2014, p. 384) estabelece como ocorrências acordais corriqueiras para cada um dos estágios do Le-Sol-Fi-Sol as seguintes formulações: [VI] – [I (6_4)] – [+IV $^{\circ}$ 7] – [I(6_4) ou V].

Toque de Trompa e Marcha) para dar ao excerto o caráter exultante e fervoroso que a certeza de retorno à vida pode ocasionar ao coração dos fiéis.

O contraste tópico em seções relativamente pequenas (em especial o primeiro período do responso) mostra que o tratamento musical, aqui, fora dirigido para porções bem delimitadas do texto responsorial, visando dar-lhes maior distinção e contorno dramático. A justaposição e sobreposição de seis tópicos no decorrer do primeiro período do responso (Pastoral, Estilo Cantabile, Estilo Brillante, Marcha, Toque de Trompa e Ombra) oferece uma perspectiva clara da abordagem musical deste responso e da interação dos tópicos para a expressão dos significados aqui intentados pelo compositor.

Castro Lobo quando inicia a obra o faz de forma singela, expressando a humildade do pecador ante Deus. Após o primeiro momento tópico, como num afã, a Romanesca/Terças Descendentes que se segue aos onze primeiros compassos se apresenta em meio a uma profusão escalar dos Baixos I e II e Violas, sugerindo a expressão do fervor religioso interpretado aqui como a súplica veemente pela expiação dos pecados cometidos. Entre o gesto de abertura que expressa humildade e a movimentação sugestiva do fervor religioso está a ênfase sobre a expressão da esperança na salvação e na promessa de vida eterna, posta em questão quando da ocorrência da Sexta Aumentada com o argumento em tópico de Ombra.

A inserção de um tópico que conota o sentimento de inquietude – em combinação com um procedimento cadencial que expressa, musicalmente, uma forte tensão – é um elemento disruptivo neste responso, transformando a expressão da certeza, quando considerado apenas o texto, em dúvida, quando observado pelo ponto de vista musical. A dúvida posta pela Sexta Aumentada e pelo tópico de Ombra quanto ao desenrolar do discurso musical é posteriormente mitigada pelas semicadências, que apresentam a imbricação dos tópicos de Estilo Brillante, Toque de Trompa e Marcha, expressando o júbilo pela afirmação da certeza da ressurreição. O final deste responso é marcado pelo retorno da textura simples dos tópicos Pastoral/Cantabile, com a reinserção da Ponte a atuar como elo entre o primeiro e segundo períodos do responso, rememorando ao ouvinte, portanto, a atmosfera plácida do paraíso idealizado, onde Cristo está a guardar em segurança o seu rebanho.

Castro Lobo, ao dar início à segunda seção do Responsório I, contrapõe a simplicidade textural do primeiro responso com procedimentos imitativos característicos do Estilo Aprendido através da enunciação de um sujeito em várias as partes orquestrais, a ser respondido pela voz de Baixo. A mudança de textura pode ser interpretada como um gesto de reverência,

onde, diante de Deus, deve-se expressar respeitosamente. O uso de procedimentos imitativos na música sacra é um tradicional expediente para exprimir a magnificência divina e aqui foi utilizado nesse sentido, ao mesmo tempo em que expressa o cuidado e a mesura¹³¹ de quem se coloca diante do julgamento divino.

Outro momento topicamente marcado nesta segunda seção responsorial é aquele sinalizado pela figura retórico-musical da *suspiratio*, caracterizando um momento de grande comoção. Assim, a representação do suspiro em música “foi naturalizada pela predominante teoria da melodia como uma imitação dos acentos do discurso afetado”¹³² (HEAD, 2014, p. 268-269) e associa-se, de forma geral, ao Estilo Sensível, sobretudo quando se observa que é sobre a palavra “*Salvatorem*” que o tópico se faz ouvir.

Por fim, o Verso do Responsório I, como anteriormente dito, é marcado inteiramente pelo tópico de Ombra, dada a configuração dos vários parâmetros (andamento, tonalidade, textura, figuração rítmica e uso do esquema Le-Sol-Fi-Sol e suas figurações) que contribuem para o estabelecimento de uma atmosfera lúgubre, francamente contrastante em relação aos dois períodos do responso que o antecedem. Ao inserir uma seção com o argumento de Ombra, Castro Lobo joga com a expectativa do ouvinte, guiando-o por um momento de introspecção e comedimento antes do *repetendum* (reapresentação do segundo período do responso), de caráter mais ameno, que tem a função de encerrar o primeiro responsório. Ao explorar de forma minuciosa o texto deste responsório, Castro Lobo demonstra habilidade ao dar às diferentes porções textuais o contorno dramático para suscitar no ouvinte sentimentos de devoção paciente, fervor religioso, inquietude, reverência, comoção e pesar.

3.1.2 Responsório II

3.1.2.1 *Larghetto*

Utilizando um expediente que está presente nesta e em outras porções da obra, Castro Lobo enceta o segundo responsório com um grande uníssono em todas as partes instrumentais (com exceção das trompas, ausentes neste primeiro período do responso). Os parâmetros de andamento (*Larghetto*), tonalidade (Sol menor), textura e ritmo (tercinas em semicolcheias e

¹³¹ Depreendidos pelo uso da linha cromática descendente na Flauta I, Soprano e Violino I, que se faz presente no esquema Volta.

¹³² Original: *The sigh was naturalized by the prevailing theory of melody as an imitation of the natural accents of passionate speech.*

fusas, grupo de semicolcheias pontuadas e fusas) sugerem, *a priori*, como tópico predominante neste primeiro período do responso o tópico de Ombra¹³³. Para além dos parâmetros citados para este tópico, outra característica que o reforça é a inserção de partes solistas, inicialmente para o violino I¹³⁴ – a executar passagens com figuração rítmica pontuada e tercinas em semicolcheias (cc. 3-4) – e posteriormente para a voz de Baixo, a cantar o texto *Qui Lazarum*, com a seção de cordas a realizar um acompanhamento que concede ênfase à figura retórico-musical da *suspiratio* (ver Figura 15, p. 90).

Figura 14 – Unísono em Do-Mi-Sol, sugestão de figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Cadência Simples e Do-Re-Mi, Cadência Simples e Mi-Re-Do, Responsório II, *Qui Lazarum*, cc. 1-5

¹³³ Todavia, nota-se, aqui, o uso de figuras que são sugestivas de outro tópico: Opera Buffa. Ao fazer uso de figuras rítmicas pontuadas com rápidas movimentações em tercinas com centro harmônico em modo menor na abertura do Responsório II, Castro Lobo subverte o tópico de Opera Buffa ao exprimir o caráter grave deste movimento em relação ao seu precedente.

¹³⁴ Não explicitamente assinalada pelo compositor.

Em um trabalho dedicado à investigação deste tópico na música setecentista, Clive McClelland (2012) elenca e discute pormenorizadamente as características inerentes ao tópico de Ombra, vinculando-o à expressão do medo, do horror, do sobrenatural e do sublime, experimentado por situações de exposição ao perigo ou que envolvam entidades metafísicas. A aplicação deste tópico às supracitadas ocasiões é depurada pelo autor, onde pode-se dividir suas ocorrências na música setecentista, especialmente na música teatral, em cenas e personagens que caracterizam:

1. O Reino Celestial: deidades benevolentes, o Céu, o Paraíso e os Campos Elíseos;
2. Cerimônias: procissões, rituais, sacrifícios, profecias, oráculos e estátuas;
3. Agouro e/ou ameaças: encantamentos, feitiçaria, fantasmas, tumbas, masmorras, cavernas, noite e morte;
4. O Inferno: deidades malignas, inferno, demônios e fúrias;
5. Devastação: súbitas transformações cênicas, monstros, tempestades e terremotos (McCLELLAND, 2012, pp. vii e viii. Tradução nossa)¹³⁵.

Para além do significado extramusical, McClelland destaca aspectos do significativo do tópico como tonalidade, harmonia, linha melódica, tempo, ritmo, textura, dinâmicas e instrumentação na descrição musical das sensações de inquietude, medo, horror e das respostas corporais de quando se experimenta arrostar a tais situações.

Como dito acima, Castro Lobo vale-se de um uníssono para encetar o segundo responsório, com uma linha melódica ascendente em figuração rítmica pontuada, dando à passagem o caráter sério e portentoso que servirá de introdução às intervenções solistas do Violino I e da voz de Baixo. Antes, é importante salientar que, na sequência do uníssono, as elipses em vermelho, assinaladas na Figura 14 (c. 2), fazem alusão à figuração em *Le-Sol-Fi-Sol*, mormente pelo formato cruciforme descrito pelas linhas melódicas da seção de cordas encerradas em dois grupos de quatro colcheias. Assim, embora não correspondam rigorosamente à configuração interválica vista em Byros (2014) para o esquema, tais elipses trazem em si alguma identificação entre o esquema e o conteúdo expresso pelo texto, uma vez que, ao abordar temas correlatos à expressão de assuntos fúnebres – neste caso a ressurreição de Lázaro e seu levantar do sepulcro –, revelam usos da formulação despojados de rigor monolítico, característico do próprio fundamento da teoria erigida por Gjerdingen. Cabe

¹³⁵ 1. *Celestial – benevolent deities, heaven, paradise, and the Elysian Fields*; 2. *Cerimonial – processions, rituals, sacrifices, prophecies, oracles, and statues*; 3. *Ominous – incantations, sorcery, ghosts, tombs, dungeons, caves, night, and death*; 4. *Infernal – malevolent deities, hell, demons, and furies*; 5. *Devastating – sudden scenic transformations, monsters, storms, and earthquakes*.

observar, também, a relação de oposição entre as figurações presentes no Baixo II e no Violino II a descrever, novamente, um movimento contrário conjuntivo. A movimentação ascendente descrita pelo Baixo II pode ser entendida como um prenúncio à linha melódica da voz superior que descreve um Do-Re-Mi no Violino I (cc. 3-4), representando, simbolicamente, a esperança na ressurreição enquanto que aquela vista no Violino II – em sentido oposto, servindo, igualmente, como ponto de partida à melodia do Mi-Re-Do assinalada na Flauta I (cc. 4-5) – pode ser vista como a inevitabilidade da morte.

Nota-se, ainda, a imbricação do esquema Do-Re-Mi e de uma Cadência Simples (cc. 3-4), onde a primeira se apresenta de forma mais característica na linha melódica superior e a segunda na voz grave. Seguindo a sobreposição das elaborações o compositor utiliza novamente uma cadência simples, desta vez para conduzir a linha melódica presente no Violino I para a entrada da voz solista de Baixo, por meio da figura retórico-musical da *catabasis*. Com tal procedimento, Castro Lobo dá ao primeiro período do responso um tratamento retórico refinado ao exprimir musicalmente a descida ao sepulcro, simbolizada pela *catabasis* e pela voz de Baixo a dar início ao texto.

Um aspecto importante para a circunscrição deste período responsorial ao tópico de Ombra é a sua tonalidade: Sol menor. Segundo Rita Steblin (*apud* McCLELLAND, 2012, p. 23), as características que podem definir o caráter de uma tonalidade específica residem no que a autora denomina por *Sharp-Flat principle* (ou o princípio sustenido-bemol). De acordo com a autora (IDEM), “essa foi uma associação psicológica de força e brilho (ou, inversamente, de debilidade e obscurantismo) com o número de sustenidos ou bemóis”¹³⁶. Assim, segundo McClelland (IDEM), a associação do tópico de Ombra às tonalidades em bemóis pode ser justificada por este princípio, dado que em seu corpus de investigação as passagens musicais que sugerem encontros com entidades sobrenaturais ou para descrever estados de instabilidade emocional utilizam, em grande parte, tonalidades menores com bemol na armadura de clave. Outro ponto que corrobora as tonalidades menores com bemóis (em especial, aqui, a tonalidade de Sol menor) como uma das características fundamentais do tópico de Ombra é a descrição por Curtis Price (*apud* McCLELLAND, 2012, p. 28) acerca do uso das tonalidades nas obras de Henry Purcell (1659-1695), onde o autor menciona que a tonalidade de Sol menor, máxime entre compositores ingleses, possuía uma tradicional associação com a morte, uma vez que

¹³⁶ *This was a psychological association of ever-increasing strength and brightness (or, conversely, weakness and sombreness) with the number of sharps and flats.* Tradução nossa.

gamma-ut (sol) era, em teoria, a nota mais grave da escala, ou seja, o ponto mais ao fundo do sistema hexacordal.

Sobre este uso da tonalidade de Sol menor Price (*apud* McClelland, 2012, p. 28) afirma que

G minor seems to have had a traditional association with death for at least two generations of English theatre composers. Since gamma-ut was still theoretically the lowest note of the scale, one can easily understand how its minor key came to symbolise the grave, the lowest point to which all must sink.

Destarte, a convergência dos demais parâmetros associados à tonalidade de Sol menor caracterizam, de forma assaz contundente, o primeiro período deste responsório como pertencente ao tópico de Ombra, especialmente quando se considera o caráter lamentoso do tratamento musical dado ao texto *Qui Lazarum resuscitasti a monumentum foetidum*. Tal caráter se vê reforçado, mais adiante (Figura 15), pela ocorrência de dois padrões harmônico-contrapontísticos a utilizar a figura retórico-musical da *suspiratio*, a saber: as *schemata Pastorella* e Fonte. Para a primeira, Gjerdingen (2007, p. 118) atribui a descrição da simplicidade em música, tendo por traços característicos o paralelismo de terças a circundar as notas da tríade de tônica e o âmbito melódico restrito da voz superior. Para a Fonte o autor (IDEM, p. 61) a circunscreve, juntamente com o Monte e a Ponte, como uma das *schemata* primordiais da música galante.

Embora a variante de *Pastorella* assinalada neste responsório se apresente destituída do paralelismo de terças nas partes vocais e estenda-se melodicamente para muito além do modesto âmbito descrito por Gjerdingen, ressalta-se que sua ocorrência aqui é reforçada pelos pontos de inflexão na sucessão das harmonias de Tônica e Dominante no primeiro estágio do esquema, assim como pelo caminho inverso em seu segundo estágio (através dos graus melódicos 3, 2, 4 e 3 presentes na voz solista de Baixo). Embora ausente nas partes vocais – já que o que se tem é uma seção predominantemente solista – o paralelismo de terças pode ser verificado nas partes do Violino II e da Viola (no primeiro estágio e na primeira parte do segundo estágio do esquema) e entre os Violinos I e II na última parte do segundo estágio. Portanto, à exceção do alcance melódico da voz de Baixo (de décima primeira), as demais características da *Pastorella*

se fazem notar neste excerto, utilizado, sobremaneira, para exprimir o lamento e a súplica de quem roga, do seio da terra, pela paz e descanso eternos.

The image shows a musical score for the 'Qui Lazarum' section of a Mass. It features vocal parts for Flute I and II, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The instrumental parts include Violin I and II, Viola, Bass I, and Bass II. The score is in 2/4 time and D minor. The lyrics are: [Qui] La-zarum resuscita - sti, qui La-zarum resusci - ta - sti a mo-nu-men - to, foe-ti dum a mo-nu-men - to, foe-ti - dum. The score includes a 'Fonte' (pedal point) in the bass line and a 'Pastorella' (melodic line) in the bass line. The score is annotated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 7, and 8, indicating specific harmonic or melodic points.

Figura 15 – Esquema *Pastorella* e Fonte, Responsório II, *Qui Lazarum*, cc. 6-9

Na sequência da *Pastorella*, Castro Lobo utiliza uma Fonte sobre as harmonias da Subdominante e Mediante (Dó menor e Si bemol maior, respectivamente), incrementando ainda mais a intenção retórica do tratamento musical, que busca, sobretudo, descrever Lázaro em seu sepulcro. Dado que as características inerentes à Fonte pressupõem uma movimentação descendente¹³⁷ por grau conjunto entre uma primeira harmonia em modo menor e uma segunda em modo maior por meio de suas respectivas dominantes (Sol maior com sétima e Fá maior com sétima)¹³⁸, esse esquema, ao ser empregado sobre a repetição da frase *a monumento*

¹³⁷ Portanto alegórica no sentido em que busca descrever a descida ao túmulo.

¹³⁸ Ver Gjerdingen (2007, pp. 61-71). Entre as características listadas para a Fonte há também uma ênfase sobre os graus escalares 4 e 3 na voz superior com 7 e 1 na voz grave. Embora não explore tal característica neste excerto,

foetidum, acaba por fornecer à seção solista da voz de Baixo um acabamento refinado para a expressão do texto, especialmente quando se observa que é sobre um acorde maior (e mais grave em relação ao primeiro estágio da Fonte) que o solo termina. A finalização sobre a Mediante (Si bemol maior, relativa de Sol menor) é sugestiva de uma terna esperança de que o descanso e paz perenes foram bem logrados e remete novamente ao *Sharp-Flat Principle*, especialmente quando se atribui às tonalidades maiores o brilho e a energia geralmente não associados às tonalidades menores com bemóis. Portanto, tem-se ao fim do esquema Fonte uma lânguida transição entre um centro tonal mais obscuro e outro mais “iluminado” (embora compartilhem entre si o mesmo número de bemóis em suas armaduras de clave)¹³⁹.

Todavia, a harmonia de Si bemol maior ao final do esquema Fonte é logo abandonada para dar vez à harmonia de dominante, caracterizada pelo esquema Ponte (Figura 16). Novamente, como quando da transição entre o primeiro e o segundo período do responso no Responsório I, Castro Lobo lança mão deste expediente harmônico-contrapontístico para realizar o trânsito entre seções responsoriais¹⁴⁰. Destaca-se na ocorrência desse esquema (assim como nos exemplares observados no responsório anterior) o uso de textura plena, com as vozes de Tenor, Contralto e Soprano a realizar um acompanhamento harmônico estático, movendo-se da dominante para a tônica em segunda inversão – o Tenor mantendo-se em um pedal de dominante e as vozes femininas a movimentar-se em um exíguo intervalo de semitom – para a intervenção solista do Baixo. Neste esquema o texto da voz solista e das demais vozes encontram-se sobrepostos, onde as últimas reproduzem em igual número de repetições a frase anterior do solista (*a monumento foetidum*, cc. 10-11) enquanto a voz de Baixo retorna à primeira frase do responsório (*qui Lazarum resuscitasti*), dividindo-a em duas partes para dar ao excerto o efeito dramático característico da súplica, do rogo de quem apela insistentemente pela indulgência divina, por meio de uma linha melódica que explora os saltos de quinta ascendente e oitava descendente. Por fim, é destacável a diminuição rítmica por meio da figuração em semicolcheias presente nos Violinos I e II como um expediente para prenunciar a entrada de um movimento rápido, à guisa da primeira Ponte assinalada no Responsório I que

Castro Lobo dá ao esquema uma abordagem diferenciada, conservando preferencialmente o seu teor harmônico em detrimento da condução das vozes. Cabe ressaltar que a presença da movimentação melódica característica da voz grave no Violino I (7-1) é uma possibilidade entrevista no próprio edifício teórico do estudo dos esquemas harmônico-contrapontísticos proposto por Gjerdingen.

¹³⁹ Sobre a tonalidade de Si bemol maior e o significado a ela atribuído, o teórico citado por Steblin (*apud* McCLELLAND, 2012, p. 24) mais próximo ao nascimento de Castro Lobo – Francesco Galeazzi (1758-1819), em seu tratado *Elementi teorico-pratici di musica* (1796) – afirma que a mesma se associa às “**expressões ternas, suaves**, efeminadas, adequadas à expressão de súplicas amorosas, charme e graça” (grifo nosso).

¹⁴⁰ Ou seja, entre um movimento lento e outro rápido.

antecede a Romanesca/Terças Descendentes (ver Figura 3, p. 65) e o segundo período do responso.

The musical score for 'Qui Lazarum' (cc. 10-12) features the following parts and lyrics:

- Flute I (Fl I):** Fingerings: 2, 3, 2, 3, 5, 12, 2.
- Flute II (Fl II):** Fingerings: 7, 1, 7, 1, 2, 7.
- Vocal Parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass):**
 - Soprano: a mo-nu-men - to foe - ti-dum a mo-nu-men - to foe - ti-dum:
 - Alto: a mo-nu-men - to foe - ti-dum a mo-nu-men - to foe - ti-dum:
 - Tenor: a mo-nu-men - to foe - ti-dum a mo-nu-men - to foe - ti-dum:
 - Bass: qui La - za-rum re-su-sci-tas - ti.
- String Parts (Violin I, Violin II, Viola, Bassoon I, Bassoon II):**
 - Violin I: 5
 - Violin II: 2, 7, 5, 2, 7, 5
 - Viola: 5
 - Bassoon I: 2, 7, 5, 2, 7, 5
 - Bassoon II: 5

Figura 16 – Ponte, Responsório II, *Qui Lazarum*, cc. 10-12

3.1.2.2 *Allegro*

O segundo período do responso, embora mantenha o centro tonal em Sol menor e o ritmo dáctilo nas partes vocais e flautas, apresenta uma substancial mudança de caráter em relação ao responso de abertura deste segundo responsório. Isso se deve, primordialmente, à mudança de andamento (*Allegro*) e ao uso de textura plena, com as vozes e demais instrumentos (inclusive com a reinserção das trompas em Fá) a dar princípio a esta seção responsorial. No plano sintático-lexical, Castro Lobo faz uso do esquema Do-Re-Mi, que, neste caso, tem por característica distintiva o fato de a voz superior do esquema estar legada à Flauta II, portanto,

a uma das vozes intermédias. Ao se verificar o uso de textura plena, andamento acelerado, tonalidade em modo menor e linhas melódicas angulares com figuração rítmica em tercinas (presentes no Violino I) – aliados a um típico esquema harmônico-contrapontístico de abertura – o tópico vinculado à descrição de tormentas, cataclismos, devastação e estados emocionais associados à fúria, ao desespero, à loucura etc., é uma possibilidade a ser considerada para o segundo período deste responsório.

The musical score is for the second part of a responsory, 'Tu eis, Domine', measures 13-18. It is marked 'Allegro'. The score includes parts for Flute I and II, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola, Bassoon I and II, and a basso continuo line. The lyrics are: 'Tu eis, Domine, Tu eis, Domine, do-na re-qui-em.' The score features complex rhythmic patterns, including triplets in the Violino I part. Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 7 are placed below the Flute I and Bassoon II staves, indicating specific rhythmic or melodic motifs.

Figura 17 – Esquema Do-Re-Mi e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório II, *Tu eis, Domine*, cc. 13-18

A julgar pela descrição das características do tópico Tempesta¹⁴¹ oferecida por McClelland (2014, p. 282), o excerto acima – bem como as outras porções desta seção – circunscreve-se claramente a este tópico. Em um quadro sinóptico, McClelland (2014, p. 282) elenca as peculiaridades dos tópicos de Ombra e Tempesta, possibilitando o cotejamento de seus elementos constituintes. Para o tópico de Tempesta verifica-se, em consonância com os parâmetros listados para a Figura 17, a ocorrência de andamento rápido (*Allegro*), tonalidade em modo menor, figuração com passagens escalares rápidas (tercinas no Violino I, cc. 14, 16, 17 e 18), ritmo constante – por vezes com inserção de pausas – (c. 18), textura plena com eventuais linhas melódicas oitavadas (Flauta I e Violino I, c. 18), passagens em forma de sequência (Violino I, c. 17) e instrumentação que privilegia a escrita para a seção de cordas. Embora não esgote a totalidade de parâmetros elencados para o tópico, o excerto acima possui um número considerável de características que tornam possível classificá-lo como tal, especialmente quando observa que o tratamento dado ao texto ajuda na expressão da súplica veemente pelo descanso eterno.

Destaca-se, novamente, uma figuração melódica para o Violino I que sobressai no efetivo orquestral e que será recorrente em outros momentos da obra. Castro Lobo, ao tratar musicalmente o texto concedendo ênfase à expressão da súplica veemente, estrutura a melodia presente no Violino I valendo-se da figura retórico-musical da *anaphora* (cc. 13 e 15), que, de acordo com Kircher (1650 *apud* LÓPEZ CANO, 2012, p. 110), “se utiliza para expressar as paixões mais violentas, crueldade, desprezo [...]”. No caso em questão, a expressão não se refere propriamente às paixões citadas por Kircher, mas sim ao modo de exprimi-las, ou seja, no caráter efusivo do rogo.

Castro Lobo articula o fim da apresentação do esquema de abertura (Do-Re-Mi) com uma cadência composta Do-Si-Do, cuja voz superior, mais uma vez, se encontra alocada em um instrumento pertencente às vozes intermediárias, aqui, o Violino II, reforçado pela voz de Soprano, pela da segunda flauta (uma oitava acima) e pelo final da diminuição melódica realizada pelo Violino I, que, assim como as demais partes mencionadas, finaliza sobre a fundamental da tonalidade de Sol menor. O movimento escalar ascendente ao final da cadência

¹⁴¹ Théodore de Wyzewa (1909) buscou estabelecer paralelos entre o movimento literário alemão da segunda metade do século XVIII, *Sturm und Drang*, e a produção musical de Haydn dos anos 1770. No entanto, quando aplicado à Teoria dos Tópicos, o termo *Sturm und Drang*, segundo McClelland (2014, p. 281), revela-se problemático, pois, em suma, a alusão musical às tempestades, tormentas e estados emocionais que exprimem profunda instabilidade não possui origem ou associação direta com o movimento literário supracitado, tendo muito mais a ver com a música operística e, portanto, com música tirada de um contexto e utilizada em outro. Assim, o termo escolhido por McClelland (2014) (*Tempesta*) é usado para tais referências em música.

Do-Si-Do (*synonimia*) serve de transição à reapresentação do material presente nos dois primeiros compassos da seção (à exceção das trompas, agora silenciadas por pausas), com as flautas figurando uma terça acima em relação à abertura do segundo período do responso (Figura 18). Isso confere à reexposição do material musical e, sobretudo, do texto um caráter ainda mais suplicante, beirando a desesperança, já que a expressão veemente se dá de forma mais efetiva quando se agudiza as alturas das melodias vocais e/ou instrumentais.

The musical score for measures 19-25 of the Responsório II, *Tu eis, Domine*, is presented. The score includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trompa (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics: "Tu is, Do - mi-ne, Tu e - is, Do - mi-ne, Do - mi-ne, do - na re-qui-em". The instrumental parts feature various rhythmic patterns and dynamics, including accents (*f*) and slurs. Circled numbers (1-7) are placed above and below the score to indicate specific musical features or phrasing.

Figura 18 – Esquema Lamento e Semicadência, Responsório II, *Tu eis, Domine*, cc. 19-25

Ao reexpor o material dos dois primeiros compassos, Castro Lobo causa a impressão de que se terá a repetição literal das elaborações que abrem esse responso. No entanto, nota-se nos Baixos I e II uma diminuição rítmica indicativa de uma diferenciação do vindouro material musical. A harmonia, inicialmente a oscilar entre os acordes de Tônica e Dominante em primeira inversão, toma, neste momento, o caminho da Subdominante através de seu acorde de sétima diminuta em segunda inversão (c. 21). A chegada à harmonia de Dó menor (c. 23) é marcada por uma realização em primeira inversão e induz, no compasso seguinte, a uma cadência frígia sobre a Dominante. Ao se observar o excerto mais atentamente, pode-se verificar a ocorrência de um tetracorde descendente que culmina em uma Semicadência (c. 25), utilizada – como tantas outras por Castro Lobo – para gerar uma inflexão no discurso musical, com vistas à separação de materiais musicais bem como à sucessão para um momento topicamente diferenciado no responso (ver Figura 19).

No que tange à diferenciação tópica, salienta-se que, embora o excerto acima esteja parametricamente marcado pelo tópico de Tempesta, a co-ocorrência de outros tópicos – ou seja, a tropificação – não pode ser excluída de uma análise que se pautar por este viés teórico, resultando dessa imbricação significados potencialmente novos e, por vezes, surpreendentes. William Caplin (2014, pp. 415-452), em um trabalho dedicado ao estudo da relação entre tópicos e funções formais, aponta para o uso de um amálgama sintático-semântico utilizado para a representação musical do lamento na música vocal da primeira metade do século XVII¹⁴². Trata-se, em suma, de um tetracorde descendente na voz grave, em modo menor – podendo o mesmo apresentar-se diatônica ou cromaticamente¹⁴³ – que se inicia na Tônica e finaliza na Dominante, passível de realizações diversas na voz superior.

Levando-se em consideração o contexto em que tal amálgama sintático-semântico é empregado, resulta claro que a função desempenhada por essa elaboração é a de reforço da expressão da súplica veemente e efusiva, beirando o desespero. Em geral, uma linha melódica descendente tem por finalidade retórica exprimir sentimentos de inferioridade, humilhação,

¹⁴² O tópico de Lamento, apontado por Caplin, é, portanto, oriundo de “um gênero expressivo de música vocal que continha um texto lamurioso, especialmente em obras intituladas *lamento* (ROSAND, 1979 *apud* CAPLIN 2014, p. 417). Original: [...] *a genre of expressive vocal music containing a mournful text, most especially in works that were titled lamento.*

¹⁴³ Caplin (2014, p. 417) afirma que para melhor efeito dramático na expressão do lamento o tetracorde era tipicamente estruturado em sua forma cromática. Assim, a figuração melódica resultante desse movimento da voz grave corresponde àquela da figura retórico-musical do *passus duriusculus*, com a substancial diferença de que este último pode ocorrer em todas as vozes (podendo ser estruturado, também, em sentido ascendente) enquanto o amálgama sintático-semântico do lamento é um fenômeno particular da voz grave, ocorrendo apenas em sentido descendente.

bem como para expressar situações deprimentes (CIVRA, 1991, p. 174 *apud* LÓPEZ CANO, 2012, p. 138), e aqui este expediente cumpre claramente essa prerrogativa, sobretudo quando se verifica, ao final do tetracorde, a ocorrência da figura retórico-musical da *suspiratio* sobre a palavra *dona* (c. 24). A repetição de porções textuais é um expediente bastante explorado por Castro Lobo e colabora para a infusão do caráter suplicante neste período do responso, dado que, de acordo com López Cano (2012, p. 108), a repetição é vista – sob a ótica da retórica musical barroca – como uma insistência, uma recalcitrância, para destacar o que musicalmente merece ser sublinhado. Aqui, dentro da elaboração do tetracorde que caracteriza o amálgama sintático-semântico do tópico de Lamento, a ênfase é dada à palavra *Domine* – presente no segundo e penúltimo evento do esquema-tópico (cc. 22 e 23) –, por meio da inflexão sobre a harmonia de Subdominante (c. 23). Finalmente, o caráter rogatório logra o ápice entre o fim do esquema-tópico de Lamento e a Semicadência, quando as palavras *dona requiem* são incrementadas em intensidade e carga dramática pela dinâmica em *f* e pelo uso da figura retórico-musical da *suspiratio*.

Figure 19 shows a musical score for the section 'Tu eis, Domine' (measures 26-33). The score includes parts for Flute I and II, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola, Bassoon I and II. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics: "et lo-cum in-dul-gen-ti-ae, et lo-cum in-dul-gen-ti-ae, et". The Soprano part has two red ovals highlighting specific melodic phrases. Circled numbers (1, 2, 7, b2, 1, 7, 1) are placed above the Soprano staff, and circled numbers (3, 4, 5, 6, 3, 4, 5, 6) are placed below the Bassoon I and II staves. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Figura 19 – Cadências de Engano e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório II, *Tu eis, Domine*, cc. 26-33

À sequência da Semicadência, Castro Lobo procede, na dimensão sintática, à apresentação de duas Cadências de Engano bem como, na dimensão semântica, a uma substancial alteração dos parâmetros por meio da modificação da textura, da dinâmica, do ritmo e, sobretudo, da linha melódica da voz grave, antes descendente e agora ascendente. A exemplo das Figuras 17 e 18, a melodia de cariz solista presente no Violino I continua, aqui, a ter protagonismo – auxiliada mormente pelo silenciamento das trompas e flautas – e se mostra como um elo entre passagens topicamente diferenciadas, pois se fazia presente também quando os parâmetros musicais convergiam para o tópicos de Tempesta. O ritmo, que outrora era marcado por semínimas e colcheias na seção de cordas, sustenta-se, agora, em mínimas,

dobrando as linhas melódicas presentes nas partes vocais, em textura homofônica. Embora haja a manutenção do andamento (*Allegro*), o alargamento rítmico provocado pelas mínimas ocasiona uma mitigação sensível do afã que se imprime ao início da seção, potencializado pela dinâmica suave (*p*) e pelo já mencionado silenciamento das trompas e flautas.

No que concerne ao trato harmônico do excerto, Castro Lobo dá início à dupla ocorrência das Cadências de Engano com um acorde de tônica em primeira inversão para progredir por grau conjunto¹⁴⁴ à harmonia de Submediante (Mi bemol maior), frustrando, portanto, a chegada da harmonia de tônica. Até este ponto, nada fora do comum no que tange às características de uma formulação cadencial cujo propósito é a manipulação da expectativa do ouvinte. No entanto, o que torna a dupla exposição da Cadência de Engano interessante do ponto de vista estilístico é o trato dado ao segundo evento da repetição da formulação (c. 31): um acorde de Sexta Napolitana, ou seja, um acorde de Lá bemol maior em primeira inversão a atuar como dominante secundária de um acorde 6_4 cadencial de Sol menor. Esse “desvio” pode ser caracterizado pela inserção de um elemento inesperado a meio caminho da efetivação da dita cadência e atua como uma antecipação do ‘engano’.

No que respeita à dimensão horizontal do excerto acima, as elipses assinaladas, à guisa daquelas vistas na seção anterior, indicam, respectivamente, uma alusão e uma figuração em Le-Sol-Fi-Sol imbricadas às duas Cadências de Engano que se seguem ao esquema-tópico de Lamento. Novamente, o formato cruciforme do contorno melódico – aqui em sua versão alargada – contribui para que a primeira elipse possa orbitar a ideia do esquema, possibilitando, quando vista em profundidade, notar as transformações da formulação na sequência dos eventos. Assim, tem-se a formação do esquema em um estágio rudimentar, por assim dizer – com um tom inteiro entre as notas Sol e Lá, que compreendem os três primeiros estágios da primeira elipse –, passando pela formulação ‘habitual’ do Le-Sol-Fi-Sol na segunda elipse para, posteriormente, se ‘dissolver’ na elipse contida na Figura 20 (p. 102) – que descreve uma linha melódica descendente a repousar sobre a harmonia de Submediante. A essa ‘dissolução’ pode-se atribuir o alcance da indulgência divina, a resignação ante ao fato de sermos efêmeros e mortais e a superação do medo da finitude, uma vez que Deus representa, também, a esperança na vida eterna¹⁴⁵. Destaca-se, também, que a figuração do Le-Sol-Fi-Sol, presente na voz de

¹⁴⁴ Nota-se que o baixo presente na elaboração da Cadência de Engano, visto na Figura 19, é resultado de um procedimento de inversão intervalar rigorosa do baixo assinalado no esquema-tópico de Lamento (Figura 18, p. 95), com a particularidade de iniciar, na dupla exposição da Cadência de Engano, na Mediante de Sol (Si bemol).

¹⁴⁵ A imbricação de figurações em Le-Sol-Fi-Sol (e formulações aproximativas) às Cadências de Engano constitui caso único em toda obra e sua vinculação à porção textual *et locum indulgentiae* suscita possibilidades interessantes quanto aos significados resultantes da interação entre elaborações harmônico-contrapontísticas e o

Soprano (cc. 31-33, Figura 19, p. 98), torna possível a ocorrência do acorde de Sexta Napolitana (c. 31), conferindo às Cadências de Engano o supracitado trato estilístico que permite observar as transformações do esquema. Por fim, ao invés da usual oscilação cromática em torno da Dominante, a figuração do Le-Sol-Fi-Sol se apresenta, aqui, em torno da Tônica, revelando outra possibilidade harmônica de sua aplicação. A diferença que se nota na estruturação entre esta variante e o protótipo do esquema-tópico descoberto por Byros (2014) se dá, basicamente, no primeiro e terceiro estágios: em Castro Lobo a harmonia constante nesses estágios é, respectivamente, bII^6 e i^6_4 ao invés dos acordes sobre os graus VI e $+IV^{\circ 7}$ vistos no protótipo de Byros (ver nota de rodapé 130, página 83).

A alteração dos parâmetros, após o tetracorde descendente que caracteriza a justaposição entre o tópico de Tempesta e o esquema-tópico de Lamento, juntamente à Semicadência, ajuda a projetar uma atmosfera introspectiva e misteriosa às Cadências de Engano, principalmente quando da inflexão do acorde de Sexta Napolitana (c. 31) sobre o acorde de Tônica em segunda inversão na repetição desse tipo cadencial. Neste ponto do segundo período do responso, a associação entre alterações de parâmetros e uso do esquema Le-Sol-Fi-Sol são indicativos da linguagem do tópico de Ombra, máxime quando se observa que é sobre as palavras [*et*] *locum indulgentiae* que o esquema está alocado, passível de ser interpretado como o perdão alcançado após a morte. Portanto, dada a configuração dos parâmetros musicais envolvidos na apresentação das Cadências de Engano, é possível afirmar que se tem uma inflexão do tópico de Ombra sobre o excerto, mesmo quando se considera o andamento indicado para a seção.

A inflexão do tópico de Ombra, causada mormente pela modificação dos parâmetros de dinâmica, ritmo e textura, é paulatinamente dissipada pela diminuição rítmica das Violas e dos Violinos I e II bem como pela efêmera afirmação da tonalidade da Submediante (Mi bemol maior, c. 37) por meio da Comma (cc. 34 e 35) e de uma Cadência Do-Si-Do (cc. 35-37). O recurso à região harmônica da Submediante, aqui, é um artifício congênere da figura retórico-

conteúdo expresso pelo texto: embora o ocaso seja inevitável e o inexorável caráter da morte cause horror aos mortais, o perdão divino permite àqueles que o obtiveram superar o temor da finitude e encará-la como um estágio imprescindível à vida eterna junto a Deus. Mais uma vez, os aspectos do significante musical são fulcrais para estabelecer o nexos entre texto, música e o significado aqui delineado: o modo maior da Submediante (Mi bemol maior), quando da finalização da palavra *indulgentiae*, confere ao excerto a associação com o não-trágico, uma vez que se frustra a chegada da harmonia de Tônica (Sol menor) e, conseqüentemente, os significados a ela associados (ver páginas 88-89). Destarte, Castro Lobo confere à conjunção entre Cadências de Engano e figurações (e/ou alusões) em Le-Sol-Fi-Sol um uso tópico particular, onde a certeza da finitude se mistura à esperança de que se logrará o perdão divino e de que a morte nada mais é do que um “pedágio” que se cobra para estar junto ao Criador.

musical do *transitus* e sugere uma inflexão breve do Estilo Cantabile sobre o excerto, conduzindo ao retorno da tonalidade de Sol menor por meio de uma Cadência Evadida – protagonizada pelo salto realizado pelos Violinos I e II e pelas Violas¹⁴⁶ quando da reapresentação do material musical que enceta o responso. Outro ponto destacável do excerto apresentado na Figura 19 é a diminuição rítmica das vozes na repetição das palavras *locum indulgentiae* (cc. 37 e 38), atuando como elemento que prenuncia a azáfama do início da seção e, portanto, o retorno ao tópico de Tempesta. A sequência da seção (cc. 39-45) assiste à reexposição do esquema de abertura Do-Re-Mi seguido por uma Cadência Perfeita que se vale da figura retórico-musical da *gradatio* (em sentido descendente) e pela vigorosa movimentação escalar em uníssono – antes presente apenas no Violino I – agora nos Violinos I, II e Violas a serem respondidos na segunda metade do compasso 44 pelas Flautas e Baixos. Finalmente, o tom enfático e afirmativo do movimento escalar em uníssono é encerrado com uma figuração rítmica pontuada nos Baixos sobre os fatores do acorde de Tônica em sentido descendente, dando ao final deste responso um vislumbre do tom severo com que Castro Lobo abordará a última seção deste segundo responsório.

¹⁴⁶ Das notas Fá sustenido 4 para Ré 5, Fá sustenido 4 para Si bemol 4 e Lá 3 para Sol 4, respectivamente. A considerar a resolução contrapontística corriqueira para tais notas observar-se-á que o Fá sustenido 4 – presente nos violinos I e II – resolveria ascendentemente em Sol 4 e o Lá 3 da Viola em Si bemol 3.

Fl I 34 4 3 35 2 1 36 7 1 37 2 3 2 1 7 3 38 39

Fl II

Tpa

S lo - cum in - dul - gen - ti - ae, lo - cum in - dul - gen - ti - ae, Tu e - is,

A lo - cum in - dul - gen - ti - ae, lo - cum in - dul - gen - ti - ae, Tu e - is,

T lo - cum in - dul - gen - ti - ae, lo - cum in - dul - gen - ti - ae, Tu e - is,

B lo - cum in - dul - gen - ti - ae, lo - cum in - dul - gen - ti - ae, Tu e - is,

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II 7 1 4 5 1 5 7 1 4 5 1

Figura 20 – Comma, Cadência Do-Si-Do e Cadência Evadida, Responsório II, *Tu es, Domine*, cc. 34-39

3.1.2.3 Verso – Largo

A derradeira e exígua seção deste segundo responsório apresenta um protótipo do baixo de Meyer exposto na Flauta I (1-2-7-1), contraposto a uma linha melódica na voz grave que perpassa pelas notas fundamentais das harmonias de Tônica, Dominante e Subdominante (1-5-5-4). Outros esquemas identificáveis são uma figuração em Le-Sol-Fi-Sol nas partes orquestrais agudas (Flauta I, Soprano e Violino I, c. 49) e uma Cadência Incompleta que encerra os seus cinco compassos (c. 50). A julgar pela sugestão de andamento, textura, tonalidade, cromatismo, linhas de baixo angulares (c. 49, Baixo II), figuração em Le-Sol-Fi-Sol e pelo uso da figura retórico-musical da *suspiratio* na Cadência Incompleta, pode-se entrever no Verso uma forte

inflexão do tópico de Ombra, principalmente ao se considerar o caráter taxativo do texto. Aqui, Castro Lobo usa a figuração do esquema-tópico Le-Sol-Fi-Sol da mesma forma que o faz na seção anterior – quando da repetição da Cadência de Engano –, em torno da nota de Tônica. Novamente, o compositor aloca esta figuração imediatamente antes de um movimento cadencial, neste caso antecedendo à confirmação da harmonia de Sol menor.

Verso
Largo

46 (1) (2) 47 (7) 48 (1) 49 (2) (7) (1) (5) 50

Fl I
Fl II
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Bx I
Bx II

Qui ventu - rus es, Qui ventu - rus es judi - ca - re vi - vos et mor - tu - os, et sae - cu - lum per i - gnem.
Qui ventu - rus es, Qui ventu - rus es ju - di - ca - re et mor - tu - os, et sae - cu - lum per i - gnem.
Qui ventu - rus es, Qui ventu - rus es ju - di - ca - re et mor - tu - os, et sae - cu - lum per i - gnem.
Qui ventu - rus es, Qui ventu - rus es ju - di - ca - re et mor - tu - os, per i - gnem.

D.C. Tu eis, Domine

Figura 21 – Protótipo do baixo de Meyer exposto na voz superior, Figuração em Le-Sol-Fi-Sol e Cadência Incompleta, Responsório II, *Qui venturus es*, cc. 46-50

3.1.2.4 Sinopse da análise

O Quadro Sinóptico ao final deste capítulo oferece uma clara perspectiva do planejamento composicional dado por Castro Lobo ao segundo responsório. Nota-se, para além do uso de formulações esquemáticas comumente vinculadas à abertura de obras ou de movimentos (Do-Mi-Sol/ Do-Re-Mi/Meyer), que o planejamento tópico deste responsório circunscreve-se aos *topoi* musicais com forte grau de correlação entre si, como os tópicos de Ombra, Tempesta e do amálgama sintático-semântico do tópico de Lamento. Ao explorar o texto responsorial valendo-se de elementos que suscitam, musicalmente, sensações de inquietude, de desespero (quando caracterizado pela súplica veemente) – entrecortados por uma breve inflexão do tópico Estilo Cantabile – o autor estabelece uma oposição conspícua entre os dois primeiros responsórios, sendo o primeiro de caráter mais ameno – embora haja a predominância do tópico de Ombra em sua última seção –, e o segundo mais carregado quanto ao tratamento musical oferecido ao texto, dando-lhe um contorno dramático inaudito até este ponto da obra.

No primeiro período do responso (*Larghetto*), Castro Lobo dá às formulações esquemáticas utilizadas o evidente contorno do tópico de Ombra, mormente ao afirmar, de chofre, um uníssono em todas as partes instrumentais ao abrir o Responsório II. Segundo McClelland (2014, p. 283) o uníssono – bem como linhas melódicas dobradas em oitavas – é uma das características atribuídas ao tópico de Ombra, especialmente quando aliado à tonalidade em modo menor, uso de textura plena, figuração rítmica pontuada e instrumentação que privilegia os instrumentos e/ou vozes graves. É o que ocorre no primeiro período do responso, com a voz do Baixo a dar princípio ao texto responsorial *Qui Lazarum* e as cordas a realizar um acompanhamento que tem por particularidade o uso da figura retórico-musical da *suspiratio*. A esta predominância do tópico de Ombra na primeira seção do segundo responsório se segue um tratamento efusivamente dramático na seção seguinte.

No segundo período do responso (*Allegro*), o padre-mestre aborda o texto responsorial com maior energia, reforçando o caráter de súplica, de rogo veemente, através da substancial alteração dos parâmetros estruturantes do responsório. Mesmo na manutenção da tonalidade (Sol menor), o caráter expresso ao início da segunda seção difere em muito daquele apresentado da primeira, dado que há uso pleno das partes instrumentais (incluindo as trompas em Fá) e vocais na abertura do movimento. Em acréscimo, há o andamento acelerado a colaborar com o estabelecimento do caráter tempestuoso deste responso, embora haja uma inflexão dos tópicos de Ombra – quando da ocorrência das Cadências de Engano, cc. 26-33 – e Estilo Cantabile –

durante a breve digressão à Submediante, Mi bemol maior, cc. 34-37 – gerando, assim, uma interessante tropificação dos tópicos envolvidos. Aqui, Tempesta e Ombra se imiscuem por conta dos diversos parâmetros que conservam em comum e sugerem, nesta mescla, o temor reverencial de quem clama pelo perdão divino (*et locum indulgentiae*). A breve inflexão do Estilo Cantabile pode ser interpretada como a terna esperança no alcance da indulgência de Deus, colocada em dúvida quando os parâmetros musicais novamente convergem para o estabelecimento do tópico de Tempesta que finaliza o movimento.

O verso (*Largo*), com seus parcos cinco compassos, é inequívoco quanto ao tópico que subjaz à mensagem do texto: Ombra. Os parâmetros de tonalidade, andamento, textura, ritmo e harmonia colaboram para o estabelecimento de uma atmosfera austera que será vital para a efetividade do texto. Para além dos parâmetros citados, o uso de figurações em Le-Sol-Fi-Sol e da figura retórico-musical da *suspiratio* dão à seção o acabamento adequado à expressão da finitude e, portanto, do encontro com o inexorável, com o julgamento divino, com a morte.

Assim, pode-se afirmar neste responsório que os afetos suscitados pelos tópicos aqui postos em evidência oscilam entre a expressão da súplica moderada e do temor reverencial (*Qui Lazarum*), da súplica veemente e do desespero (*Tu es, Domine*) e, novamente, do temor reverencial (*Qui venturus es*). A expressão de caracteres circunscritos a uma mesma zona afetiva neste responsório caracteriza o que Eco (*apud* HATTEN, 2014, p. 516) denomina por *ratio facilis*, ou seja, uma forte compatibilidade entre diferentes tópicos para a criação de significados expressivos particulares, sendo a transição ou fusão entre eles menos marcada e mais fluida. Tem-se, portanto, em larga escala, uma clara oposição entre este responsório e o seu antecessor, que será retomada na mesma dimensão na sequência dos demais responsórios.

3.1.3 Responsório III

3.1.3.1 *Andante*

Com um caráter que em muito difere do responsório anterior, o Responsório III apresenta singularidades inauditas até este ponto da obra, a começar por três de suas quatro seções estarem estruturadas em formulação de compasso ternário, em diferentes andamentos (*andante*, *allegro* e *largo*). A tonalidade é firmemente centrada em Mi bemol maior¹⁴⁷, com

¹⁴⁷ Segundo Schubart (*apud* McCLELLAND, 2012, p. 25), o uso da tonalidade de Mi bemol maior possui implicações religiosas por conta da analogia entre os três bemóis na armadura de clave e a Santíssima Trindade. Aqui, Castro Lobo coincidentemente faz uso dessa tonalidade para encerrar a primeira das três lições expressas

poucas digressões durante o desenrolar dos responsos e versos, e sem o uso – pela primeira vez – do esquema Ponte a atuar como elemento transicional entre o primeiro e o segundo períodos do responso. Para dar princípio ao terceiro responsório, Castro Lobo utiliza uma formulação harmônico-contrapontística que é tributária do esquema Meyer, o Jupiter (GJERDINGEN, 2007, p. 116). Denominada assim por conta do movimento final da última sinfonia de W. A. Mozart (KV 551), o esquema é caracterizado pelo movimento da voz superior sobre os graus melódicos 1-2-4-3. Embora compartilhe com outras formulações a terminação sobre os dois últimos estágios (4-3), o Jupiter, ao contrário da Fonte e do Monte, por exemplo, possui configuração harmônica estável¹⁴⁸, oscilando, em geral, sobre as harmonias de Tônica, Dominante e Tônica – assim como os demais esquemas associados ao Meyer (*Pastorella e Aprile*).

por um grupo de nove responsórios – sendo cada lição dividida em de três partes – aludindo, portanto, ao ato de benzer por meio do sinal cruz: “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”.

¹⁴⁸ No exemplo utilizado por Gjerdingen (2007, p. 116) para demonstrar a ocorrência do esquema, a harmonia concernente ao último evento não confirma o acorde de Tônica (Dó maior), mas o referente à relativa menor (Lá menor), revelando assim, outra possibilidade de realização harmônica do esquema.

The image shows a musical score for the Jupiter schema in a responsory. The score is for the piece 'Domine, quando veneris, cc. 1-8' and is marked 'Andante'. It features a variety of instruments: Flute I, Flute II, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Bassoon I, and Bassoon II. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). A red star highlights a specific melodic figure in the Flute I and Violin I parts. Fingerings are indicated by circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 7) and a 'b6' marking. The Jupiter schema is represented by the sequence of notes: 1, 2, 4, 3, 4, 3, 4, 3.

Figura 22 – Esquema Jupiter, Fonte e Cadência Frígia, Responsório III, *Domine, quando veneris*, cc. 1-8

Um dos traços peculiares na apresentação do esquema Jupiter neste responsório refere-se à inversão dos papéis atribuídos ao baixo e à voz superior, nesse caso a linha melódica típica do baixo está atribuída à viola e a linha da voz superior aos Baixos I e II e à Flauta II. A essa permutação no desempenho das funções Gjerdingen (2007, p. 65) denominou de *pas de deux*, sendo passível de ocorrer em outras formulações harmônico-contrapontísticas. Outro ponto a ser destacado, novamente, é o fato de a voz superior que caracteriza o esquema estar situada em uma voz interna (Flauta II), fornecendo, destarte, um suporte contrapontístico à Flauta I e ao Violino I para a realização das diminuições melódicas presentes na abertura do responsório.

Em seguida, tem-se a apresentação de uma variante do esquema Fonte nos compassos 3 e 4. Assim como no Jupiter, há a permuta dos papéis comumente desempenhados pelo baixo e pela voz superior neste esquema, sendo destacável – quando da transição entre o primeiro e o segundo estágio (Fá menor → Mi bemol maior) – a inflexão modal menor por meio da nota Dó bemol ao final do primeiro estágio, destacada pelas figuras geométricas hexagonais. A essa inflexão, especialmente sobre a Fonte, Gjerdingen (2007, p. 67) dá o nome de *hermaphrodite tone*, por se tratar do uso de uma nota característica da escala menor em sentido descendente em um ambiente harmônico em modo maior. Os exemplos oferecidos por Gjerdingen destacam como nota hermafrodita o sexto grau da escala menor descendente, localizada sempre no segundo estágio do esquema, ou seja, na ocorrência do acorde maior. Castro Lobo, no entanto, ao valer-se desse intervalo melódico, o faz no primeiro estágio, quando a harmonia está sobre um acorde em modo menor, tendo em vista o efeito que o embelezamento cromático¹⁴⁹ ocasionará no trânsito da harmonia de Supertônica (Fá menor) à harmonia de Dominante em terceira inversão (Si bemol maior com sétima), através do semitom Dó bemol → Si bemol.

Após a apresentação das duas *schemata*, Castro Lobo dá seguimento à tendência descendente da Fonte através de uma movimentação escalar em mesmo sentido que se vale de uma sequência de acordes de sexta (c. 5), desembocando em uma Cadência Frígia sobre a harmonia de Dominante (cc. 6-8). Em termos retórico-musicais, tem-se, portanto, uma *catabasis* seguida por uma *interrogatio*, oferecendo ao excerto um elemento disruptivo que antecede à breve entoação da palavra *Domine* pela voz solista de contralto (Figura 23). O significado atribuído à figura da *catabasis* já fora mencionado e sua ocorrência justaposta à *interrogatio* desvela, aqui, uma alteração tópica interessante. Cabe mencionar que a *interrogatio* “se emprega para expressar musicalmente o sentido de uma pergunta” (LOPEZ-CANO, 2012, p. 140), portanto, é um elemento que tem por função instilar na audiência a irrequieta sensação que a interpelação provoca aos interpelados.

Essa instabilidade acarretada pela Cadência Frígia ao final do excerto é atribuível, para além do parâmetro da harmonia, à sucessão de dinâmicas assinaladas em *f* e *p*, onde se tem uma ênfase sobre o acorde de Subdominante menor em segunda inversão (Lá bemol menor, em *f*) contra um desferimento mais parcimonioso sobre o acorde de Dominante em primeira inversão (Si bemol maior, em *p*). Em relação aos cinco primeiros compassos de abertura – claramente

¹⁴⁹ Ao se considerar a nota Si natural (c. 2), que antecede a entrada do esquema (c. 3), verificar-se-á que se trata de um cromatismo em dois estágios a afirmar as respectivas dominantes (Dó maior com sétima e Si bemol maior com sétima, ambos em terceira inversão) das harmonias de Supertônica e Tônica, onde, no primeiro, o semitom ocorre ascendentemente e no segundo em sentido contrário.

estruturados sobre o tópico de Estilo Cantabile – a Cadência Frígia possui inflexão do tópico de Ombra, dado que tanto do ponto de vista harmônico quanto do tratamento dinâmico há conspícua descontinuidade com o material precedente. McClelland (2012, p. ix) considera que a descontinuidade do fluxo musical corriqueiro está no bojo deste tópico e sua efetividade reside no uso consciente desse ferramental¹⁵⁰ para desestabilizar a audiência.

Com a enunciação do texto tem-se o dissipar da incerteza posta pela Cadência Frígia por duas razões, uma de ordem sintático-lexical e outra de ordem semântica: primeira, pelo reestabelecimento da harmonia de Tônica através tríade maior descendente descrita na voz solista de Contralto; e segunda, pelo fato da palavra *Domine* ser evocativa da segurança e proteção divinas, refletindo, no retorno à harmonia de Tônica, o sentido retórico da elaboração musical. Outro ponto destacável na enunciação do texto diz respeito à forma escolhida por Castro Lobo para encetar as partes vocais: uma afirmação a solo, por meio de uma tríade descendente, passível de ser interpretada como a evocação do Deus uno e trino a um só tempo. Juntamente ao reestabelecimento da harmonia de Tônica há o retorno aos parâmetros que configuram o *topos* do Estilo Cantabile¹⁵¹.

À sequência da enunciação da palavra *Domine*, verifica-se a ocorrência dos procedimentos cadenciais da *Clausula Vera* e da Comma, que têm por função sintático-lexical a continuidade do discurso musical dentro de uma mesma unidade, não cerrando-o à maneira de um ponto parágrafo ou final – como no caso das Cadências Perfeitas ou daquelas que se utilizam, no baixo, das notas fundamentais da Dominante e da Tônica (5-1)¹⁵² – mas atuando à guisa de vírgulas e/ou ponto-e-vírgulas. Da perspectiva da harmonia, tem-se a afirmação do acorde de Tônica (Mi bemol maior), quando da ocorrência da *Clausula Vera* (c. 10), e uma digressão à harmonia de Subdominante (Lá bemol maior), através de duas Commas ao final da primeira enunciação (cc. 11-12) e pelo recurso tonalizador que a nota Ré bemol ocasiona a essa harmonia, pois, juntamente à nota Sol, fornece o trítone que caracteriza o acorde de sétima de dominante, nesse caso, Mi bemol maior com sétima em primeira inversão.

¹⁵⁰ A saber: da exploração entre contrastes dinâmicos, do uso de dissonâncias, de modulações ousadas à tonalidade, de figurações rítmicas pontuadas e uso do ritmo dáctilo, cromatismos, textura densa etc.

¹⁵¹ É possível vislumbrar no arpejo descendente da voz de Contralto a figuração referente ao *Horn Call* (Toque de Trompa).

¹⁵² A despeito dos fatores presentes na voz superior. Se trata, aqui, de tipos cadenciais evasivos, ou seja, que se valem de outros fatores acórdicos na voz superior que não a Tônica, como a terça ou a quinta. Assim como em outros esquemas, o *pas de deux* também pode figurar nos tipos cadenciais evasivos, como o baixo a repousar sobre fatores outros que não a fundamental.

Figura 23 – Clausula Vera, Comma, esquema Meyer e Sexta Aumentada, Responsório III, *Domine, quando veneris*, cc. 9-16

A repetição do texto *Domine, quando veneris judicare terram*, quando da ocorrência das *schemata* Meyer e Sexta Aumentada (cc. 13-16), experimenta uma gradativa mudança de caráter que serve de *transitus* à culminação de outra *interrogatio*. O repouso sobre o acorde de Dominante da Supertônica (Dó maior, c. 16) poder ser indicativo de que um procedimento modulatório ocorrerá na sequência. Entretanto, Castro Lobo escapa dessa modulação à Supertônica ao proceder à harmonia de Subdominante (La bemol maior, c. 17) ao invés de encaminhar a harmonia para a corriqueira solução junto ao acorde de Fá menor, mantendo, portanto, o estado suspensivo sugerido no compasso anterior.

Ao se comparar o caráter expresso em cada enunciação do texto que enceta o primeiro período do responso infere-se que a primeira delas é amena, esperançosa quanto à vinda de Deus para julgar a Terra. Isso se atribui aos parâmetros adstritos ao Estilo Cantabile, mormente pela tonalidade em modo maior e pela posterior afirmação da harmonia de Subdominante (c. 12), também em modo maior. Na repetição do texto (cc. 13-16) – quando há a inflexão do tópico de Ombra sobre o excerto – a esperança cede lugar à crescente dúvida quanto ao resultado do juízo que fará Deus acerca dos excessos da humanidade.

Quando se toma a sequência do texto – *ubi me abscondam* – resulta claro que o uso da Sexta Aumentada (cc. 15-16), que antecede a entrada dessa porção textual, possui propósito retórico de suscitar, alegoricamente, a dúvida quanto ao resultado do Último Julgamento e através da significação do texto e das elaborações musicais que se seguem confirma-se o escopo desse expediente. Ao dirigir a harmonia para o acorde da Subdominante (Lá bemol maior, c. 17, relativa maior de Fá menor) no momento em que novas porções do texto são introduzidas, Castro Lobo se vale do significado textual¹⁵³ para representar musicalmente uma evasão, uma fuga da resolução que, comumente, se esperaria em Fá menor. Neste ponto, a inflexão do tópico de Ombra é incrementada por fatores que se ligam ao ritmo, à instrumentação, à dinâmica e às linhas melódicas estacionárias. O uso de contraponto rítmico entre os Violinos e os Baixos é um fator imprescindível para se obter o inquietante efeito que o tópico de Ombra suscita:

Syncopation is even more effective than dotted rhythms as a destabilising influence, because the regular beat is undermined further. The throbbing effect of a strong syncopated pattern is another way by which a possible allusion to a pulsating heartbeat can be made. In some cases the off-beat notes are accented to exaggerate the unsettling effect.

Most commonly syncopation is used as an accompanying figure, providing a rhythmic counterpoint to melody and bass. (McCLELLAND, 2012, p. 108).

¹⁵³ “[...] onde me esconderei [...]”. (CASTAGNA *et. al.*, 2003, p. xxvii).

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Flutes I and II. The third staff is for Trompa. The next four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Baixo (B). The bottom four staves are for instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and fingerings (circled numbers). Measure numbers 17 through 23 are indicated above the Flute I staff.

Figura 24 – Cadência Frígia, *Comma* e *Clausula Vera*, Responsório III, *Domine, quando veneris*, cc. 17-23

Para além da síncope ocasionada pelo contraponto rítmico entre Baixos e Violinos, a instrumentação – com silenciamento das Flautas e Trompas –, o uso de dinâmica suave (*p*) e linhas melódicas em âmbito restrito¹⁵⁴ colaboram para o estabelecimento de uma atmosfera constricta e, conseqüentemente, dão seguimento à entronização do tópicus de Ombra – que recrudescerá na repetição da porção textual *Domine, quando veneris judicare terram*. No que tange à sintaxe, observa-se, novamente, que o uso da fórmula de fechamento (*Clausula*) que

¹⁵⁴ Apesar do salto de oitava realizado pelo Baixo I, as demais linhas orquestrais, quando da ocorrência da síncope (cc. 17-18), não excedem uma terça menor.

caracteriza a Cadência Frígia (cc. 18-19) relaciona-se com muita proximidade ao tópico de Ombra, especialmente quando Castro Lobo busca dar contornos dramáticos específicos às diferentes nuances semânticas proporcionadas pelo texto. O uso da Cadência Frígia, em termos harmônicos, vincula-se à região da Dominante (Si bemol maior) e seu desdobramento – na Comma e na *Clausula Vera* bem como na alteração tópica do compasso 23 – chancela o excerto como vinculado a tal região.

Nota-se também, entremeando as formulações da Comma e da *Clausula Vera* – à guisa do Gjerdingen (2007, p. 115) denomina por *ars combinatoria* – o contorno da linha melódica característica à voz superior do esquema Quiescenza, presente na Flauta I, a oferecer encaminhamento à região da Dominante. Aqui, Castro Lobo novamente faz uma transição entre momentos tópicos distintos: desta vez, seguindo o caminho oposto, é o tópico de Ombra que paulatinamente se dissipa à medida em que uma harmonia mais “brilhante” (Si bemol maior) se afirma. A essa afirmação de Si bemol maior (c. 23) sobrepõe-se o tópico do Estilo Brilhante, com movimentação escalar vigorosa, textura plena, uso de dinâmica enérgica (*f*) e sensação de aceleração do andamento – por conta da figuração rítmica em semicolcheias, inicialmente em todas as partes da seção de cordas e depois apenas nos Violinos I e II.

Mais uma vez, o tratamento retórico da composição, tomando por base a significação do texto responsorial, é realizado com primor por Castro Lobo, uma vez que se verifica que é sobre as linhas textuais *a vultu irae tuae?* que o tópico de Estilo Brilhante se ergue. Os parâmetros formantes do tópico ora exposto ao fim da *Clausula Vera* são significativos para a expressão musical do *semblante irado*¹⁵⁵ de Deus durante o julgamento da humanidade e colaboram, mais uma vez, para anunciar a entrada de uma nova seção em andamento acelerado, à guisa dos Responsórios I e II nos finais do primeiro período do responso.

¹⁵⁵ Tradução da porção textual que encerra o primeiro período do responso. A aplicação tópica de Estilo Brilhante – característico às passagens virtuosísticas em música instrumental – à referida porção textual pode ser sugestivo da própria virtude divina

The image shows a musical score for a section of a Mass, specifically the 'Domine, quando veneris' (cc. 23-27). The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments listed are Flute I and II, Trumpet, Violin I and II, Viola, Bassoon I and II, and Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The vocal parts have the lyrics: 'dam a vul - tu i - rae tu - ae, i - rae tu - ae?'. The score features a complex cadence with circled numbers 1-5 indicating specific notes or measures. Dynamics include 'f' (forte) and 'f' (fz). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Figura 25 – Cadência Composta Mi-Re-Do, Responsório III, *Domine, quando veneris*, cc. 23-27

Por fim, a Cadência Composta Mi-Re-Do, no que importa à harmonia, estrutura-se, basicamente, sobre a alternância entre acordes de Dominante e Tônica (cc. 24-25) entrecortados por um contumaz pedal de Dominante presente na voz do Soprano e nos Violinos I e II, quando da intermitência entre as notas agudas. Nota-se que o contorno das notas agudas destacadas nos violinos é dobrado pelas Flautas I e II e descrevem uma *circulatio* em torno na Mediante e da Tônica nesses instrumentos, que se confirma no acorde de Tônica em segunda inversão nos dois primeiros tempos do compasso 26.

A constituição tópica desta primeira seção do Responsório III demonstra o tratamento criterioso do padre-mestre ao abordar as repetições textuais (marca indelével de toda esta obra) com diferentes matizes para a expressão de afetos distintos, ou até mesmo diametralmente opostos. Embora alguns parâmetros se mantenham na repetição das porções textuais (andamento, textura, dinâmica e motivos rítmico-melódicos, por exemplo), a harmonia desempenha um papel fulcral para que outros tópicos sejam inseridos e aqui atua como elemento disruptivo ao instaurar uma relação binária entre os *topoi* musicais¹⁵⁶. Portanto, o critério da variabilidade tópica é explorado por Castro Lobo para dotar as repetições do texto com o contorno dramático que visa a satisfação dessa relação dual, que pode ser vista pelo ângulo da relação sagrado/profano, esperança/dúvida, Paraíso/Inferno.

3.1.3.2 *Allegro*

O segundo período do responso inicia com a imbricação de duas *schemata* após o compasso que serve de *exordium* à seção. Na linha melódica dos Baixos I e II e Violas tem-se o protótipo característico do baixo de Meyer, oscilando entre os graus escalares 1-2-7-1, e, na voz superior, tem-se a Flauta II a realizar um percurso melódico que pode ser caracterizado como uma variante do esquema *Pastorella*: 3-2-3-4-2-3. A ocorrência dessa variante do esquema é justificada por outras características que aqui se fazem presentes: a melodia descrita na Flauta II é dobrada pelo segundo violino e pela voz de Contralto, que, por seu turno, realiza uma movimentação em terças paralelas com a voz de Tenor; a isso se junta a estabilidade harmônica que os esquemas correlatos ao Meyer têm, afirmando, portanto, a tonalidade de Mi bemol maior na primeira enunciação da porção textual *Quia peccavi nimis in vita mea*.

No que tange ao *topos* musical deste segundo período do responso, aventa-se a possibilidade de um tópico de dança ocorrer neste ponto: dada a formulação de compasso (ternário), o andamento (*allegro*), a textura homofônica, o ritmo harmônico estático e a estrutura fraseológica, é bastante plausível que Castro Lobo tenha feito uso de uma dança – aqui, o Minueto¹⁵⁷ é um forte candidato –, mesmo em um movimento rápido de uma obra sacra. A

¹⁵⁶ A Figura 23, p. 110, exemplifica a oposição entre tópicos aqui aventada.

¹⁵⁷ Há um importante precedente em relação ao uso do Minueto em música vocal numa ópera de Antônio Teixeira (1707-1744), *As Variedades de Proteu*, com texto de Antônio José da Silva, *o Judeu* (1705-1739). De uma série de minuetos vocais previstos por Antônio José da Silva nos textos para as oito óperas por ele publicadas, apenas aquele intitulado *Toda minha alma*, parte integrante da supracitada ópera, chegou aos dias de hoje. É destacável, também, o fato de que o Minueto serviu aos compositores do universo lusófono no decorrer do século XVIII e início do XIX para a composição de solfejos e música para tecla, como no caso de Marcos Portugal (1762-1830) (TRILHA, 2019, p. 2).

julgar pela estrutura melódica do excerto, tem-se, *a priori*, uma semifrase que compreende seis compassos, organizada em dois grupos de três (3+3), a ser complementada em igual número por meio do aproveitamento motivico quando da repetição da porção textual na harmonia de Submediante (relativa menor, Figura 27).

28 Allegro

Fl I

Fl II

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

Qui - a pec - ca - vi ni - mis in vi - ta me - a,
 pec - ca - vi ni - mis in vi - ta me - a,
 pec - ca - vi ni - mis in vi - ta me - a,

① ② ⑦ ① ② ⑦ ①

Figura 26 – Esquema Meyer (protótipo do baixo) e *Pastorella*, Responsório III, *Quia peccavi*, cc. 28-33

Verifica-se, portanto, que o aproveitamento motivico colabora para a coerência e para o sentido tautológico do excerto acima, sobretudo do ponto de vista harmônico. Isso confere à Figura 26 e 27 uma relação de variedade quanto à expressão dos diferentes afetos, à guisa daquela vista na seção responsorial precedente, dado que o excerto seguinte se vale, de forma

geral, dos mesmos parâmetros aqui verificados, à exceção da harmonia – fulcral para estabelecimento da oposição entre os modos Maior e Menor e suas nuances expressivas.

34 35 36 37 38 39 40 41

Fl I

Fl II

Tpa

S
Qui - a pec - ca - vi ni - mis in vi - ta - me - a, vi - ta me - a,

A
pec - ca - vi ni - mis in vi - ta me - a, vi - ta me - a,

T
pec - ca - vi ni - mis in vi - ta me - a, vi - ta me - a,

B
vi - ta me - a,

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

1 2 7 1 2 7 1 4 5 1

Figura 27 – Esquema Meyer (protótipo do baixo), *Pastorella* e Cadência Imperfeita, Responsório III, *Quia peccavi*, cc. 34-41

Aqui, tem-se o complemento do período iniciado na Figura 26 (cc. 28-33). Trata-se, portanto, de outra semifrase de seis compassos em dois grupos de três (3+3), conformando um período de 12 compassos dividido em quatro grupos de três (3+3+3+3), levando em consideração que o aproveitamento motivico da semifrase se encerra no compasso 39, primeiro tempo. Observa-se, entretanto, que na terminação desta semifrase há uma elisão que enceta um movimento cadencial (c. 39), afirmando à frente a harmonia de Tônica (Mi, bemol maior, c.

41). Assim, tem-se nessa cadência um adendo à conclusão do período, que possibilita o desenrolar de novo material musical.

Ao se pensar cada grupo de compassos como um compasso ternário de maiores dimensões, ou seja, um hipermetro¹⁵⁸, verificar-se-á que, em semelhante medida, temos uma ampla semifrase, a ser complementada por uma contraparte de nove compassos, dividida em três grupos de três: (3+3+3). Portanto, em larga escala, tem-se uma grande frase de vinte e três compassos, dividida assimetricamente em duas semifrases: uma de 12 compassos (3+3+3+3) – com uma cadência interposta entre elas (cc. 40-41) – e outra de nove (3+3+3).

Embora o estudo da estrutura fraseológica não seja o escopo da análise aqui realizada, ela servirá de arcabouço para fundamentar o tópico identificado no segundo período do responso, dado que o Minueto, para além dos parâmetros envolvidos em sua estruturação¹⁵⁹, possui contorno frasal que prima pela clareza, pela inteligibilidade do conteúdo expresso. Destarte, conservadas as proporções, tem-se neste responso a estrutura binária¹⁶⁰ que dá feição às danças de suíte, especialmente o Minueto. Segue abaixo a esquematização fraseológica em larga escala do segundo período do responso:

cc. 28-33	cc. 34-39	cc. 40-41	cc. 42-44	cc. 45-47	c. 48-50
A (3+3)	A' (3+3)	Cadência (2)	B (3)	C (3)	D (3)
Semifrase A (Eb → Cm)		(Eb)	Semifrase B (Ab → Eb)		
Primeira Parte			Segunda Parte		

Quadro 1 – Estrutura fraseológica do segundo período responso, Responsório III, *Quia peccavi*

¹⁵⁸ Com cada compasso grafado a atuar como uma pulsação desse amplo compasso ternário. Cabe, entretanto, interpretar a ocorrência do hipermetro para além da arquitetura musical, ou seja, como um poderoso artifício retórico, uma vez que, simbolicamente, os quatro grupos de três compassos que compreendem a Semifrase A guardam estreita relação com o polígono formado pela cruz e, em sentido estrito, cada compasso – tomado como um amplo pulso – guarda em si a representação do Deus uno e trino.

¹⁵⁹ Formulação de compasso ternário ($\frac{3}{4}$), andamento acelerado (*Allegro*), figuração rítmica que alterna passagens rápidas – geralmente em colcheias – com figuras rítmicas em valores mais largos, ritmo harmônico estático e estruturação fraseológica binária.

¹⁶⁰ Mesmo prescindindo das repetições inerentes à sua formulação, verifica-se que o entendimento da estrutura binária projetada por Castro Lobo para o tópico de Minueto é facilitado, sobremaneira, pelo parâmetro da harmonia bem como pelas porções textuais e suas respectivas repetições.

No que importa à sintaxe, verifica-se que a Figura 27 faz igual uso dos esquemas harmônico-contrapontísticos presentes na figura anterior: o baixo de Meyer encimado pela melodia da *Pastorella*. Para além da harmonia subjacente a cada excerto, outra diferença a ser notada se verifica na Flauta I, utilizada por Castro Lobo para reforçar a melodia antes presente apenas no Violino I e na voz de Soprano quando da abertura desta seção responsorial.

A segunda parte do responso tem início com um Prinner Modulante, afirmando a harmonia da Subdominante (Lá bemol maior). Embora o mais corriqueiro em formas binárias seja a modulação para a Dominante ao final da primeira parte, entende-se que Castro Lobo toma a Subdominante como parte de uma ampla cadência, dado que sua afirmação – por meio da Cadência Do-Si-Do imbricada ao esquema – é efêmera (c. 45), logo se seguindo a harmonia de Dominante em terceira inversão (Si bemol maior com sétima, c. 46). Na sequência, Castro Lobo utiliza outro procedimento cadencial visando postergar a chegada à harmonia de Tônica em estado fundamental, valendo-se, para tal, da fórmula de encerramento denominada por Gjerdingen (2007, p. 167) de *Passo Indietro*, tipo de cláusula relacionada à condução da voz de Contralto em uma cadência e que caracteriza a harmonia de Tônica em primeira inversão. Por fim, o excerto se encerra, como de praxe, com uma cadência composta a afirmar a harmonia de tônica, em uma formação acórdica que tem como fator na voz superior a terça, portanto, não exprimindo uma conclusão unívoca.

The image displays a musical score for the piece 'Quia peccavi' (measures 42-50). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts: Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'qui - a pec - ca - vi ni - mis in vi - ta, vi - ta me - a.' The Prinner Modulating Scheme is highlighted with circled numbers 1 through 5. Above the Flute I staff, the numbers are: 2 (measure 42), 3 (measure 43), 2 (measure 44), 1 (measure 44), 7 (measure 44), 1 (measure 45), 5 (measure 46), 3 (measure 48), 2 (measure 49), and 3 (measure 50). Below the Bassoon II staff, the numbers are: 4 (measure 42), 3 (measure 43), 2 (measure 44), 1 (measure 45), 4 (measure 46), 3 (measure 48), 4 (measure 49), and 1 (measure 50).

Figura 28 – Esquema Prinner Modulante (baixo), Cadência Do-Si-Do, *Passo Indietro* e Cadência Composta, Responsório III, *Quia peccavi*, cc. 42-50

Voltando ao Prinner, ao observar a usual alocação do esquema ter-se-á a confirmação da estrutura binária sugerida pelo tópico de Minueto. Gjerdingen (2007, p. 46) atesta que o uso do Prinner, conservadas as proporções, ocorre como resposta a um esquema de abertura, sendo, portanto, um expediente complementar à ideia musical apresentada. Em larga escala, o baixo de Prinner (cc. 42-45) atua como resposta ao amálgama esquemático Meyer-Pastorella (cc. 28-39), marcando, assim, o início de um novo material para a segunda parte deste responso.

Por fim, cabe destacar que, para além dos parâmetros musicais vincularem esta seção responsorial ao tópico de Minueto, a clareza e a inteligibilidade fraseológica dão à mesma um

‘sabor’ Cantabile, mormente pelo fato da figuração melódica da voz superior se valer de graus conjuntos e pelo uso da figura retórico-musical da *synhaeresis*, presente na voz de Soprano¹⁶¹. Tal figura dá à entoação do texto maleabilidade e leveza por permitir que duas ou mais notas sejam cantadas em uma sílaba, opondo-se, portanto, a uma forma enfática de entoação que teria em cada sílaba uma nota em altura distinta.

3.1.3.3 *Verso I – Largo*

Vale destacar que uma característica comum a todos os versos contidos nos seis responsórios é a indicação de andamento lento (*largo*), sempre após um *Allegro*, como que para arrefecer os ânimos, exacerbados na seção anterior. O início deste verso é marcado por uma atmosfera onírica, sobretudo quando se verifica que o esquema de abertura é o Hertz, abordado mais detidamente na seção 3.1.1.3. Imiscuído à sua formulação está a linha melódica característica do Jupiter (1-2-4-3), que se faz notar em uma voz interna – novamente, no registro mais agudo, na Flauta II, sendo replicado pelo Violino II e pelo Contralto – guardando, portanto, concordância tanto em relação à instrumentação quanto à função formal que Castro Lobo designa para o Jupiter¹⁶². Tal concordância formal também se observa nas ocorrências do Hertz ao longo dos responsórios, posto, invariavelmente, ao início de movimentos lentos: *Verso* do Responsório I; *Verso I* do Responsório III e *Verso II* do Responsório VI. Com isso, nota-se que a utilização do Hertz ao longo da obra é intermitente e passível de deslocamento no interior das seções que constituem os responsórios, revelando, portanto, um traço estilístico do padre-mestre no uso dessa formulação em sua derradeira obra.

¹⁶¹ Em especial no arco melódico quando da entoação das sílabas *Qui-a pec* (*Quia peccavi*) e *in vi-ta* (*in vita*), com duas notas por sílaba.

¹⁶² Cabe lembrar que o Jupiter é o esquema utilizado para a abertura deste responsório.

The image displays a musical score for the Respory III of 'Commissa mea' (measures 51-58). The score includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The Flute II part features a descending hexachord (G4-F4-E4-D4-C4-B3) with fingerings 1-2-4-3-6-5-4-3-2-1-4-3. The vocal parts (S, A, T, B) sing the Latin text: 'Com-mis-sa me-a pa-ves-co, et an-te te e-ru-bes-co'. The instrumental parts (Vln I, Vln II, Vla, Bx I, Bx II) provide accompaniment, with the Bassoon II part showing a descending hexachord (B2-A2-G2-F2-E2-D2) with fingerings 1-2-1. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Figura 29 – Esquema Hertz, Hexacorde Descendente e *Clausula Vera*, Responsório III, *Commissa mea pavesco*, cc. 51-58

Ao Hertz, que abre o *Verso I*, se segue um Hexacorde Descendente¹⁶³ – presente na Flauta II, no Contralto e no Violino II –, culminando em uma *Clausula Vera* na Dominante. Entretanto, é interessante verificar que, no que importa ao contraponto, a fórmula de encerramento em questão não possui o encaminhamento melódico apontado por Gjerdingen

¹⁶³ É destacável a função retórica desempenhada pelo Hexacorde Descendente, considerando a porção textual sobre o qual ele está infundido: a realização do salto à sua nota mais aguda é passível de ser interpretada como um simbolismo em referência ao Deus Altíssimo e à movimentação descendente cabe a exegese de que a vergonha experimentada por estar diante de Deus e ser julgado pelos pecados cometidos acarreta a recolha, a contrição, o baixar de cabeça e a passividade diante do Juiz Supremo. Assim, a figura retórico-musical da *catabasis* endossa o conteúdo textual por oferecer o equivalente simbólico em música ao ato de tornar-se humilde, pequeno, sobretudo diante do Criador.

(2007, p. 164) para a voz superior, 7-1, característico da formulação. Ao invés disso, há, na Flauta I, a sustentação sobre a nota Fá, quinto grau da dominante, e, na Flauta II, a terminação melódica 4-3, associada a diversas *schemata*, mas, sobremaneira, à fórmula da *Comma*. Da perspectiva da harmonia, destaca-se que o primeiro evento da *Clausula Vera* aqui assinalada não configura em termos absolutos um acorde de dominante secundária (Fá maior com sétima em segunda inversão) da dominante global (Si bemol maior), dado que a essa formação acórdica lhe falta a terça – a nota Lá natural. Destarte, é muito mais prolífico pensar a formulação da *Clausula Vera* através da ótica contrapontística, encarando seu primeiro estágio como uma apojatura a ser resolvida no segundo.

Topicamente, este verso responsorial possui claro argumento Pastoral, dado que, como mencionado acima, a atmosfera onírica é propiciada pelos parâmetros do andamento (*Largo*), dinâmica (*p*), textura (homofônica), instrumentação (supressão das trompas e, sobremaneira, pelo dueto em terças paralelas entre as partes agudas das seções orquestrais), tonalidade (em modo maior), harmonia (estacionária) e melodia (predomínio de movimento por grau conjunto). A esses fatores se soma um elemento que copiosamente se verifica nas ocorrências do tópico Pastoral e suas ramificações: o pedal no baixo, a sustentar a Tônica. Esse expediente confere ao excerto acima as feições de outro tópico de dança, relacionado ao vasto campo compreendido pelo tópico Pastoral, a Musette. Descrito por Sulzer (*apud* HARINGER, 2014, pp. 204-205) como uma dança pastoril de caráter simples e ingênuo, tal dança leva o nome do instrumento com o qual se executava sua música na origem, sendo o pedal no baixo um elemento intrínseco ao gênero por razões organológicas.

À sequência do Hartz e da *Clausula Vera*, com a Musette como tópico predominante, estão dois pares de *Commas* tendo em si imbricadas a ocorrência de duas Voltas e de figurações em Le-Sol-Fi-Sol no Violino I (cc. 59-66). Mais uma vez, Castro Lobo se vale do expediente de transpor à Submediante o material que inicia uma nova ideia musical, à guisa da junção Meyer-Pastorella vista na seção anterior. O primeiro par de *Commas* (cc. 59-62) está circunscrito, portanto, à harmonia de Tônica (Mi bemol maior) e a transposição desse material à Submediante (Dó menor, cc. 63-66) obedece ao critério da significação textual, em especial quando se verifica que é imediatamente antes e sobre a porção do texto *noli me condemnare* que as figurações em Le-Sol-Fi-Sol ocorrem (cc. 62 e 64). Novamente, o parâmetro da harmonia é utilizado para gerar uma inflexão tópica sobre o argumento musical que está a governar o movimento, a Musette.

The image shows a musical score for measures 59-66. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics: "dum ve - ne-ris ju - di - ca - re no - li me con-de - mna - re." The Violin I part has complex rhythmic figures, with two measures circled in red. The Bassoon parts are marked with "Volta" and "Comma" brackets. Measure numbers 59-66 are indicated above the Flute staves, and circled numbers 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3 are placed above the vocal staves.

Figura 30 – Esquema Volta, *Comma* e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, Responsório III, *Commissa mea pavesco*, cc. 59-66

Aqui, novamente, o tópicus de Ombra está a gerar oscilações sobre o discurso predominante, sobretudo ao introduzir descontinuidade harmônica em um ambiente estruturado quase que totalmente em modo maior. Em conjunção à inflexão da Ombra, as figurações em Le-Sol-Fi-Sol dão à transposição do material apresentado no primeiro par de *Commas* e na primeira Volta um aspecto sombrio, caracterizando o temor de que a condenação eterna seja consumada bem como o apelo para que tal não se concretize. Entretanto, por se tratar de uma inflexão tópica, a Ombra logo se dissipa para que a proposta discursiva inicial seja retomada na repetição da porção textual *noli me condemnare* (cc. 67-70). Nesse ponto, o caráter presente na

inflexão do tópico de Ombra a expressar temor e súplica cede vez à expressão moderada do rogo pela misericórdia divina.

67 68 69 70

Fl I

Fl II

S
no - li me con - de - mna - re.

A
no - li me con - de - mna - re.

T
no - li me con - de - mna - re.

B
no - li me con - de - mna - re.

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

3 4 5 1

D.C. Quia peccavi, depois Verso II

Figura 31 – Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório III, *Commissa mea pavesco*, cc. 67-70

Ao fim do primeiro verso deste terceiro responsório tem-se uma grande Cadência Composta Do-Si-Do que possui a dupla função de retomar a proposta discursiva inicial e encerrar a seção. Por fim, destaca-se, mais uma vez, o uso do Violino I a desempenhar função solista (cc. 58:3-70), mesmo não sendo explicitamente assinalado pelo compositor. Aqui, cabe somente a ele dar o encaminhamento melódico que propicia a ocorrência das figurações em Le-Sol-Fi-Sol, bem como o retorno ao ambiente harmônico em modo maior – por meio de uma pequena *gradatio*, verificada no compasso 66. Essa figura retórico-musical, vista no excerto em sentido ascendente, é passível de ser interpretada como o sair da obscuridade da dúvida para a

luz da certeza do perdão de Deus. Portanto, o primeiro violino, quando sobressai em meio ao tecido orquestral, é utilizado por Castro Lobo para dialogar diretamente com a mensagem expressa pelo texto, oferecendo-lhe figurações – como aquela presente na voz superior do amálgama sintático-semântico do Le-Sol-Fi-Sol e a *gradatio* – que ajudam na expressão musical dos afetos.

3.1.3.4 Verso II – Largo

À semelhança da seção congênere do Responsório II, este verso também possui dimensões reduzidas, concentrando, no entanto, substância harmônico-contrapontística em abundância num espaço ínfimo (quatro compassos). Outra peculiaridade é que se trata da única seção deste responsório estruturada em formulação de compasso quaternário, tendo em sua instrumentação o conjunto mais reduzido até o momento – com a supressão de Trompas e Flautas.

Verso II
71 Largo

S
Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

A
Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

T
Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

B
Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

Comma

Ab: #4 5 b4 3

Volta

D.C. Quia peccavis ao Fim

Figura 32 – Comma, Volta, Semicadência, Fenaroli e Cadência Simples, Responsório III, *Requiem aeternam*, cc. 71-74

No que respeita ao uso dos esquemas, formulações cadenciais e de fechamento (*clausulae*), tem-se, em média, uma ocorrência por compasso e sua estruturação harmônica se enquadra basicamente em um grande movimento cadencial T-D-D-T nos pontos de inflexão. O primeiro compasso deste verso abriga um tipo de clausula de baixo impacto quanto à afirmação da harmonia de Tônica, a *Comma*. Em seguida, como que para marcar harmonicamente a primeira metade da seção, há uma Semicadência, auxiliando, também, a ideia de encerramento de uma porção do texto. Corre, entretanto, nas entrelinhas da primeira metade deste verso uma Volta, considerada localmente na perspectiva da harmonia como pertencente à Subdominante (Lá bemol maior, cc. 71:3-72:2). Chega-se a essa conclusão ao perceber a nota Ré bemol como um recurso tonalizador à harmonia de Subdominante, dado que a mesma ocorre em meio ao acorde de Mi bemol maior, constituindo, portanto, um acorde de dominante secundária (Mi bemol maior com sétima, em terceira inversão). A respeito da apresentação da Volta sobre a harmonia de Subdominante, nota-se que mais uma vez os papéis atribuídos ao baixo e à melodia se encontram invertidos em um esquema, confirmando, portanto, a maleabilidade da aplicação desses procedimentos

A segunda metade do Verso II é marcada com a ocorrência de um Fenaroli¹⁶⁴, um esquema que, de acordo com Gjerdingen (2007, p. 227), não estava associada a um gesto de abertura em uma obra galante. Possui como um de seus principais traços a alternância entre as harmonias que desempenham a função de Dominante e a Tônica, conduzidas por uma linha de baixo que perfaz, em geral, os graus escalares 7-1-2-3, admitindo variantes – como a assinalada na Figura 31: 7-1-4-3 (ver GJERDINGEN, 2007, pp. 235-236, exs. 16.15 e 16.16). A linha melódica da voz superior comumente se dá em sentido ascendente e está sobre os graus 7-1-2-3 na forma mais corriqueira do esquema. No entanto, o espécime aqui assinalado possui sentido descendente e amolda-se, em parte, à contramelodia apresentada em Gjerdingen (2007, pp. 225, 229-232), com a voz superior a descrever os graus 4-3-2-1, à maneira do baixo de Prinner. Outro aspecto importante a ser lembrado nesse esquema é o pedal na Dominante, corriqueiramente alocado em uma voz interna – no excerto acima se verifica nas Violas e na voz de Tenor.

Por fim, para encaminhar a harmonia à Tônica e encerrar a exígua seção, Castro Lobo procede a uma Cadência Simples, conformando, portanto, o plano harmônico geral T-D-D-T acima mencionado. Destaca-se, todavia, que mesmo com um planejamento simplório da

¹⁶⁴ Esquema nomeado por Gjerdingen em homenagem ao compositor e pedagogo musical italiano Fedele Fenaroli (1730-1818).

estrutura harmônica, Castro Lobo manejou o uso de esquemas, formulações cadenciais e clausulas com grande habilidade, demonstrando que mesmo em diminutas dimensões se pode explorar amplamente as possibilidades desses procedimentos, tanto por justaposição quanto por sobreposição – como no caso da *Comma* e da Volta (cc. 71 e 72) e do Fenaroli e da linha melódica comum ao baixo de Prinner (cc. 73).

No que tange ao tópico desta seção – dada a figuração rítmica das vozes – pode-se aventar, novamente, a possibilidade do uso do tópico de Marcha, em especial a processional, descrita por Monelle (2006, p. 127). Os parâmetros de andamento (Largo) e ritmo (através do uso de figuração rítmica pontuada no violino I, c. 71) colaboram, também, para o estabelecimento do caráter solene, inerente às marchas processionais – nesse caso, do tipo fúnebre. Finalmente, o uso do Violino I destacando-se do tecido orquestral é mais uma vez explorado, atuando à guisa de comentário musical ao conteúdo expresso pelo texto.

3.1.3.5 Sinopse da análise

Nota-se neste responsório – que encerra a primeira de três lições responsoriais – uma tensão interna quanto à expressão musical dos afetos, sobremaneira pelo uso intermitente do tópico de Ombra a figurar no primeiro período do responso (Andante) e no Verso I (*Largo*). Sua função disruptiva se atribui, mormente, ao parâmetro da harmonia, uma vez que os demais se encontram praticamente inalterados. A justaposição dos tópicos de Ombra e Estilo Cantabile na primeira seção confere às repetições textuais um caráter dual, especialmente quando tal repetição finaliza sobre a dominante, através de procedimentos de fechamento (*clausulae*: Cadência Frígia, Sexta Aumentada) ou cadenciais (Semicadência), exprimindo, portanto, um questionamento quanto ao caráter afirmativo do texto quando acomodado sobre o *topos* Cantabile. O uso do tópico Estilo Brilhante para exprimir musicalmente o *semblante irado* (*a vultu irae*) de Deus, ao final do primeiro período do responso, colabora para a intenção retórica do texto, dado que, além de possuir função descritiva, também tem função transicional – através da diminuição rítmica, como prenúncio de um movimento rápido. No que respeita à tropificação, uma interpretação possível para a justaposição dos tópicos envolvidos na composição deste responso seria um conflito interno, inerente aos sentimentos do agente do texto – o pecador, dividido entre a esperança e a tormenta da dúvida, do medo, quanto a sua salvação, especialmente quando se observa os diferentes matizes que a música confere à mesma porção textual.

O segundo período do responso é marcado por um tópico de dança, o Minueto – contradança¹⁶⁵ de matriz campesina. Seu significado no interior de uma obra sacra pode residir em um convite ao pecador para o arrependimento, para “trazer à baila”¹⁶⁶ os desvios de conduta praticados durante sua vida e, enfim, para a confissão de seus pecados.

Castro Lobo reinsere no *Verso I (Largo)* a relação entre esperança x dúvida/medo por conta da inflexão do tópico de Ombra no discurso predominante de outro tópico de dança verificado neste responsório: a Musette. Aqui, para além do andamento lento, do compasso ternário e do baixo em pedal de tônica, o construto harmônico que enceta a seção colabora para a expressão da atmosfera onírica proporcionada pelo acorde de Subdominante em segunda inversão – tratado por Rice (2014) no estudo sobre o esquema Hertz. A inflexão do tópico de Ombra – através do parâmetro da harmonia e das figurações do Le-Sol-Fi-Sol – no discurso firmado sobre o tópico de Musette está de acordo com a função retórica desempenhada pela música para dotar o texto de maior carga dramática, sobretudo quando a ocorrência do tópico se dá sobre as palavras *noli me condemnare*.

Por fim, o *Verso II (Largo)*, com dimensões minúsculas – porém bastante denso em conteúdo harmônico-contrapontístico – possui o argumento de Marcha como esteio discursivo. Páscoa (2019, p. 4) chama a atenção para as associações que este tópico, quando presente em uma obra sacra, pode suscitar. Diz o autor que este tópico, para além de desempenhar funções exordiais (quando posto, portanto, ao início de uma obra ou de um movimento), dá “o tom do despertar para a palavra do louvor” (IDEM). No caso da música fúnebre, por razões óbvias, as laudas são suprimidas do conteúdo textual e o sentido desse tópico neste verso não se dá em sentido laudatório, mas na expressão solene de um último pedido: que Deus conceda o descanso eterno e a paz ao espírito dos que se foram. Assim, os parâmetros musicais que dão contorno ao tópico de Marcha, especialmente o andamento, são essenciais para o estabelecimento de um caráter solene, máxime quando se trata da expressão de um derradeiro pedido ao encerrar de uma lição responsorial.

¹⁶⁵ Corruptela em português dos termos *Countrydance* e *Contredanse*. É o designativo genérico para danças que têm sua origem ligada à vida campesina. Em voga nos principais centros urbanos europeus durante o alvorecer do século XVIII (em especial Paris e Londres), as contradanças, na estética galante, incorporam práticas mistas de sociabilidade, voltando-se ao culto de valores ditos “naturais”, ligados à expressão de simplicidade e avessa às transformações promovidas pela crescente industrialização no velho continente. Integrada às outras linguagens artísticas, as contradanças são frequentemente retratadas em paisagens bucólicas, especialmente nas pinturas de Antoine Watteau (1684-1721) – associado ao estilo *Fête Galante*.

¹⁶⁶ Aqui a expressão é aplicada em duplo sentido: tanto para indicar “trazer à discussão” quanto para insinuar o ato de dançar, de exibir algo.

3.1.4 Responsório IV

3.1.4.1 *Andante*

Com um plano tonal e modo diametralmente oposto, o Responsório IV dista a um trítono de seu precedente, possuindo, portanto, centro tonal firmemente estabelecido em Lá menor, com digressões harmônicas que não escapam ao traço estilístico de Castro Lobo para esta obra, qual seja o recurso à Submediante (mormente em tonalidades maiores) e à Mediante (no caso de tonalidades menores), como em outros momentos dos demais responsórios. Este responsório marca o início de uma nova lição, tratada musicalmente pelo compositor com maior carga dramática, dado que os demais que conformam a segunda parte das lições estão todos estruturados em modo menor, restringindo, *a priori*, o leque de opções discursivas a alguns tópicos comumente associados às tonalidades menores. Outro ponto que torna ainda mais restrita a opção discursiva dos tópicos no restante da obra é, além do modo menor das tonalidades empregadas, o número de bemóis na armadura de clave.

No que respeita às características gerais deste responsório, uma que perpassa de forma unânime entre todas as seções é o baixo em pedal de Tônica, a dar princípio a cada uma delas. Tal recurso pode ser interpretado, para além da afirmação da própria tonalidade, como uma forma de obliterar a lembrança auditiva de Mi bemol maior (tonalidade do Responsório III), dado que tanto o modo quanto o caráter são substancialmente diferentes¹⁶⁷. Se a expressão do responsório anterior é a de leveza devido à configuração de seus parâmetros (resultando disso a predominância discursiva de dois tópicos de dança: o Minueto e a Musette – tendo o último uma sucinta inflexão do tópico de Ombra), a expressão deste responsório é sisuda, carregada de intenção dramática, com vistas a chamar a atenção do ouvinte para a seriedade que esta lição responsorial impõe. Destarte, de forma geral, este responsório se configura como uma espécie de *confutatio* à primeira lição responsorial empreendida pelos três responsórios iniciais.

O gesto de abertura que enceta este responsório é marcado pelo o que Gjerdingen (2007, *passim*) denominou por Do-Mi-Sol, ou seja, uma formulação que privilegia os graus constituintes da harmonia de Tônica – 1, 3 e 5. Para lograr êxito retórico com esse procedimento esquemático, Castro Lobo recorre mais uma vez à repetição inalterada de texto e música (*palillogia*), buscando exprimir a renitência, a contumácia de quem roga a Deus para que não

¹⁶⁷ Especialmente quando se verifica que os responsórios finalizam na repetição do segundo período do responso e, no caso do Responsório III, com a leveza e a alegria moderada (LENNENBERG, 1958, pp. 57-69 *apud* LÓPEZ CANO, 2012, p. 65) expressas pelo Minueto.

se esqueça de um pobre pecador, para que não o abandone à própria sorte. O compositor responde ao gesto de abertura representado pelo Do-Mi-Sol com uma Fonte que culmina na harmonia da Mediante, portanto na relativa maior (Dó maior) da tonalidade deste responsório (Lá menor). Nota-se, novamente, que Castro Lobo se vale da Fonte com os papéis do baixo e da voz superior invertidos e, ao se observar os pontos de inflexão do esquema, ver-se-á que se tratam de dois procedimentos de fechamento relacionados ao *Passo Indietro*, dado que os acordes resultantes (Ré menor, c. 5, e Dó maior, c. 6) estão em primeira inversão.

Figura 33 – Esquema Do-Mi-Sol e Fonte, Responsório IV, *Memento mei Deus*, cc. 1-6

No tocante ao tratamento discursivo, observa-se uma interessante oposição entre o responsório anterior, quando da repetição do segundo período do responso para sua finalização, e o início deste responsório. Aquele possui em sua finalização um *topos* musical associado a um estilo de escrita elevado (o Minueto) e este tem em seus parâmetros a convergência para um estilo de escrita mais simplório, dado o uso do baixo em pedal de Tônica, da linha melódica

superior a progredir fundamentalmente por grau conjunto, da textura que remete à melodia acompanhada e da instrumentação parcimoniosa, sugestivo, portanto, de uma imbricação entre os tópicos Pastoral e Estilo Cantabile.

Todavia, imediatamente antes da ocorrência da Fonte e após a enunciação da palavra *Deus* pela voz de Soprano (c. 4), as partes dos Violinos I e II e da Viola iniciam uma vigorosa movimentação escalar, com a sugestão de que haverá uma inflexão sobre o argumento musical anteriormente estabelecido, proporcionando, destarte, um momento topicamente distinto neste primeiro período do responso. A julgar pelos parâmetros da dinâmica, textura, figuração melódica – especialmente aquela presente no Violino I –, ritmo e harmonia, tem-se na ocorrência da Fonte a inflexão do Estilo Brilhante no discurso musical. Essa inflexão está em sintonia com a entrada de uma nova porção do texto – *quia ventus est vita mea* –, correspondendo àquilo que Ratner (1980 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331) considera como o controle de temporalidades no seio da música clássica, especialmente quando há a justaposição ao Estilo Cantabile. Mais uma vez, quando se atina para a harmonia, vê-se o sentido teleológico do Estilo Brilhante neste responsório, uma vez que o mesmo tem seu sentido plenamente expresso quando finalizada a dita porção textual em uma cadência composta, a afirmar a Mediante (c. 7).

O retorno à harmonia de Tônica é realizado através do *Passo Indietro* (c. 8), procedimento de fechamento que atua como uma afirmação de baixo impacto da Tônica em primeira inversão para, em seguida, afirmá-la por meio de um tipo cadencial que privilegia a tônica em estado fundamental¹⁶⁸. Neste ponto, a movimentação que precede esse tipo de cláusula insere outra inflexão tópica, a segunda em um espaço de oito compassos. Aqui, mesmo com a indicação *Andante* como sugestão de andamento, a subdivisão das pulsações em ritmo de semicolcheia confere ao *Passo Indietro* e à Cadência Composta o contorno característico do tópico de Tempesta, onde, grosso modo, difere do Estilo Brilhante basicamente no parâmetro da harmonia. Colabora, também, para a afirmação da Tempesta o uso de sequências melódicas (*gradatio*) em sentido descendente no Violino I (cc. 8:4 e 9:1-2).

A Cadência Composta que se antepõe ao restabelecimento do pedal de Tônica marca o fim da inflexão de Tempesta e o início de outra inflexão tópica neste responso. Tomando o parâmetro da figuração rítmico-melódica (um *passus duriusculus* verificado na Flauta I e no

¹⁶⁸ Podendo ser uma Cadência Perfeita, com baixo e voz superior a finalizar sobre a Tônica, ou uma Cadência imperfeita, com baixo a finalizar na Tônica e a voz superior em um fator distinto da harmonia.

Violino I) e o ritmo dáctilo nas partes vocais (ao enunciar a palavra *memento*, c. 10, seguida por uma pausa de semínima a emular uma *suspiratio*), verifica-se que o discurso musical se encaminha ao tópic de Ombra, especialmente quando a porção do texto que abre o responso adquire contornos mais obscuros por meio dos parâmetros descritos acima. A principal diferença entre a primeira exposição do texto *Memento mei Deus* e esta última se dá no parâmetro da textura, sendo, portanto, pouco provável que a reexposição textual represente um retorno ao argumento musical inicial pela conspícua diferença de densidade.

6 7 1 6 3 2 3 7 8 1 6 3 2 1 9 10 11 12

Fl I
Fl II
Tpo
S
A
T
B
Vn I
Vn II
Vla
Br I
Br II

qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3 qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3, me-3 stans me-3 i De-3 us.

qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3 qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3, me-3 stans me-3 i De-3 us.

qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3 qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3, me-3 stans me-3 i De-3 us.

qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3 qui-3 ves-tus est vi-3 ta me-3, me-3 stans me-3 i De-3 us.

5 4 3 4 5 1 5 4 3 4 5 1

Cadência Composta (Dó maior) Passo Indietro Cadência Composta (Lá menor)

Figura 34 – Cadência Composta (Dó maior), *Passo Indietro* e Cadência Composta (Lá menor), Responsório IV, *Memento mei Deus*, cc. 6-12

3.1.4.2 *Allegro*

Pode-se, *a priori*, tomar esta seção – dada a sua formulação de compasso e a sugestão de andamento – como mais uma inserção de um tópico de dança no computo geral da obra. No entanto, alguns elementos utilizados por Castro Lobo na seção anterior sugerem outro direcionamento para o discurso aqui proposto.

The musical score for measures 13-19 of 'Nec aspiat' is presented in a standard orchestral layout. It includes parts for Flutes I and II, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bass I (Bx I), and Bass II (Bx II). The vocal parts (S, A, T, B) have the lyrics: 'Nec a - spi - ci-at me vi - sus ho - mi-nis,'. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Circled numbers 1, 3, 5, 2, 1, 7, 1 are placed above measures 13-17, and circled numbers 1, 4, 5, 1 are placed below measures 13-17.

Figura 35 – Do-Mi-Sol e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório IV, *Nec aspiat*, cc. 13-19

Outra vez o Do-Mi-Sol é utilizado como gesto de abertura, tendo como contraparte um baixo em pedal de Tônica. Aqui, ao tornar inequívoca a afirmação da harmonia de Lá menor – tanto pelo pedal quanto pelo movimento triádico descrito nas vozes agudas e intermediárias das

seções orquestrais –, esse gesto potencializa a intenção retórica do texto, deixando entrever, por meio da agudização da voz, um pedido desesperado do agente interno para que não o observe despojado de tudo que lhe é caro¹⁶⁹. Na sequência do gesto de abertura se verifica uma Cadência Composta Do-Si-Do, cujo propósito é nítido: encerrar a primeira enunciação do texto para dar início à movimentação mais efusiva da seção através de um grande uníssono na seção de cordas (cc. 18-19).

The image shows a musical score for measures 20-26 of the Responsório IV, *Nec aspiciat*. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bass I (Bx I), and Bass II (Bx II). The vocal parts (S, A, T, B) have the lyrics "Nec a - spi - ci at me vi". The instrumental parts (Flutes, Violins, Viola, Basses) feature rhythmic patterns. A red circle highlights a specific passage in the Violin I part at measure 25. Fingerings are indicated by circled numbers above and below notes.

Figura 36 – Esquema Lamento e figuração em *Le-Sol-Fi-Sol*, Responsório IV, *Nec aspiciat*, cc. 20-26

¹⁶⁹ Uma vez que este responsório retrata a história de Jó.

Contudo, essa movimentação tem um interessante contraponto nas partes vocais e nas flautas, uma vez que Castro Lobo as configura em valores rítmicos mais alargados¹⁷⁰. A esse movimento parcimonioso na parte superior do efetivo orquestral – passível de ser interpretado como o desfalecimento do agente interno da narrativa – se coloca uma possibilidade do esquema-tópico de Lamento. Vê-se no excerto acima o movimento descendente – na linha melódica do baixo – de um tetracorde que se inicia na Submediante (Fá) e finaliza na Mediante (Dó, cc. 22-26). Mesmo diferindo quanto aos graus escalares em que o amálgama sintático-semântico está comumente estruturado¹⁷¹, quando comparado ao protótipo visto em Caplin (2014, p. 416), o espécime ora visto neste segundo período do responso atina para a figura retórico-musical do *passus duriusculus*, portanto, uma das possíveis realizações do esquema-tópico de Lamento (IDEM, p. 417). Em seu penúltimo evento o Lamento possui, no Violino I (c. 25), figuração correspondente àquela do Le-Sol-Fi-Sol, reforçando, assim, o caráter lamurioso atribuído ao esquema-tópico.

Castro Lobo dá seguimento ao Lamento com uma Cadência Do-Si-Do de grandes proporções, reestabelecendo – à guisa de *Coda* – o pedal de Tônica ao fim do responsório. A reinserção do pedal pode ser entendida como a afirmação unívoca do inevitável, da morte, sobremaneira quando se toma o verso que se segue a esta seção como parte integrante da exegese. Há ainda outros elementos musicais que colaboram para o contorno dramático conferido ao texto, como por exemplo a *heterolepsis* (cc. 27-28) – sinalizada por figuras hexagonais na parte do Violino I – que é a dissonância, em relação à nota do baixo, alcançada por salto. A sequência melódica descendente (cc. 27-29), iniciada após o arpejo ascendente realizado pelo Violino I (c. 26), também se coloca como elemento fundamental para a dramatização musical do texto, uma vez que, em larga escala, ela representa uma *catabasis* escalonada (*gradatio*), verificada à Figura 37, cc. 27-28.

Por fim, o tópico que detém a primazia discursiva neste responso é o de Tempesta. Ao início do segundo responso tem-se a seção de cordas com maior movimentação, especialmente quando se observa o contraponto rítmico entre Baixos I e II e Violas e os Violinos I e II (cc.

¹⁷⁰ Resultando desse procedimento, portanto, apenas duas enunciações completas do texto.

¹⁷¹ Caplin (2014, p. 416) demonstra que o Lamento possui, em sua mais básica forma, quatro estágios, iniciando na Tônica e finalizando na Dominante. Várias são as possibilidades de realização harmônica desse esquema-tópico vinculado fundamentalmente a uma linha melódica de baixo. No caso do espécime visto neste responsório, embora não se circunscreva rigidamente à taxonomia do protótipo visto em Caplin, o elemento que assim o permite inseri-lo na abrangência do Lamento é o referido *passus duriusculus*, sendo, portanto, uma das possibilidades de realização do esquema-tópico. Por ser relativamente amplas as possibilidades de realização harmônica, o Lamento visto aqui possui a seguinte resultante em seus cinco estágios: $IV^6 - I^6_4 - V^6_5/V - V^{6/\#4/2} - I^6$.

13-14) sugerindo uma propulsão, um impulso para adiante. Esse impulso é levado a cabo através do uníssono na seção de cordas com figuração rítmica em colcheias, mantendo-se neste *moto* até o antepenúltimo compasso (c. 31). Para além do ritmo contínuo em colcheias verificado na parte grave da seção de cordas e do contraponto rítmico nos violinos em uma sugestão de andamento acelerado (*Allegro*), colabora para o estabelecimento do caráter tempestuoso da seção as elaborações melódicas do Violino I ao final do responso, com a figuração do Le-Sol-Fi-Sol, com o arpejo ascendente sobre a harmonia de Tônica e pelo uso da sequência melódica que antecede a *Coda*.

The image shows a musical score for measures 26-33. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the words "sus ho - mi - nis". The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Bassoon I, and Bassoon II. The Violin I part features a melodic line with red star-like symbols in measures 27 and 28. The Bassoon parts have rhythmic patterns indicated by circled numbers 3, 4, 5, 5, and 1 below the staves. Measure numbers 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33 are marked at the top of the score.

Figura 37 – Cadência Do-Si-Do e *Coda*, Responsório IV, *Nec aspiciat*, cc. 26-33

3.1.4.3 *Verso – Largo*

Em relação às seções congêneres dos outros responsórios, esta última seção possui peculiaridades que a tornam única do ponto de vista da compositivo. Primeiro, é o único verso dedicado a uma voz solista em toda a obra – nesse caso à voz de Baixo – remetendo à prática responsorial medieval, que atribuía integralmente o verso a uma voz a solo¹⁷² (CUTTER; MAIANI, 2017). E segundo, possui instrumentação que privilegia, como a práxis de Castro Lobo revela, a seção de cordas e as vozes, porém, com a novidade de suprimir as flautas e inserir as trompas.

Como característica comum às demais seções deste responsório, o pedal de Tônica é novamente inserido ao início para cimentar a tonalidade de Lá menor. Aqui, as cordas, à semelhança do primeiro período do responso no Responsório II – onde também há um solo para a voz de Baixo –, desempenham um papel secundário, porém de fundamental importância às elaborações do solista, valendo-se de figurações que potencializam o efeito retórico da música, como a *suspiratio* (cc. 35-36). No trato retórico da parte solista, Castro Lobo, por meio de um único procedimento musical, faz uma dupla articulação entre figuras retórico-musicais na expressão dramática do texto: a escala descendente ao início do solo, quando da enunciação da palavra *profundis*, é, ao mesmo, tempo uma *paragoge de Kircher* – quando descreve a ação de descer às profundezas – e uma *catabasis* – quando expressa a condição do agente da narrativa. Portanto, ao sinalizar para uma ação física e para um estado material/psicológico, a combinação das figurações do solista e das cordas contribuem para o caráter deprecado que a música confere ao texto, uma vez que tais figuras retórico-musicais são amiudadamente associadas a textos desse cariz.

Após dois fecundos compassos exordiais, Castro Lobo dá sequência ao verso com um Do-Re-Mi que se apoia nos pontos de inflexão da harmonia. O percurso da voz superior do esquema é realizado pela voz solista, tendo por peculiaridade o repouso em uma nota mais grave no último estágio da formulação harmônico-contrapontística (c. 37), ou seja, oitava abaixo do que se observa nas ocorrências mais costumeiras. Isso se deve, em grande parte, pela natureza melódica da elaboração do solo e revela a preocupação retórica com o tratamento musical do texto, especialmente ao enunciar a palavra *Domine* no registro mais grave do excerto, exprimindo, portanto, a seriedade do clamor endereçado a Deus. O ato de clamar (*clamavi*)

¹⁷² Neste verso Castro Lobo insere o restante das vozes apenas ao final do verso, como que para reforçar e dar sentido retórico à porção textual *exaudi vocem meam* através de um adensamento da textura (ver Figura 40, p. 141).

também é tratado retoricamente pelo compositor, haja vista que é por meio da agudização da voz que se logra melhor efeito para uma expressão suplicante.

Figura 38 – Esquema Do-Re-Mi e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório IV, *De profundis*, cc. 34-39

Castro Lobo, na sequência do Do-Re-Mi, procede a uma Cadência Composta Do-Si-Do para encerrar a primeira enunciação do texto. No que tange ao tópico deste verso, os parâmetros da tonalidade, andamento, ritmo, textura, instrumentação bem como as figurações retórico-musicais sugerem, *a priori*, a Ombra como possibilidade discursiva, levando-se em consideração, evidentemente, a natureza do texto. No entanto, ao se observar atentamente o ritmo da voz solista e o caráter contido do acompanhamento a marcar precipuamente o passo harmônico, notar-se-á que o uso de figuras rítmicas pontuadas em conjunção às figuras de menor duração – sugerindo uma execução mais enfática – indicam como tópico predominante a Marcha Fúnebre, uma das muitas possibilidades do vasto campo tópico de Marcha.

The image shows a page of a musical score for a choral and instrumental work. The score is in 2/4 time and consists of several staves. At the top, the instrument parts are labeled: Tpa (Trumpet), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vla (Viola), Bx I (Bassoon I), and Bx II (Bassoon II). The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics underneath them: "De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne, cla - ma - vi ad te...". The instrumental parts include a trumpet line with fingerings (1, 2, 3, 2) and bassoon lines with fingerings (1, 5, 1, 5). The score is numbered 40, 41, 42, 43, and 44.

Figura 39 – Esquema Do-Re-Mi, Responsório IV, *De profundis*, cc. 40-44

Outro ponto em comum em relação a outros momentos da obra é a transposição do material musical à outras regiões harmônicas para uma nova enunciação de uma porção textual. Em geral, esse procedimento traz em si a possibilidade de alteração tópica, como no caso do primeiro período do responso no Responsório III. Aqui, Castro Lobo recorre à Submediante (Fá maior) para a reexposição do texto e conseqüente transposição do material apresentado ao início do verso sem necessariamente promover uma alteração do *topos* musical. Pelo contrário. Ao inserir as trompas neste ponto, o compositor reforça o *topos* de Marcha pela associação que o instrumento também possui, ainda que de forma tangencial, com o *topos* militar¹⁷³. Observa-

¹⁷³ Monelle (2006, p. 116) oferece informações sobre o uso de um par trompas em antigas formações musicais para uso militar, consistindo estas em: um trompete, duas trompas, dois oboés e um fagote. Tal formação, segundo o autor (IDEM, p. 115), não objetivava o controle do passo da marcha, dado que a mesma não se fazia ouvir ao fim da coluna, mas apenas para animar, entreter, o pelotão em sua passagem.

se que a sobreposição das características melódicas das trompas auxilia o tópico de Marcha, uma vez que a primeira descreve, por duas vezes, o contorno melódico referente ao Do-Re-Mi (cc. 42 e 44) e a segunda à movimentação triádica que perfaz os fatores da harmonia de Tônica, recurso frequente nos toques de chamada de trompa e de clarins.

The image shows a musical score for measures 45-50 of Responsório IV, De profundis. The score is in 3/4 time and includes parts for Trompa (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Baixo (B), Violino I (Vln I), Violino II (Vln II), Viola (Vla), Baixo I (Bx I), and Baixo II (Bx II). The lyrics are: "Do - mi-ne: ex - au - di, ex - au - di vo - cem me-am." The Baixo part has two red circles highlighting specific rhythmic patterns. The Baixo II part has fingering numbers 6, #3, 4, #4, 5. The score ends with "D.C.Nec Aspietat".

Figura 40 – Cadência Convergente e esquema Ponte, Responsório IV, *De profundis*, cc. 45-50

Finalmente, Castro Lobo encaminha o fim do verso à harmonia de Dominante por meio de uma Cadência Convergente, que, por sua vez, desemboca numa Ponte a servir de elo ao *repetendum*¹⁷⁴. Aqui, é conspícua a inflexão do tópico de Ombra, especialmente quando se

¹⁷⁴ Em larga escala, pode-se entender a passagem da harmonia de Submediante à harmonia de Dominante (cc. 40-46) como uma grande Cadência Frígia, uma vez que, quando transposta à tonalidade de Fá maior, não há recurso a nenhuma outra região harmônica. A movimentação, quando da transposição, restringe-se à Tônica e à Dominante (Fá maior e Dó maior) e seu trânsito se dá por ascensão cromática na linha melódica dos Baixos I e II,

verifica a ocorrência de figurações em Le-Sol-Fi-Sol na voz solista. Um importante detalhe a ser notado é a inserção das demais vozes do coro somente ao final da seção, cujo propósito, mais uma vez, não escapa à retórica: reforçar, por meio do aumento de volume do efetivo orquestral, o clamor para que a voz do agente da narrativa seja escutada por Deus.

Assim, Castro Lobo em uma única seção responsorial se vale de elementos que sintetizam muitos dos recursos empregados em momentos anteriores da obra, oferecendo uma suma estilística de sua abordagem musical. Embora recobre antigas práticas de estruturação, baseadas na práxis medieval, o uso de procedimentos de transposição harmônico-melódica, de Pontes ao final das seções para fins transitórios e de um minucioso tratamento retórico do texto torna a abordagem do compositor destacável, sobretudo pelo contorno dramático, quase operístico, dado à obra como um todo.

3.1.4.4 Sinopse da análise

De antemão, pode-se observar a similaridade, a despeito do centro tonal, entre este responsório e o Responsório II, uma vez que ambos utilizam como gesto de abertura o Do-Mi-Sol (sendo que este o faz nos dois períodos do responso). Além do mais, eles possuem seções dedicadas à voz de Baixo solista, sendo que no Responsório II o solo está alocado no primeiro período do responso e aqui a elaboração solista se verifica no Verso. O uso de procedimentos harmônico-contrapontísticos de transição (Ponte) também se apresenta como ponto em comum entre as partes, especialmente nas seções em que as ditas elaborações para a voz de baixo ocorrem. Um último ponto que torna ainda mais interessante a correlação entre essas duas partes da obra é o recurso, dentro da mesma seção (no segundo período do responso), ao amálgama sintático-semântico do Lamento aliado ao tópico de Tempesta.

Tal uso guarda coerência com as funções formais nas quais os tópicos podem estar associados, sendo tais relações exploradas por Caplin (2014, pp. 425-452), que circunscreve o Lamento como possuidor de uma “provável relação formal” (IDEM, p.416), especialmente localizado ao meio de um processo formal (IDEM, p. 419). Isso se deve ao fato do esquema-tópico, mormente em sua forma cromática, ser harmonicamente instável, uma característica de elementos formais associados à transição entre seções. Quando se observa que o tópico *Sturm und Drang* – tratado por McClelland (2014, p. 281) pelo termo Tempesta – é associado por

caracterizando, portanto, uma Cadência Convergente imbricada à Cadência Frígia – mais abstratamente estruturada.

Caplin (2014, p. 416) às funções formais correlatas ao meio, fica claro constatar que a ocorrência do Lamento nos Responsórios II e IV obedece estritamente a essa premissa (revelando, portanto, um uso coerente da formulação), uma vez que Castro Lobo os coloca, em sentido macro, no segundo período do responso (*Allegro*). No que importa à constituição harmônico-contrapontística das duas ocorrências do Lamento é destacável uma importante diferença: na primeira, o Lamento se apresenta em sua forma mais simples, como um tetracorde diatônico e aqui, como tetracorde cromático (ao menos nos quatro de seus cinco estágios).

Feitas tais comparações, constata-se alguns traços estilísticos do padre-mestre no tratamento tópico da música, como a imbricação de *topoi* musicais ao início de uma lição responsorial – como a ocorrência de cinco tópicos em um espaço de doze compassos no primeiro período do responso. A sobreposição dos tópicos Pastoral e Estilo Cantabile é aqui interpretada como oposição e obliteração ao discurso e aos parâmetros firmados no responsório anterior, dado que este enceta outro argumento no conjunto da obra. O recurso ao tópico Estilo Brillhante possui claro fundamento retórico, especialmente quando associado à progressão descendente da Fonte, ao expressar a brevidade da vida através da movimentação exacerbada da seção de cordas aliada a uma terna esperança (quando levado em consideração o parâmetro da harmonia) de que haverá a expiação dos pecados. Tal esperança é posta em questão quando a porção textual é repetida – caracterizando uma insistência e, neste contexto, uma súplica – agora com a inflexão do tópico de Tempesta, dado que o retorno à harmonia de Tônica (Lá menor) e as figurações melódicas presentes no Violino I conferem à reexposição da porção textual um caráter mais efusivo. A inflexão do tópico de Ombra se dá especialmente pelo pedal de Tônica a finalizar a seção, pelas figurações melódicas do Violino I e da Flauta I a dar contorno ao *passus duriusculus*, pela textura adensada e pelo ritmo dáctilo – mormente no deslocamento do acento tônico da palavra *memento* – conferindo ao excerto a expressão do medo de que Deus olvide o pecador que clama por sua indulgência. Por fim, tem-se neste primeiro período do responso uma divisão entre expressões estáveis – por meio dos tópicos Pastoral/Estilo Cantabile e Estilo Brillhante – e expressões instáveis – com os tópicos de Tempesta e Ombra – a delinear o caráter dual que perpassa toda a obra.

O segundo período do responso é mais estável quanto à expressão do argumento musical, circunscrevendo-se ao tópico de Tempesta com inflexões do amálgama sintático-semântico do Lamento. Sua enunciação direta faz com que o texto seja repetido uma única vez, sem intercorrências de porções textuais como nas demais seções congêneres, sendo a primeira enunciação mais ligeira, com figuração rítmica em valores reduzidos para as vozes (cc. 13-17)

e a segunda mais alargada, com predominância de uma sílaba por compasso (cc. 20-30). Tal alargamento pode aqui ser interpretado como o desfalecimento do agente da narrativa, uma vez que o Lamento – inserido ao centro da reexposição textual – pressupõe uma movimentação melódica em sentido descendente no baixo, equivalente, neste caso, à confluência da *catabasis* e do *passus duriusculus*, carregando, portanto, toda a significação inerente a essas figuras. Tal argumento é agravado pela figuração em Le-Sol-Fi-Sol presente no Violino I (c. 25), durante o penúltimo evento do Lamento, sobre a harmonia de Dominante (Mi maior com sétima em terceira inversão) e colabora para dar contornos dramáticos à expressão do despojamento e da finitude iminente.

A última seção deste responsório tem como argumento precípua o tópico de Marcha, com inflexões da Marcha Fúnebre e da Marcha Processional, e se trata do único verso enunciado à maneira medieval em toda a obra, ou seja, com uma voz solista a cantar (quase) todo o texto, neste caso a voz de Baixo. Embora se possa argumentar, *a priori*, que a configuração dos parâmetros (andamento *Largo*, pedal de Tônica no baixo, textura homofônica, uso de figuras retórico-musicais como a *suspiratio*, *catabasis* e *paragoge de Kircher*, bem como a preferência pelo registro grave das cordas e da voz solista) aponte fortemente para o tópico de Ombra como tônica discursiva, o exame acurado do ritmo harmônico e da figuração rítmico-melódica da voz solista indica um *topos* musical mais saliente, porém não excludente. O uso do tópico de Marcha Fúnebre confere ao início do verso um caráter grave, sério e constrito de quem, despojado de tudo e na mais miserável das condições, clama pela interveniência divina. O aspecto desolador da primeira enunciação da porção textual *De profundis clamavi ad te Domine* é mitigado quando da transposição do material musical à Submediante (Fá maior) e pela inserção das trompas na segunda enunciação, caracterizado pela Marcha Processional, figurando, possivelmente, como a resposta de Deus aos clamores do agente. Neste ponto, o tópico de Marcha Fúnebre se dissipa, transformando a expressão do conteúdo textual ao mesmo tempo em que instaura outra dualidade no transcurso da obra, a saber: entre expressões instáveis e estáveis, respectivamente. A transição à parte final da seção é marcada pelo tópico de Ombra – desta vez mais acentuado – principalmente pelas figurações do Le-Sol-Fi-Sol na voz solista e pela inserção das demais vozes a gerar maior volume na transmissão do conteúdo do texto. Por fim, a figuração em Le-Sol-Fi-Sol, inserida em um ambiente que privilegia o pedal na Dominante e, por consequência, a Ponte, faz parte do que se pode caracterizar, a despeito da textura homofônica, como ponto de órgão (*Orgelpunkt*) (BYROS, 2014, p. 389), dado que a

cadência é, ao fim do deste verso, postergada e sua realização se dá apenas no *repetendum*, com a afirmação da harmonia de Lá menor.

A variedade tópica apresentada no primeiro período do responso é indicativa, do ponto de vista discursivo, de uma incerteza quanto ao desfecho da vida do agente da narrativa: os tópicos oscilam em virtude do caráter dual estabelecido por Castro Lobo, exprimindo ora a lânguida esperança na salvação ora a incerteza no logro da mesma, máxime quando se observa que a mesma porção textual, em alguns casos, é tratada de forma quase diametralmente oposta. As seções subsequentes possuem menor variação tópica, entretanto são substancialmente dramáticas na expressão de seu conteúdo, deixando entrever a veia lírica de Castro Lobo e o refinamento do tratamento musical que, durante o transcurso desta segunda lição responsorial, atinge seu ápice por meio de elaborações solistas para outras vozes e para instrumentos, assim como através de texturas imitativas a citar trechos instrumentais de ópera.

3.1.5 Responsório V

3.1.5.1 *Moderato*

Sendo um dos mais elaborados responsórios da obra, o Responsório V, em seu primeiro período do responso, reúne algumas das características previamente exploradas por Castro Lobo, a saber: frase em uníssono a dar princípio a uma seção responsorial (como no Responsório II, por exemplo), elaboração para a voz solista (desta vez, para o Contralto), uso de figurações retórico-musicais a servir de suporte ao conteúdo expresso pelo texto, forte contraste dinâmico (como quando na introdução do primeiro período do responso no Responsório III) e de textura (à semelhança daquela vista na seção congênere do Responsório IV), bem como pela recorrência do *Solo de Fagote* (visto no verso do Responsório I). Estilisticamente, Castro Lobo concede ênfase dramática inaudita a uma seção que enceta um responsório, especialmente quando se observa que quase não há recurso à repetição de porções textuais para fins expressivos (à exceção da franja *in vita mea*), tratando-se, portanto, de uma enunciação direta e prenhe em elementos contrastantes.

Na perspectiva sintática, o padre-mestre lança mão de expedientes recorrentes à abertura de obras galantes, como o Meyer, por exemplo. No caso do espécime verificado após o uníssono que serve de gesto de abertura, nota-se que seus estágios são interpostos por elaborações harmônico-contrapontísticas que oscilam entre as harmonias de Dominante e Tônica antes do

esquema lograr completude. Tal interposição é sobejamente verificada nos excertos apresentados por Gjerdingen (2007) e corroboram, por outro ângulo, a maleabilidade do uso dos esquemas de contraponto. A sequência do esquema é garantida, como que para dar desfecho à carátula musical deste responsório, por uma Cadência Composta, que tem no último evento do Meyer o seu evento inicial, conformando, portanto, uma elisão. O uso de procedimentos cadenciais por Castro Lobo, como anteriormente verificado, tem por premissa a separação de materiais musicais e são sugestivos de vindouras alterações tópicas.

The image displays a musical score for the Responsório V, *Hei mihi! Domine*, measures 1-3. The score is written for a large ensemble, including Flutes I and II, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola, Bassoon I, and Bassoon II. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 2, 3 for the flutes; 1, 7, 4, 3, 2, 1, 7, 1 for Violin I; 3, 2, 7, 1, 4, 5, 1 for Bassoon II.

Figura 41 – Esquema Meyer e Cadência Composta, Responsório V, *Hei mihi! Domine*, cc. 1-3

No que concerne ao discurso empreendido, os parâmetros do ritmo (figuração pontuada) e andamento sugerem – considerando o uníssono a servir de gesto de abertura – uma execução enfática e portentosa (TÜRK, 1789 *apud* HARINGER, 2014, p. 200), podendo figurar, novamente, o tópico de Marcha Processional no curso da obra. A ênfase concedida à movimentação escalar ascendente em figuração rítmica pontuada é um ponto fulcral do significante, que abrange o amplo campo do tópico Militar – embora, é verdade, nem todas as composições do tipo Marcha sejam destinadas à caserna. Tais características associam-se à expressão grave, especialmente quando levada em consideração a tonalidade de Dó menor, sugestiva de uma possível imbricação entre tópicos. Dado o significado do texto que se segue à introdução deste responsório, o tópico que melhor satisfaz as características estilísticas da configuração de parâmetros aqui empregada, *a priori*, é o de Ombra. Assim como no verso do Responsório IV, a justaposição desses tópicos confere um caráter soturno ao primeiro período do responso, mormente à entrada da voz solista de Contralto, em estilo recitativo.

The image displays a musical score for a choral and instrumental work. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the upper half, and the instrumental parts (Flutes, Trumpet, Violins, Viola, Bassoons) are in the lower half. The Alto part is marked 'Solo' and contains a circled cadence figure. The strings are marked with circled numbers 1 through 7, indicating specific rhythmic or harmonic patterns. The score is in G minor and common time.

Figura 42 – *Comma*, Cadência incompleta e figuração em *Le-Sol-Fi-Sol*, Responsório V, *Hei mihi! Domine*, cc. 4-7

Harmonicamente, a entrada da voz solista se encontra na tonalidade de Dó menor, com breve recurso às harmonias que desempenham funções cadenciais (Subdominante e Dominante). O uso de formulações cadenciais de baixo impacto, como a *Comma* (c. 5), permite ao compositor protelar o encerramento de uma ideia, dando vazão a elaborações significativas na expressão do conteúdo textual, como o *Le-Sol-Fi-Sol* vinculado a uma Cadência Incompleta. As formulações harmônico-contrapontísticas são apoiadas, no que diz respeito à expressão dramática do conteúdo textual, pela figura retórico-musical da *suspiratio*, presente na voz solista por meio das pausas de semínima e nos violinos e violas pelas pausas de semicolcheia.

Tanto as pausas como o estilo de elaboração da voz de Contralto podem indicar um modo de expressão que se circunscreve ao que costumeiramente se denomina por Estilo Sensível (*Empfindsamkeit*), que tem na música vocal o seu fundamento (HEAD, 2014, p. 269).

The image shows a page of a musical score for the fifth voice part of 'Hei mihi! Domine', measures 8-10. The score includes parts for Flute I and II, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola, Bassoon I, and Bassoon II. The vocal parts have lyrics: 'Quid fa - ci-am mi - ser? U - bi fu - gi-am, ni - si ad te De - us'. The score features dynamic markings (f, p) and numbered annotations (1-7) indicating specific musical features or performance instructions.

Figura 43 – Esquema Lully, Responsório V, *Hei mihi! Domine*, cc. 8-10

Finalizado o breve recitativo dedicado à voz de Contralto, Castro Lobo brinda a audiência com um dos momentos mais carregados no que diz respeito à expressão patética em toda a obra. À pergunta *Quid faciam miser?* (c. 8) é conferido um caráter desesperado, cheio

de horror, expresso musicalmente por meio do recurso à dinâmica ruidosa (*f*), textura plena e homofônica, nota pedal na voz de Baixo, nos Baixos I e II e Violas (em registro incomumente agudo), ritmo dáctilo e pela exploração de dissonâncias no trato harmônico do excerto. Quanto à estrutura harmônico-contrapontística da Figura 43, o compositor lança mão de um esquema adicionado ao léxico das *schemata* galantes por Rice (2016), o Lully. Sendo basicamente uma oscilação entre as harmonias de Tônica e Dominante – entrecortadas, em seu segundo estágio, por uma movimentação contrapontística nas vozes superiores (Flautas e Trompas) a gerar uma forte dissonância (segunda e quarta) – tal esquema, de acordo com Rice (2016, p. 4), fora sobejamente explorado pelo compositor Jean Baptiste Lully (1632-1687) ao início de numerosas aberturas de suas obras e aqui cumpre com o papel de inserir uma importante alteração tópica.

Ao se observar o parâmetro da dinâmica, verifica-se que o Lully possui dois momentos claramente distintos: o primeiro, expresso por um ímpeto explosivo, caracterizado mormente pela agudização do registro no efetivo orquestral e o segundo, com a descontinuidade das linhas melódicas – marcada pela suavização da dinâmica (*p*) – dando completude à formulação. Como antes mencionado, o recurso à agudização – amparado na *mimesis* – é um artifício retórico eficaz para lograr a expressão suplicante, efusiva e característica de quem busca na dramatização do discurso a persuasão do interlocutor. Um importante ponto a ser verificado na segunda metade do Lully aqui assinalado, para além da descontinuidade melódica (*saltus duriusculus*) – mais explicitamente nas partes orquestrais a desempenhar função de baixo, apoiada pela mitigação do ímpeto inicial – se dá no Violino I, a executar uma linha melódica que se sobressai em meio ao tecido orquestral. Embora breve em sua apresentação neste excerto, o recurso ao violino como protagonista em diversas passagens no correr da obra encontra eco numa prática que adiante será melhor abordada.

Uma elisão marca o fim do esquema e o início de uma Cadência Composta (c. 10), seguida por uma elaboração solista apoiada por duas *Commas*, com o Fagote a exercer o protagonismo (cc. 12-13). Mais uma vez, Castro Lobo estabelece um paralelo entre os responsórios ao recorrer a este instrumento como solista, sobretudo pelas similaridades entre este solo e aquele verificado ao final do verso no Responsório I (compare as figuras 12 e 44).

Figura 44 – Cadência Composta e *Comma*, Responsório V, *Hei mihi! Domine*, cc. 10-13

Por fim, o tópico predominante na segunda metade deste responso é notoriamente o de Ombra. O contraste entre texturas e entre dinâmicas, assim como a descontinuidade melódica vista na ocorrência do Lully, são indicativos de que o compositor buscou a inquietação da audiência através de elementos disruptivos, que incutem a surpresa no discurso, o inesperado – característica primordial do tópico atribuído à derradeira parte desse responso. Constata-se que os diferentes tópicos que constituem a matriz discursiva desta seção possuem, no geral, um certo grau de compatibilidade, entretanto, pouco suficiente para oferecer ao ouvinte médio alguma possibilidade de diferenciação tópica. No trânsito do tópico de Marcha Processional – mais ativo e afirmativo – ao tópico do Estilo Sensível – mais modesto e contido (ambos com inflexão do tópico de Ombra) – há um entrave interpretativo, haja vista que a expressão do caráter de ambos, embora séria, apresenta flagrantes diferenças paramétricas, obscurecendo, portanto, tal compatibilidade. Assim, pode-se interpretar esta seção como possuidora de uma

intermitência entre os momentos expressivos que a constituem, sendo a Marcha Processional (c. 1-3) um prenúncio ao momento mais explosivo do tópico de Ombra (cc. 8-9) e o Estilo Sensível (cc. 4-7) um preâmbulo ao segundo momento do Lully e à Cadência Composta que se segue (cc. 10-11). Destarte, Castro Lobo manipula as intensidades da narrativa por conferir diferentes nuances dramáticas ao texto, guiando o ouvinte por uma epopeia sentimental que tem suporte na abordagem de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) para a Doutrina dos Afetos, onde os sentimentos não são estáticos, mas experimentam diferentes gradações (modulações) ao longo do tempo (MIRKA, 2014, p. 23).

3.1.5.2 *Allegro*

Um dos aspectos relevantes nesta obra é o tratamento particularizado que Castro Lobo conferiu a algumas elaborações harmônico-contrapontísticas. À Romanesca/Terças Descendentes assinalada no Responsório I – embora não observe a localização como esquema de abertura que lhe destinou amiúde os autores do século precedente – o compositor imputa-lhe a função de inaugurar o momento de maior movimentação rítmico-melódica do responso que enceta a obra. Assim, em larga escala, o esquema se constitui no moto primordial da seção, tendo na porção que antecede o esquema um preâmbulo a servir de pavimento ao ponto culminante do responso. De forma ainda mais elástica, o padre-mestre articula a Cadência Frígia presente no verso do Responsório IV (ver nota de rodapé 174, p. 141) à entrada da Ponte que conduzirá ao *repetendum*, exigindo do analista uma visão alargada das relações harmônicas estabelecidas entre diferentes porções de uma seção. Isto dito, o esquema que se assinala na abertura do segundo período do responso deste Responsório V não se caracteriza como possuidor de propriedades exordiais, ou seja, não possui evidências em número suficiente na literatura para ser tratado como um autêntico gesto de abertura. Portanto, a que se atribui o uso do esquema Prinner, comumente relacionada a funções formais correlatas ao meio, a encabeçar uma seção? Poderia se tratar do que Caplin (2014, p. 424) denomina por dissonância formal-funcional¹⁷⁵ aplicada ao esquema?

Para responder a essas perguntas o olhar retrospectivo é fundamental. À semelhança do que se verifica no uso particular das formulações acima mencionadas, o Prinner a abrir este

¹⁷⁵ Caplin (IDEM) afirma que as funcionalidades formais são de dois tipos: intrínseca e contextual. A primeira, mais abstrata, surge de nossa percepção do conteúdo de uma dada passagem musical, a despeito de sua colocação em um modelo formal, associada a uma função formal específica. A segunda se trata da constatação de determinada elaboração no corpo da obra, ou seja, no plano notacional.

segundo período do responso deve ser visto em larga escala e não como um gesto de abertura, oferecendo uma resposta em dimensões ampliadas às formulações do primeiro período do responso. Portanto, sua função como elaboração a servir de complemento/resposta a um esquema ou gesto de abertura é exemplarmente cumprida, ainda que as proporções sejam, para fins comparativos, colossais em relação à norma galante.

The image displays a musical score for the fifth voice part of a 'Miserere mei' response. The score includes staves for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics: 'Mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i,'. The Flute I part is marked with fingerings: 5 (measure 14), 6 (measure 15), 5 (measure 16), 4 (measure 17), 3 (measure 18), 6 (measure 19), 5 (measure 20), 4 (measure 21), and 3 (measure 22). The Bassoon parts have fingerings: 1 (measure 14), 4 (measure 15), 3 (measure 16), 2 (measure 17), 1 (measure 18), 4 (measure 19), 3 (measure 20), 2 (measure 21), and 1 (measure 22). The score is in 3/4 time and features a complex melodic line for the flute and a steady harmonic accompaniment for the other instruments.

Figura 45 – Esquema Prinner, Responso V, *Miserere mei*, cc.14-18

No que respeita às características do Prinner deste responso, observa-se que, após a harmonia de Tônica, o esquema é enunciado por duas vezes para satisfazer as repetições

textuais – com inequívoco propósito retórico a orientá-las. Ao contrário das fragmentárias ocorrências do esquema (onde apenas o baixo ou a melodia se imiscuem a outras elaborações), o Prinner é aqui visto em sua forma mais bem-acabada, a atuar, portanto, em seu típico papel de esquema de resposta.

The image shows a musical score for the 'Miserere mei' section of a Mass, measures 19-26. The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and instrumental parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bass I (Bx I), and Bass II (Bx II). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The vocal parts have lyrics: 'dum ve - ne - ris in no - vis - si - mo di - e, dum'. The Prinner sequence is indicated by circled numbers 1-7 above the vocal staves and below the bass staves. The Fenaroli sequence is indicated by a circled number 5 above the Soprano staff.

Figura 46 – Esquema Fenaroli, *Comma* e Prinner, Responsório V, *Miserere mei*, cc. 19-26

A sequência da dupla apresentação do Prinner é encabeçada por um Fenaroli, que compartilha sua linha melódica grave com um baixo de Prinner Modulante a conceder ênfase à harmonia de Subdominante (Fá menor, cc. 19-20). O Fenaroli, quase à maneira do Prinner

verificado na abertura da seção, se apresenta com grande parte de suas características presentes, com um pedal de Dominante (no Soprano), uma linha melódica ascendente sobre os graus 7-1-2-3 na Flauta I (parcialmente imitada pela Flauta II) e, no que respeita à harmonia, uma rápida sucessão entre os acordes de Dominante (ou os que cumprem tal função) e Tônica, ficando ausente a contramelodia associada ao esquema, característica do estilo de Francesco Durante (1684-1755) para essa elaboração, sobejamente verificada nos exemplos coligidos por Gjerdingen (2007, pp. 225, 229-231, 233). O Prinner novamente faz uma dupla apresentação – neste caso em sua versão modulante (cc. 22-26) – após uma afirmação de baixo impacto da harmonia de Subdominante por meio de uma cláusula tipo *Comma* (cc. 21-22). Neste ponto, a ocorrência dos Prinneres, além de ajudar a firmar um novo centro tonal, atua como um passadiço ao momento de maior instabilidade do responso, talvez da obra inteira.

Tal instabilidade pode ser atribuída a dois fatores: um rítmico e outro harmônico-contrapontístico e são verificados na Figura 47. No que tange ao ritmo, é conspícuo o deslocamento do acento métrico do compasso ternário para o segundo tempo da formulação¹⁷⁶, coincidindo, portanto, com a sílaba tônica da palavra latina *veneris* (c. 27), uma paroxítona. Mais adiante, o acento métrico retorna ao primeiro tempo do compasso ternário (c. 29), ocasionando, entretanto, o deslocamento do acentoônico da palavra em três das quatro vozes do coro (Soprano, Tenor e Baixo). A sílaba tônica *ne* da palavra *veneris* é relegada ao último tempo do compasso ternário nas vozes citadas, sendo, portanto, enfraquecida em sua enunciação, especialmente quando se leva em consideração o andamento da seção. Portanto, tem-se no aspecto rítmico uma dupla desestabilização que ora privilegia o acento da palavra e ora concede ênfase ao acento métrico.

Da perspectiva harmônico-contrapontística, o que se verifica nos primeiros compassos da Figura 47 é uma formulação em sequência (cc. 26-28) sobre as harmonias do VII grau (Mi bemol maior com sétima), da Submediante (Ré bemol maior) e da Dominante de Fá menor (Dó maior) a servir de elo entre os Prinneres (cc. 22-26) e o Le-Sol-Fi-Sol (cc. 29-32). Os dois últimos estágios da sequência constituem uma Cadência Frígia, sendo um importante ponto de inflexão a anteceder a apresentação do Le-Sol-Fi-Sol, uma vez que essa formulação cadencial, para além de atuar como elemento organizativo da sintaxe musical, possui forte ligação com o tópico de Ombra, mormente pela relação intervalar de um semitom entre as formações acórdicas

¹⁷⁶ Embora uma parcela pequena do efetivo orquestral (um quarto de instrumentos e vozes) não tenha a figura rítmica de mínima, responsável pelo deslocamento do acento métrico do compasso ternário (cc. 26-29), as vozes e instrumentos do espectro agudo cumprem com o papel de desequilibrar a equação em favor do acento da palavra.

envolvidas. O Le-Sol-Fi-Sol que se segue à Cadência Frígia (cc. 27-28) é a primeira grande ocorrência do esquema em sua completude, dado que os fragmentos que incidem sobre outras formulações – como sobre diversos tipos cadenciais e *schemata* – oferecem apenas uma inflexão tópica às mesmas, ocorrendo sobejamente nas vozes e instrumentos agudos do efetivo orquestral.

The musical score for measures 26-32 of *Miserere mei* is presented in a multi-staff format. The instruments and voices included are Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "e, dum ve - ne - ris, dum ve - ne - ris in no - vis". The score includes several annotations: circled numbers 7, b6, 5, 3, and 1 above notes in the flute parts; circled numbers 1, 3, 5, b6, #4, 5, b6, 5, #4 below notes in the bassoon II part; and circled numbers 1, 3, 5, b6, 5, #4, 5, b6, 5, #4 below notes in the bassoon I part.

Figura 47 – Cadência Frígia e esquema Le-Sol-Fi-Sol, Responsório V, *Miserere mei*, cc. 26-32

Aqui o esquema se mostra na sua forma característica, com o baixo a oscilar em semitons sobre as imediações da nota fundamental da Dominante, apoiada, em sua contraparte

aguda, pelos graus melódicos 1 e 3. À fundamental da Dominante é concedida pouca ênfase, pois, no contexto metrorrítmico, sua localização se dá na porção mais fraca do compasso, possibilitando maior destaque aos semitons (b6 e #4) que a circundam. Sua apresentação quase logra a duplicidade, sendo o último evento frustrado pelo descenso da nota Si natural à Si bemol (c. 33, Figura 48), a inaugurar um momento harmonicamente distinto. Destarte, os dois fatores que geram a supracitada instabilidade a este momento do responso – certamente a maior da obra – ajudam a conferir à expressão do texto um estado caótico de coisas, onde acento tônico e métrico entram em dissenso e a dimensão harmônico-contrapontística parece sugerir um afastamento do centro tonal inicialmente estabelecido. Por fim, o contraponto rítmico presente nas Violas e no Violino II, a sustentar os graus melódicos I e III, potencializam tal efeito.

Fl I 33 7 1 4 3 7 1 4 3 40

Fl II 4 3 2 1 4 3 2 1

Tpa

S
si - mo di - e, dum ve - ne - ris

A
si - mo di - e, dum ve - ne - ris

T
si - mo di - e, dum ve - ne - ris

B
si - mo di - e, dum ve - ne - ris

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II 5

Figura 48 – Pedal de Dominante da Mediante, Variante melódica do Meyer e contramelodia do baixo de Prinner, Responsório V, *Miserere mei*, cc. 33-40

O retorno ao centro tonal inicial, em Dó menor, se dá através do recurso à Mediante (Mi bemol maior), com um acorde de Si bemol maior com sétima (Dominante da Mediante, c. 33) a realizar alternância com Mi bemol maior em um ritmo harmônico estável, de um compasso para cada acorde. Tal alternância se ancora no pedal em Si bemol e oferece um respiradouro, um esteio harmônico à instabilidade provocada pelo Le-Sol-Fi-Sol. O ritmo parcimonioso (em mínimas pontuadas) da parte superior do efetivo orquestral, mesmo em contraposição à síncope presente nos Violinos I e II e Violas (cc. 33-40), estabelece outro caráter ao responso, mais leve

e esperançoso à expressão da mesma porção textual (*dum veneris*), mormente pelo parâmetro da harmonia – estabelecida em uma região em modo maior do espectro tonal de Dó menor, representando, portanto, o triunfo da ordem sobre o caos, da certeza sobre a dúvida e, por fim, da Justiça Divina sobre a justiça dos homens.

No plano sintático, a voz superior que se contrapõe ao pedal de Dominante da Mediante é uma formulação que guarda semelhança com aquela vista no Meyer, com um detalhe: os dois primeiros estágios estão trocados. Na voz superior, o Meyer está apoiado sobre os graus melódicos 1-7-4-3, dando conformidade à sucessão das harmonias de T-D-D-T. No caso da formulação vista acima, os graus melódicos 7-1-4-3 dão conformidade à sucessão D-T-D-T, reiterando uma afirmação intermitente de Mi bemol maior em detrimento da interpolação observada caso a elaboração fosse estruturada sobre a forma padrão do Meyer. Em um plano secundário, a Flauta II executa uma contramelodia que caracteriza a linha melódica do baixo de Prinner, 4-3-2-1.

O desdobramento desse momento de profunda estabilidade harmônico-contrapontística se dá através do cromatismo empreendido pela voz grave ao recolocar Dó menor como centro tonal. Assim, Castro Lobo toma o caminho inverso ao promover a alteração cromática ascendente da nota Si bemol para Si natural, conduzindo o responso, novamente, a um ambiente harmônico menor, associado, de acordo com Hatten (2014, p. 523), com a expressão do trágico. Ao proceder dessa maneira, o compositor acaba por dar início a uma *Comma* (cc. 41-42), que servirá como gesto de abertura à vindoura cadência. A formulação cadencial que encerra este responso é uma Cadência Composta Do-Si-Do e embora presente na voz mais aguda do efetivo orquestral (Flauta I) um contorno diferente do proposto pelo título da formulação cadencial, ela é assim considerada pela efetividade da voz de soprano – duplicada melodicamente pelo Violino I – além de sua terminação (exclusivamente na seção de cordas) afirmar em suas extremidades a Tônica de Dó menor. Por fim, no que respeita ao plano tonal do responso, Castro Lobo realiza digressões que se circunscrevem ao âmbito das regiões próximas de Dó menor, a saber: a Subdominante e a Mediante. Elas desempenham um importante papel estrutural ao marcar, respectivamente, momentos de instabilidade e estabilidade ao mesmo tempo em que produzem inequívocas alterações tópicas no discurso musical.

The image displays a musical score for a section of a Mass, specifically the 'Comma' and 'Cadência Composta Do-Si-Do' from the 'Responsório V, Miserere mei', measures 41-45. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments and voices are arranged as follows:

- Flutes I and II (Fl I, Fl II):** Both parts play a descending melodic line starting on a whole note in measure 41, moving through half notes in measures 42 and 43, and ending with a quarter rest in measure 44 and a whole rest in measure 45. Circled numbers 3 and 4 are placed above the notes in measures 41 and 42 respectively.
- Trumpet (Tpa):** The part begins with a whole rest in measure 41, followed by a descending line of half notes in measures 42 and 43, and a quarter rest in measure 44 and a whole rest in measure 45.
- Vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** All four parts sing the same text: "in no - vis - si - mo di - e". The lyrics are written below the vocal staves. The Soprano part has circled numbers 1, 7, and 1 above the notes in measures 43, 44, and 45 respectively.
- String Instruments (Violin I, Violin II, Viola, Bassoon I, Bassoon II):** The string parts provide a rhythmic accompaniment. The Bassoon II part has circled numbers 7, 1, 4, 5, and 1 below the notes in measures 41 through 45 respectively.

Figura 49 – *Comma* e Cadência Composta Do-Si-Do, Responsório V, *Miserere mei*, cc. 41-45

A combinação dos parâmetros musicais indica que o tópico predominante neste responso é o de Tempesta, uma vez que o andamento acelerado e o contorno melódico descendente ao início da seção caracterizam, novamente, a expressão da súplica veemente (*miserere mei*), quase desesperada. Nota-se ao fim da enunciação dessa porção textual uma pausa orquestral de semínima a atuar como uma *interrogatio* (c. 18, Figura 45, p. 153). Tal figura é aqui utilizada para exprimir o espanto do agente da narrativa, especialmente quando, de chofre, a massa orquestral é silenciada, anunciando com esse gesto retórico um novo *topos*.

Na sequência, embora se mantenha o andamento, a seção experimenta a inflexão do tópico de Ombra – à guisa de um *transitus* sobre a porção textual *dum veneris* – a preparar a reapresentação dos Prinneres, transpostos agora à região da Submediante (cc. 22-26). Tal inflexão é caracterizada por linhas melódicas em sentido contrário: no sentido ascendente para os instrumentos e vozes agudas e descendente para vozes e instrumentos graves. Cabe notar que, no espectro agudo, a voz de Soprano e o Violino I se mantêm estacionários, numa *suspensio*, e oferecem um eixo pelo qual a alternância das harmonias de Dominante e Tônica (considerando Fá menor como novo centro tonal) podem fluir, com a voz de Soprano firmemente estabelecida sobre a nota Dó e o Violino I a oscilar em um semitom superior, entre as notas Ré bemol e Dó. Essa oscilação recalcitrante é uma variante instável de uma nota pedal e oferece ao excerto a volatilidade que as seções de transição demandam.

A reapresentação dos Prinneres na Subdominante marca o retorno ao tópico de Tempesta, porém de forma breve. A citada instabilidade que precede a ocorrência do Le-Sol-Fi-Sol (cc. 29-32, e por ele agravada), através do deslocamento dos acentos métrico e silábico vistos na sequência que culmina sobre a Cadência Frígia, são elementos disruptivos associados ao tópico de Ombra e instilam na audiência um senso de inquietude que novamente recai sobre a porção textual *dum veneris*, replicada, também, no Le-Sol-Fi-Sol. Sobejamente verificada em figurações por toda extensão da obra, esse esquema – apresentada em sua forma completa neste responso – é indissociável do tópico de Ombra e aqui sua ocorrência exprime o temor de arrostar a Deus no dia do Juízo Final. Após o Le-Sol-Fi-Sol, como num dissipar das névoas da incerteza, o compositor recorre à região da Mediante (Mi bemol maior) para exprimir uma atmosfera etérea, leve, com um pulso igual nas notas dos Baixos (semínimas) e uma figuração rítmica em valores alargados para as vozes superiores (Flautas, Trompas e coro), a oferecer uma inflexão do Estilo Cantabile à seção. O Estilo Cantabile pode aqui ser entendido pelo critério da inteligibilidade, dado que a franja musical sobre a qual tal inflexão ocorre é fraseologicamente simétrica, com quatro compassos para cada ciclo de apresentação de uma variante de Meyer. Desta forma, verifica-se que a mesma porção textual adquire contornos incrivelmente diferentes através da alteração de uns poucos parâmetros, proporcionando à obra uma tensão interna marcada pela dualidade tópica. Por fim, o responso retorna ao tópico de Tempesta quando da enunciação da porção textual *in novissimo die* (c. 41 e 45), apoiado pela afirmação do centro tonal em Dó menor e, sobremaneira, pelas linhas melódicas angulares dos Violinos I e II (cc. 41-42).

Por fim, é destacável a vinculação do tópico de Tempesta à ideia de finitude expressa pela sobredita porção textual, sugerindo uma atitude desesperada diante da morte que se aproxima. Nota-se, portanto, um forte contraste em relação à porção textual congênere, presente na Romanesca/Terças Descendentes do Responsório I (ver figura 1, p. 60). Mais uma vez, a dualidade discursiva se manifesta nestes responsórios, dado que a mesma franja textual se transveste de caracteres opostos. No caso da enunciação presente no Responsório I, a tropificação dos tópicos de Estilo Brilhante e Marcha, a consubstanciar o Hino Heroico, sugere uma atitude ativa diante da morte, suscitam coragem, bravura, desprendimento para enfrentá-la enquanto que a enunciação presente neste segundo período do responso vaticina um desfecho pouco promissor do trespassse. Tem-se nesta porção textual um ponto conexo a indicar a uma transformação de atitude, sintomáticas da incerteza quanto à destinação do agente da narrativa. Novamente, Castro Lobo, em larga escala, joga com a dualidade em sua estratégia comunicativa, conferindo a porções textuais específicas um contorno dramático que bem responde ao intuito retórico de um discurso eloquente e persuasivo.

3.1.5.3 *Verso – Largo*

Até aqui se verificou que os versos responsoriais, especialmente os de pequena dimensão, possuem grande concentração de formulações harmônico-contrapontísticas, em detrimento de outros elementos estruturantes, como a instrumentação, por exemplo. Outro ponto notável nestas seções é a oportunidade que elas oferecem à inventividade de Castro Lobo na elaboração de linhas melódicas de cariz solista, ora explicitamente assinaladas pelo compositor – como nos solos de fagote, presentes nas seções congêneres do Responsório I e Responsório VI (*Verso II*), bem como no primeiro período do responso nos responsórios V e VI – ora deduzidos pelo ouvinte/analista – como no caso das linhas melódicas em destaque no tecido orquestral desempenhadas pelo Violino I, para se ater apenas aos solos instrumentais. Dado o reiterado uso desse instrumento nesse tipo de elaboração, cabe averiguar seu papel e significado no curso da obra: trata-se de uma mera diminuição melódica a servir de ornato ao texto ou o uso do violino transcende as funções musicais a ele atribuídas?

No livro *The musical topic: hunt, military and pastoral* (2006), Raymond Monelle, ao perscrutar as fontes literárias que precedem e dão fundamentação à Teoria dos Tópicos em música, assinala o uso do violino em um contexto literário e pictorial muito específico. No subcapítulo (c) *German and Anglo-Saxon Traditions* (p. 16-19) o autor avalia a abordagem de

dois autores, Reinhold Hammerstein (1980) e Robert Samuels (1995), sobre o tema da *Dança da Morte*, com o primeiro a abordá-lo a partir de fontes que o circunscreve do século XV ao início do XVIII – quais sejam, fontes escritas, afrescos e ilustrações – e o segundo com o reflexo da temática durante o século XIX, associando-o ao erotismo e à expressão do mau-gosto. Em ambas as abordagens a figura da Morte se encontra em um contexto onde a música é um elemento primordial, quer seja a Morte uma estranha personagem a convidar suas vítimas à dança tocando instrumentos musicais diversos, quer seja a própria dança – neste caso, a Morte como Valsa, considerado um gênero escandaloso quando de seu surgimento no século XIX. Em seu estudo, Hammerstein (1980, *apud* MONELLE, 2006, p. 17) verifica que algumas das representações da Morte a tocar instrumentos musicais em representações visuais a colocam empunhando instrumentos da família das cordas friccionadas, a saber: uma *viola da braccio* (1621) e um violino, em cópias alteradas dessa imagem (1723 e 1773). Tais instrumentos são especificamente utilizados pela figura da Morte, segundo Hammerstein (IDEM), para convidar aos músicos a tomar parte na dança.

Outro componente a colaborar para possíveis significados do violino enquanto instrumento associado às representações pictóricas do passamento pode ser verificado em diversas pinturas de Mestre Ataíde (Manoel da Costa Ataíde, 1762-1830), artista mineiro contemporâneo de Castro Lobo cujo trabalho figura em igrejas das duas cidades onde o padre-mestre exerceu seu labor (Vila Rica e Mariana), traçando, portanto, um panorama da representação dessa temática nas Minas Gerais. Entretanto, ao invés da grotesca e escaveirada imagem da Morte a empunhar o violino, o que se tem nas obras do pintor marianense onde se faz menção à música são os anjos, em cortejo, a tocar instrumentos diversos – entre eles o violino – para a representação do trespassse.



Imagem 1 – *Assunção de Nossa Senhora* (detalhe), de Manoel da Costa Ataíde. Teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais.

Nesta direção, uma perspectiva de interpretação da proeminência do violino nestes responsórios – levando em consideração a iconografia produzida por Mestre Ataíde – é atribuí-lo ao canto dos anjos, como que a chamar o pecador para adentrar no reino celestial: um lugar plácido, luminoso, onde a música é perene e tranquilizadora. Assim, o uso do violino nesta obra remete, também, à Lira de Orfeu – onde tal associação se estabelece na iconografia musical desde pelo menos o século XVII (LEPPERT, 1993, p. 34) – por sua propriedade de apaziguar os ânimos dos mortais em face do irremediável compromisso para com suas ações na Terra. Portanto, o contexto de Castro Lobo induz ao pensamento de que o destaque conferido ao violino em seus responsórios está em relação de maior proximidade às interpretações que o

transmutam no instrumento do mitológico poeta, não se descartando, entretanto, seus vínculos com a Dança da Morte, como se verá adiante.



Imagem 2 – *Agonia e Morte de São Francisco*, de Manoel da Costa Ataíde. Teto do forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, Minas Gerais

Associado às figurações do Le-Sol-Fi-Sol, presentes em abundância no Violino I, o uso desse instrumento adquire uma inequívoca expressão da mortalidade, sobretudo quando levada em consideração as condições de saúde de Castro Lobo quando da composição desta obra. Portanto, respondendo aos questionamentos suscitados acima, o violino desempenha dupla função: uma mais imediata, que é a de ornamento melódico à exposição do texto e outra

simbólica, que é a de elemento suasório, usado pelos anjos para tranquilizar os mortais quanto ao passamento ou pela Morte para seduzir os vivos a encarar o inevitável.

The image shows a musical score for a responsory. It consists of eight staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom four staves are for instrumental parts: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Bassoon I (Bx I) and Bassoon II (Bx II). The lyrics are written below the vocal staves: "A - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de, sed tu Do - mi - ne, suc - cur - re e - i." Circled numbers are placed above and below the staves to indicate specific notes or measures. Above the Soprano staff, there are circles with numbers 5, 6, 7, 1, and 1. Above the Alto staff, there are circles with numbers 4 and 3. Above the Bassoon II staff, there are circles with numbers 1, 7, 7, 1, 4, 3, b6, and 5.

Figura 50 – Semicadência, *Comma*, *Passo Indietro* e Cadência Frígia, Responsório V, *Anima mea*, cc. 46-49

No que respeita às características da linha melódica do Violino I, o uso de apojeturas ao final de cada elaboração harmônico-contrapontística do excerto acima confere à expressão do texto a renitência de quem se resiste a aceitar a finitude da vida¹⁷⁷, sobretudo pelo turbilhão em que se encontra o agente da narrativa – carente de respostas quando à sua salvação, tendo como

¹⁷⁷ Sobretudo pelo simbolismo aqui evocado: ao apoiar-se em uma nota dissonante em relação ao contexto harmônico sobre o qual se situa (e consonante em relação à harmonia precedente), as apojeturas (*syblemata*) expressam, aqui, o apego à condição terrena, a não aceitação da transitoriedade da existência e a busca por subterfúgios que protelem o inevitável ocaso – em termos musicais, o uso de figuras rítmicas pontuadas (*prolongatio*, no terceiro tempo dos cc. 46-49). A esse respeito, Christoph Bernhard (1628-1692), em seu *Tractatus* (ca. 1657), atribui às figuras retórico-musicais o uso coerente e ponderado das dissonâncias, que tem no contraponto do século XVI seu fundamento (BARTEL, 1997, p. 113). Portanto, o uso de tais figuras na expressão musical do texto responsorial confere a ele maior poder suasório, especialmente quando se associa a expressão dos afetos ao uso de dissonâncias.

chave interpretativa o tratamento musical do texto. Castro Lobo instaura a dúvida logo no primeiro compasso da seção ao estabelecer uma Semicadência (*interrogatio*, c. 46), operante mormente na dimensão harmônica do que na contrapontística. Apesar de não haver recurso à fundamental da Dominante, tal Semicadência fica evidenciada pela resultante harmônica a conformar o acorde de Sol maior com sétima em primeira inversão, bem como pelas pausas de semínimas e colcheias a atuarem como *suspiratio* ao fim do compasso. Em seguida, o retorno à harmonia de Tônica é realizado pelo caminho mais curto, por intermédio de uma *Comma* (c. 47), a encerrar uma frase do texto.

Um segundo momento é inaugurado quando o compositor recorre a uma passagem cromática a culminar na Dominante da Mediante de Dó menor (Si bemol maior⁷). Para isso, Castro Lobo lança mão de duas fórmulas de encerramento: o *Passo Indietro* e a Cadência Frígia (cc. 48-49). No primeiro tipo de cláusula é afirmada a harmonia de Submediante (c. 48) através do acorde de Mi bemol maior em terceira inversão a resolver em Lá bemol maior em primeira inversão. Na Cadência Frígia o acorde anterior sofre alteração cromática em sua terça, tornando-se o homônimo menor, e culmina no acorde de Si bemol maior com sétima, ou seja, em um acorde de Dominante secundária, a encerrar outra frase do texto (*interrogatio*).

A mesma porção textual é repetida (*sed tu Domine, succure ei*), iniciando o último episódio deste verso. A *interrogatio* com que o excerto anterior finaliza é finalmente respondida no segundo tempo do compasso 50 com a harmonia de Mediante (Mi bemol maior), a conservar Si bemol como nota pedal. A manutenção desse pedal no baixo visa a recondução de Dó menor ao centro da tonalidade, sendo esse encaminhamento realizado por uma *Comma*. Como em outros momentos da obra, Castro Lobo, após um movimento cromático descendente, procede na reversão desse movimento por meio de uma *Comma* ou de um tipo cadencial qualquer. Entretanto, visando o *repetendum*, o compositor novamente lança mão de um tipo de cláusula que escapa à afirmação da harmonia de Tônica, recorrendo, portanto, à afirmação da Dominante através de uma cláusula de Sexta Aumentada (c. 51). Ao se deter sobre a harmonia da Dominante (*interrogatio*) ao final do verso, Castro Lobo, inteligentemente, cria o ambiente harmônico que tornará coerente a transição ao *repetendum*, configurando, em larga escala, uma Cadência Completa.

50 4 3 4 3 #4 51 5

S sed nu Do - mi - ne, suc - cur - re e - i

A sed nu Do - mi - ne, suc - cur - re e - i

T sed nu Do - mi - ne, suc - cur - re e - i

B sed nu Do - mi - ne, suc - cur - re e - i

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II 5 7 1 b6 5

Figura 51 – *Comma* e Sexta Aumentada, Responsório V, *Anima mea*, cc. 50-51

Cabe destacar, novamente, a figuração melódica do Violino I neste último episódio do verso a realizar um contorno à guisa de *synonymia*, que se amolda às sucessões das harmonias. Ao contrário de uma sequência (*gradatio*), a *synonymia* não opera de maneira linear, sendo aqui verificada no binômio D-T (considerando-a localmente: Si bemol⁷ → Mi bemol maior⁶₄ e Sol maior⁶₅ → Dó menor). Tal figura, ao perpassar o eixo Maior-Menor (Mediante-Tônica), confere diferentes nuances dramáticas à repetição da porção textual sobre a qual está firmada, não tanto pela conspícua mudança no padrão melódico empreendido, mas pelo direcionamento da harmonia, ao ter como ponto de chegada o acorde de Dominante ao final da seção. Destaca-se que nos episódios deste verso o recurso à Dominante como ponto de repouso (considerada sempre localmente) cumpre a premissa da separação de materiais e se faz presente ao menos três vezes durante os seis compassos de duração desta seção, a saber: na Semicadência (Sol maior⁶₅, c. 46), na Cadência Frígia (Si bemol⁷, c. 49) e na Sexta Aumentada (Sol maior⁶₅, c. 51).

Essas Dominantes colaboram para o contorno formal tripartido da seção, atuando, em suas duas últimas ocorrências, como pontos de inflexão na expressão de uma ideia musical.

No tocante aos tópicos deste verso, a verificação de alguns parâmetros pode auxiliar na determinação do esteio discursivo adotado pelo compositor, como o âmbito das vozes e instrumentos, por exemplo. À exceção do Violino I, o restante do efetivo orquestral restringe-se à execução de notas repetidas – em um intervalo que raramente sobrepuja uma quarta justa – a estabelecer textura de melodia acompanhada que confere protagonismo exclusivo ao Violino I. Somado aos parâmetros do âmbito melódico e da textura, o andamento, o uso de passagens cromáticas e de cláusulas que são aproximativas por semitons (Cadência Frígia e Sexta Aumentada) colaboram para a forte sugestão do tópico de Ombra como tônica do discurso musical. Por fim, a chancela a essa interpretação é dada pelo conteúdo textual, ao exprimir a profunda instabilidade emocional do agente da narrativa que abdica de suas forças e confia a Deus o esforço da salvação de sua alma.

3.1.5.4 Sinopse da análise

Após perscrutar extensivamente as elaborações harmônico-contrapontísticas, os tópicos e algumas das figuras retórico-musicais relevantes à expressão dramática do texto responsorial, tem-se, por meio do Quadro Sinóptico ao final deste capítulo, uma verdadeira panorâmica estilística da escrita de Castro Lobo neste e nos responsórios precedentes. A alternância entre momentos tópicos distintos mediados, em geral, por inflexões cadenciais é uma das normas compositivas estabelecidas pelo padre-mestre, sendo um elemento fulcral a dar variedade argumentativa aos responsórios.

Neste Responsório V, Castro Lobo primou pela coerência discursiva, relacionando a variedade de tópicos ao grau de compatibilidade que eles possuem entre si. Ao abrir o primeiro período do responso com o tópico de Marcha Processional, o compositor oferece um vislumbre do caráter que permeará este responsório: sério, efusivo em momentos de maior intensidade dramática e, ao mesmo tempo, grave na expressão do irremediável (verso). Embora coerente na elaboração do discurso, Castro Lobo permite-se a algumas digressões tópicas quando lança mão de inflexões do Estilo Sensível (cc. 5-7) ao predominante tópico de Ombra, conferindo ao solilóquio do Contralto um aspecto introvertido, romanticamente intimista. Outro ponto a dirimir o caráter austero deste responsório se dá após o Le-Sol-Fi-Sol (cc. 29-32), quando, sustentado pelo pedal de Dominante da Mediante (Si bemol), o Estilo Cantabile se faz ouvir,

sobretudo para exprimir a segurança do regaço divino – apoiado na forma simétrica das variantes de Meyer e na harmonia a afirmar a Mediante (Mi bemol maior), cujo significado fora tratado no subcapítulo **3.1.3.1** (ver nota de rodapé 147, pp. 105-106).

A azáfama da segunda seção, caracterizada mormente pelo tópico de Tempesta, é interposta por momentos que suscitam suspense (Ombra), sobretudo quando considerado o *transitus* que serve de elo à reexposição dos Prinneres transpostos à Fá menor (cc. 22-26), bem como a instabilidade rítmica e harmônico-contrapontística expressas pela sequência que culmina na Cadência Frígia e no Le-Sol-Fi-Sol. O uso intercalado desses tópicos no segundo período do responso acaba por conferir à seção temporalidades distintas, comparáveis àquelas vistas entre os tópicos do Estilo Cantabile e Estilo Brillhante, porém, em uma atmosfera sobejamente sombria. Portanto, dado o alto grau de compatibilidade/complementaridade entre esses tópicos, a expressão da súplica veemente na busca por misericórdia – *miserere mei* –, através do tópico de Tempesta, alternada com momentos de profunda incerteza e temor quanto ao julgamento divino – *dum veneris in novissimo die* –, através do tópico do Ombra, exprime com excelência o turbilhão emocional experimentado pelo agente da narrativa. A quebra do amálgama Tempesta-Ombra pela inserção do Estilo Cantabile representa um breve momento de estabilidade, um modo de o compositor rememorar aos ouvintes que, apesar das intempéries da vida terrena, a justiça de Deus prevalecerá.

A expressão lúgubre do *Verso*, cujo contorno dramático se dá pelo tópico de Ombra, adquire maior efetividade pelo uso de formulações suspensivas a favorecer o repouso da harmonia sobre acordes de Dominante, acarretando o que em termos retórico-musicais se denomina *interrogatio*, bem como pelo protagonismo do Violino I, a servir de ornato melódico à enunciação do texto ao mesmo tempo em que se mostra como um poderoso artifício retórico a evocar significados duais, como o chamado da morte ou dos anjos a um músico. Quanto a isso, é importante salientar que o estado de saúde de Castro Lobo quando da composição dos responsórios pode ter desempenhado um papel crítico em seu estilo de escrita, sobretudo para o segundo grupo de lições responsoriais, tratado com maior ênfase dramática e com maior abundância de recursos musicais, quer seja na elaboração rebuscada de solos para vozes e instrumentos, ou no uso de texturas fugadas entre extremos do tecido orquestral.

Ao circunscrever o discurso musical deste responsório a tópicos com alto grau de correlação/complementaridade, Castro Lobo oferece um vislumbre do que se seguirá em relação ao caráter expressivo do responsório seguinte, firmando, com isso, a coerência discursiva desta segunda lição responsorial ao mesmo tempo em que cria uma evidente

oposição à primeira lição. Assim, ao conferir grande dramaticidade aos três últimos responsórios, Castro Lobo assevera o caráter trágico da humanidade, condenada a uma existência purgativa, que logrará a redenção somente quando abdicados os impulsos das paixões terrenas.

3.1.6 Responsório VI

3.1.6.1 *Moderato*

Como se sabe, do ponto de vista estrutural, esta é uma obra incompleta, restando uma lição responsorial para a qual Castro Lobo não proveu música, ou seja, um grupo de três responsórios. Segundo Olímpio Pimenta (1911 *apud* CASTAGNA, 2003, p. xiv-xv), o padre-mestre chegou a dar início à escrita do sétimo responsório, porém a moléstia que o atormentava, a sífilis (CASTAGNA, 2012), o impediu de arrematar a obra. Entretanto, algumas cópias existentes dos responsórios mostram a adição das partes VII, VIII e IX, em diferentes versões e que diferem do estilo de escrita de Castro Lobo, sendo consideradas acréscimos posteriores de mestres de música e copistas a fim de fornecer material para completar as Matinas (CASTAGNA, 2003, p. xiv-xv). A tais acréscimos Castagna (IDEM) denominou de *unidades musicais permutáveis* – grosso modo, um pastiche – prática corriqueira no ambiente musical sacro brasileiro durante os séculos XVIII e XIX.

Embora estruturalmente incompleto, o conjunto de responsórios de Castro Lobo se mostra imponente tanto à performance quanto à análise, uma vez que o tratamento conferido ao texto possui contornos dramáticos que o tornam próximos da expressão musical vista em óperas e/ou oratórios. No que respeita à análise, seus elementos constituintes exigem do analista uma visão ampliada quanto ao leque de possíveis abordagens, dado que as nuances harmônico-contrapontísticas fornecem elementos para o desvelamento do estilo do padre-mestre. Portanto, embora acredite-se inacabada, esta obra, pelo preciosismo do tratamento conferido, figura como uma das grandes referências da música sacra brasileira do século XIX, sendo seu autor lembrado – ao lado de outro padre-mestre, José Maurício Nunes Garcia – como um dos principais expoentes da música nacional no Antigo Regime.

Neste último responsório, Castro Lobo não oferece pistas de arrefecimento no trato estilístico. Pelo contrário. A abordagem musical do compositor acaba por evidenciar o drama de um homem em luta contra uma enfermidade nefasta e incurável à época, que em pouco

tempo ceifaria sua vida. Assim, ao se observar as figurações em Le-Sol-Fi-Sol, incrustadas nos dois primeiros estágios do Do-Re-Mi que se presta a gesto de abertura deste último responsório, pode-se inferir o caráter agourento a ser empreendido como esteio discursivo. A forma com que essa figuração está posta no tecido orquestral é reveladora: o uníssono e sua significação no contexto musical eclesiástico possui caráter de univocidade, ou seja, de uma asserção que não se pode contestar, por ser uma voz de autoridade. Executado pelos Violinos I e II e Violas em seu registro grave, esse uníssono conta com o silenciamento dos demais instrumentos para maior efetividade em sua apresentação.

The image shows a musical score for the Responsório VI, *Ne recorderis*, measures 1-4. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Saxophone (S), Alto Saxophone (A), Tenor Saxophone (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Violin I and II parts feature red circles highlighting specific rhythmic patterns. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Figura 52 – Esquema Do-Re-Mi, Figurações em Le-Sol-Fi-Sol e Cadência Composta Mi-Re-Do, Responsório VI, *Ne recorderis*, cc. 1-4

Ao soar destituída de acompanhamento, a figuração em Le-Sol-Fi-Sol comunica a inequívoca mensagem de que o ocaso da vida é iminente, especialmente quando inserida nos interstícios de um esquema cuja configuração melódica sugere a ascensão e, neste caso, o passamento do espírito. Cabe lembrar que este responsório está em tonalidade homônima menor e possui uma das *schemata* de abertura vista no Responsório I – um Do-Re-Mi em Fá maior – estabelecendo, assim, uma evidente oposição entre a expressão do não-trágico, por meio do modo maior, e do trágico.

A ideia musical que serve de abertura e norteará o caráter expressivo deste último responsório, encerra seu argumento em uma elisão, que tem no último evento do Do-Re-Mi (c. 3) o início de uma Cadência Mi-Re-Do. Dentro dessa formulação cadencial se destaca a figuração melódica dos Violinos I e II a reconduzir suas linhas à região grave do instrumento numa *catabasis* em zigue-zague (para o Violino I), que aqui é interpretada como uma forma de protelar a chegada da Tônica, em termos harmônicos, bem como de retardar o inevitável momento do ocaso.

Ao gesto de abertura, que tem no Do-Re-Mi e nas figurações em Le-Sol-Fi-Sol sua consubstanciação, se segue mais uma elaboração para voz solista, desta vez para o Tenor. Embora Castro Lobo dedique outros solos às demais vozes, tendo cada um deles as suas peculiaridades, este merece destaque pela forma como o autor o apresenta: trata-se da única elaboração para voz solista, assim assinalada¹⁷⁸, a ser dobrada pelo Violino I, ao menos em alguns pontos. Viu-se no subcapítulo 3.1.5.3 que o uso do violino em representações pictóricas associadas à *Dança da Morte* (ou ao chamado dos anjos) possui significado aterrador e aqui tal conotação pode mais uma vez ser aventada, uma vez que o contexto que precede a entrada da voz solista oferece elementos suficientes para circunscrever essa conjunção a uma atmosfera lúgubre. Ao dobrar a melodia solista do tenor, inicialmente nos dois primeiros compassos, o Violino I pode ser interpretado como a figura da Morte a conduzir o combalido músico ao passamento. Após os compassos onde Violino I e voz solista estão em consonância, ambos intentam uma trajetória melódica independente, onde o Tenor continua a desempenhar protagonismo enquanto o Violino I se junta aos demais instrumentos na realização do acompanhamento. Por fim, o dobramento melódico retorna na última porção textual enunciada

¹⁷⁸ Pode-se argumentar que no Responsório IV, primeiro período do responso, há uma intervenção da voz de Soprano, dobrada por Violino I e Flauta I, que poderia se apontar como uma elaboração semelhante. Porém, dois pontos dificultam tal comparação: primeiro, o fato de Castro Lobo não ter explicitado no corpo da obra a indicação de solo à voz de Soprano e segundo, pelo contorno melódico dessa elaboração, deveras simplificado em comparação a outros solos vocais, não possuir o acabamento rebuscado que caracteriza os demais.

pelo solista [*pec*]cata mea, Domine (cc. 11-12), marcando, simbolicamente, o remate da vida do músico.

Fl I 5 6 7 8

Fl II

Tpa

S

A

T 5 4 3 1 7
Ne re - cor - de - ris pec - ca - ta me - a, Do - mine.

B

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II 1 7 1 4 #4 5

Figura 53 – Comma e Cadência Convergente, Respório VI, *Ne recorderis*, cc. 5-8

De volta à dimensão sintático-lexical, a primeira parte da enunciação solista da voz de Tenor apoia-se sobre uma *Comma*, sendo em seguida encaminhada a uma Cadência Convergente. Novamente, tem-se na harmonia de Dominante, na qual a formulação cadencial culmina, um ponto de repouso a servir de inflexão ao encerramento de uma porção textual, ao mesmo tempo em que serve de elo à repetição do texto na harmonia de Fá Menor.

The musical score consists of the following parts:

- Fl I (Flute I)
- Fl II (Flute II)
- Tpa (Trumpet)
- S (Saxophone)
- A (Alto Saxophone)
- T (Tenor Voice) with lyrics: *ne re - cor - de - ris pec - ca - ta - me - a - Do - mi - ne*. Circled numbers 6, 5, 4, 3, 2, 2, 1 are placed above the notes.
- B (Bass)
- Vln I (Violin I)
- Vln II (Violin II)
- Vla (Viola)
- Bx I (Bassoon I)
- Bx II (Bassoon II) with circled numbers 6, 7, 1, 4, 5, 1 below the notes.

Figura 54 – Long *Comma* e Cadência Composta Mi-Re-Do, Responsório VI, *Ne recorderis*, cc. 9-12

Neste contexto, o acorde de Fá menor deixa de ser o centro tonal, quando da repetição do texto, e passa a ser a relativa menor (Submediante) de Lá bemol maior, harmonia sobre o qual se finaliza o solo de Tenor. Ao recorrer à região da Mediante (Lá bemol maior), Castro Lobo reapresenta a porção textual de maneira semelhante àquela da primeira enunciação, valendo-se de formulações de encerramento de baixo impacto (*Long Comma*) seguida por uma Cadência Mi-Re-Do. Depreende-se, portanto, que, ao explorar o potencial expressivo das enunciações em harmonias correlatas, porém com modos distintos, Castro Lobo rememora o caráter dual que perpassa a obra, conferindo às mesmas franjas de texto contornos dramáticos que evidenciam a intenção retórica no estabelecimento de uma oposição.

Figura 55 – Fenaroli e *Cadenza Doppia*, Responsório VI, *Ne recorderis*, cc. 13-19

No momento seguinte ao solo de Tenor, o padre-mestre mais uma vez dá mostras que é senhor de seu *métier* ao incrustar uma passagem em cânone, a dar abertura ao que seria o

segundo período do responso – dada a pequena dimensão do texto que serve à enunciação do solo de Tenor, o compositor funde os dois períodos do responso em uma única seção musical. Sem dúvidas, esta é uma das mais rebuscadas passagens em toda a obra, cuja escrita revela muito sobre a formação e atuação musical do compositor. A passagem em questão assinala um solo entre Flauta I e Fagote a criar uma interessante interpolação cujo significado transcende o mero artifício do *locum notationis*.

O cânone verificado neste responsório é caracterizado por um Fenaroli que prescinde, novamente, da contramelodia descendente, porém conserva o característico pedal de Dominante nas Violas, Trompas e voz de Tenor. A fim de conceder ênfase a tão rebuscado estilo de escrita, Castro Lobo dá sequência à alternância entre solos recorrendo à Subdominante (c. 17, Si bemol menor), em franco contraste dinâmico (*f*), para em seguida finalizar a porção textual com uma *Cadenza Doppia*. Com esse tipo cadencial, associado à música religiosa e a um estilo de escrita tecnicamente mais artificioso, Castro Lobo realiza uma interessante mescla estilística ao combinar em uma mesma passagem elementos da música de ópera e sacra.

Uma mostra dessa provável influência pode ser verificada na figura 56, onde se encontram sobrepostos o cânone presente neste responsório e uma passagem da abertura da ópera *L'Italiana in Algeri* (1813), de Gioachino Rossini, figura canônica da música operística do *primo ottocento*. À despeito da tonalidade, outros parâmetros se mostram em termos assombrosamente similares, como a linha melódica das quiálteras, a conservar rigorosamente a mesma disposição intervalar. Para além disso, tem-se a mesma formulação de compasso ($\frac{3}{4}$) e a mesma indicação de dinâmica (*p*) a oferecer uma expressão semelhante aos dois excertos. Como principal diferença a ser notada, o *stretto* permite aos solos de Flauta e Fagote serem apresentados duas vezes enquanto que a apresentação das elaborações para Oboé e Clarineta em Dó o fazem mais à maneira de Fuga, com o sujeito a ser enunciado por completo para depois ser imitado pelas demais partes.

The image displays two systems of musical notation. The top system features Flute I (Fl I) and Bassoon II (Bx II) staves. The Flute I staff is marked 'Solo' and contains a melodic line with trills and triplet markings. The Bassoon II staff is marked 'Solo de Fagote' and contains a similar melodic line with trills and triplet markings. The bottom system features Oboe (Ob) and Clarinet in D major (Cl) staves. The Oboe staff is marked 'p' and contains a melodic line with trills and triplet markings. The Clarinet staff is also marked 'p' and contains a melodic line with trills and triplet markings. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4.

Figura 56 – Solos de Flauta e Fagote, Responsório VI, *Ne recorderis*, cc. 13-16 (acima) e Solos de Oboé e Clarineta em Dó, da abertura da ópera *L’Italiana in Algeri*, de Gioacchino Rossini, cc. 26-30 (abaixo)

Verificada a semelhança entre as duas passagens e o fato de Castro Lobo conferir aos responsórios um contorno dramático peculiar, resulta óbvio que a predileção do compositor por uma sonoridade que concede ênfase às características da música de cena é um elemento fulcral para se entender o trânsito entre diferentes momentos tópicos. Uma vez que em várias ocasiões a mesma porção textual é tratada de maneira distinta, os diferentes tópicos empregados pelo compositor auxiliam a marcar as nuances de expressão, conferindo à proposta discursiva um aspecto dual, onde esperança e temor coexistem numa relação em que quase sempre prevalece o trágico. Embora haja pouca oportunidade para a mescla de tópicos nesta primeira seção, o predominante tópico de Ombra admite inflexões, como a do Estilo Sensível e a do Estilo Aprendido.

O tópico de Ombra permeia toda a extensão desta seção, sendo caracterizado, mormente, pela figuração em Le-Sol-Fi-Sol no interior dos dois primeiros estágios do Do-Re-Mi. A tonalidade de Fá menor, prene em bemóis, favorece o espectro acústico obscuro, segundo o *sharp-flat principle* (STEBLIN *apud* McCLELLAND, 2012, p. 23. Ver p. 87), conformando-se, portanto, à expressão almejada por Castro Lobo para este último responsório. A inflexão do Estilo Sensível se acusa na segunda enunciação da porção textual na qual o solo de Tenor ocorre, especialmente por meio da figura retórico-musical da *suspiratio* (cc. 9-10). O Estilo Aprendido se manifesta na porção textual equivalente ao segundo período do responso através do cânone entre Flauta e Fagote. Como dito, a inflexão deste último tópico ao tópico de Ombra ganha concretude com o recurso à *Cadenza Doppia*, utilizada para reexpor a porção textual e o cânone que dá início ao segundo período do responso na mesma seção (cc. 20-26). Por fim, essa

interpolação entre Flauta e Fagote – dada a localização desses instrumentos na grade orquestral – alude a uma comunicação entre os planos celestial e terreno, à maneira da oração do *Pai Nosso*: “Assim na Terra como no Céu”, e revela a busca do agente da narrativa em demonstrar obediência aos ditames divinos, em tentar ser “imagem e semelhança” de Deus, especialmente quando se roga para que o Todo Poderoso releve os pecados cometidos.

3.1.6.2 *Verso I – Largo*

Tem-se, novamente, em um curto verso responsorial, uma alta concentração de elaborações harmônico-contrapontísticas. Em apenas quatro compassos, Castro Lobo confere à arquitetura do verso um contorno harmônico ousado, a iniciar pelo seu centro tonal, em Ré bemol maior (Submediante de Fá menor) cuja a finalização da seção recai sobre a harmonia de Dó maior (Dominante de Fá menor). Tem-se, com isto, um novo recurso a uma harmonia de Dominante a atuar como ponto de repouso e como elo entre seções, onde, mais uma vez em larga escala, tem-se o delineamento de uma Cadência Frígia.

Harmonicamente, pode-se, *a priori*, dividir esta seção em duas partes: a primeira em Ré bemol maior (cc. 27-28) e a segunda em Dó maior (cc. 29-30). Na primeira parte tem-se uma *Comma* (c. 28) a dar completude à sucinta digressão harmônica que transita pelos acordes de Tônica (Ré bemol maior), Subdominante (Sol bemol maior⁶₄), Dominante (Lá bemol maior⁶₅) e Tônica. Ao acorde de Subdominante em segunda inversão presente nesta primeira parte, viu-se que Rice (2014) atribui à sua sonoridade expressões de ternura, tornando-se um elemento harmônico primordial do esquema Hertz. No entanto, a realização desse esquema se vê frustrada pela *Comma* que se coloca no lugar do terceiro estágio do Hertz, embora haja casos de *schemata* que possuem entre os estágios que lhe dão completude algum material que necessariamente não integra o bojo da realização do esquema, como alguns Meyeres presentes nestes responsórios (Responsório III, cc. 13-14 e Responsório V, cc. 1-3) e outros exemplos vistos em Gjerdingen (2007, pp. 114, exemplos 9.5 e 9.6). Ainda assim, reluta-se em considerar uma possível variante de Hertz por não encontrar na literatura nenhum exemplo desse esquema que apresente em sua constituição qualquer material que se interponha entre seus estágios. Resta, por hora, considerar a *Comma* como possibilidade harmônico-contrapontística e examinar, futuramente, um *corpus* considerável de papéis de música para averiguar se o que Castro Lobo utilizou como gesto de abertura deste verso se trata de uma formulação não suficientemente perscrutada pelos teóricos mundo afora.

The image shows a musical score for the piece 'Dirige, Domine'. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and five instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Bass I, Bass II). The lyrics are: 'Di - ri - ge, Do - mi - ne De - us me - us, in con - spe - ctu tu - o vi - am me - am.' The score includes figured bass notation at the bottom, with figures: 1, 7, 1, 2, 1, 5. A red circle highlights a specific passage in the Violin I part, which is a Le-Sol-Fi-Sol figure.

Figura 57 – *Comma, Clausula Vera*, figuração em Le-Sol-Fi-Sol e Ponte, Responsório VI, *Dirige, Domine*, cc. 27-30

Ao início da segunda parte deste verso se recorre à Dominante da Submediante (Fá maior⁴₃) para afirmar, por meio de uma *Clausula Vera*, a harmonia de Si bemol menor (relativa menor/Submediante de Ré bemol maior). Tem-se, imbricada a esse tipo de cláusula, uma figuração em Le-Sol-Fi-Sol que, presente no Violino I, confere à segunda parte da seção um caráter diferente daquele verificado na primeira metade, sendo este mais sombrio, portanto, adequando-se à dualidade que grassa no planejamento da obra. Por fim, a harmonia de Dominante de Fá menor se apresenta como uma Ponte, mormente pelos arpejos a destacar os fatores das harmonias de Dó maior e Fá menor (c. 30). Assim, ao observar a segunda parte do verso como integrante de uma cadência em larga escala que culminará no *repetendum*, notar-se-á que cada uma das formulações presentes possui função harmônica bem definida neste contexto, com a *Clausula Vera* como Subdominante, a Ponte como Dominante e o início do *repetendum* (novamente em Fá menor) a desempenhar função de Tônica.

Do ponto de vista expressivo, pode-se assinalar duas nuances relacionadas ao tópico de Ombra, ou à expressão do sobrenatural em música (McCLELLAND, 2012, pp. vii-viii). A primeira se associa à expressão celestial, plena em serenidade, em especial quando se considera a porção textual *Dirige, Domine Deus meus*, onde o pecador deposita sua esperança inteiramente nas mãos de Deus para que ele o guie à salvação. A segunda, mais obscura, se associa à expressão de seriedade, ligada aos rituais processionais, especialmente quando se considera o parâmetro da harmonia a conceder ênfase ao caráter trágico no qual está implicado o modo menor e pela terminação suspensiva que a Ponte oferece ao fim da seção. A porção textual sobre a qual se apoia a expressão de seriedade, *in conspectu tuo viam meam*, demonstra, através do parâmetro da harmonia, que o caminho a ser percorrido pelo pecador junto à presença de Deus é turbulento, tortuoso e incerto, portanto, cheio de dificuldades a superar. Verifica-se que até este verso os Responsórios I e VI se relacionam de forma antipodal, com os responsos a utilizarem a mesma Tônica em modos diferentes (Fá maior e Fá menor) e os versos a utilizarem variantes de Ré (Ré menor e Ré bemol maior), bem como pelo uso de escrita imitativa no segundo período dos responsos¹⁷⁹. Essa oposição também se reflete no caráter expressivo de ambos os responsórios, uma vez que a estrutura musical, de acordo com Mirka (2014, p. 3), estava à serviço da expressão em música.

3.1.6.3 *Allegro*

Esta seção é o único caso nesta obra de um *repetendum* cuja música difere daquela verificada no segundo período do responso. Observar-se-á que o texto *Dum veneris judicare saeculum per ignem* é o mesmo visto na primeira seção musical onde se encontra o cânone entre Flauta e Fagote. Aqui, no entanto, Castro Lobo concede à expressão do *repetendum* um caráter mais efusivo, especialmente por conta do andamento acelerado (*Allegro*) e pela instrumentação cheia, conferindo à seção um interessante contraste em relação ao verso que a precede.

¹⁷⁹ Reitera-se que o segundo período do responso neste Responsório VI encontra-se fundido ao primeiro em uma única seção musical. A porção textual que o compreende, quando de sua repetição (*repetendum*), é dada outra roupagem como se verá no próximo subcapítulo.

Fl I 31 32 33 34 35 36 37 38

Fl II

Tpa

S
Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.

A
Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.

T
Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.

B
Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

Figura 58 – Esquema Le-Sol-Fi-Sol, Semicadência e Cadência Mi-Re-Do, Responsório VI, *Dum veneris*, cc. 31-38

Ao abrir o *repetendum* o compositor utiliza um Le-Sol-Fi-Sol¹⁸⁰, esquema cuja função formal, como visto em Byros (2014, p. 381-414), vincula-se fortemente à ideia de fechamento, pois liga-se com frequência às diversas formulações cadenciais e pontos de órgão (*Orgelpunkt*). No entanto, Castro Lobo faz uso invertido do esquema, com a oscilação em torno da

¹⁸⁰ Cujo contorno melódico é uma versão alargada da figuração vista na elipse da Figura 57 (c. 29), respeitadas as particularidades das harmonias sobre as quais se inserem. Nota-se que o uso dessa figuração nesta seção possui uma carga dramática necessária para exprimir, de fato, o ocaso – especialmente do padre-mestre –, uma vez que é neste *repetendum* que os responsórios findam.

fundamental da Dominante a ser realizada pela voz superior, enquanto que a contraparte estacionária está relegada aos baixos, mitigando, em teoria, os efeitos de uma função formal de fim, haja vista que o baixo estacionário oferece maior estabilidade à harmonia. Em seguida, uma Semicadência entra em cena para dar completude à porção textual que inicia a seção (cc. 33-34), tendo ao seu final uma movimentação em arpejos e escalas na parte grave da seção de cordas que bem expressa a atmosfera turbulenta do *repetendum*, ao mesmo tempo em que serve de elo à reexposição do Le-Sol-Fi-Sol. Assim, a ideia inicial é reaproveitada para a porção textual subsequente, porém com um final que concede destaque à harmonia do V menor (Dó menor), ao invés da Dominante (Dó maior). Essa breve afirmação de Dó menor, por meio de uma Cadência Mi-Re-Do, demonstra, mais uma vez, a tensão interna entre os elementos constituintes e reforça o caráter dualista – desta vez entre modos – que serve de premissa à obra.

The musical score for measures 39-46 of 'Dum veneris' features the following parts and markings:

- Flute I (Fl I):** Measures 39-46 with circled numbers 4, 3, 1, 7, 1 above the staff.
- Flute II (Fl II):** Measures 39-46.
- Trumpet (Tpa):** Measures 39-46.
- Vocalists (S, A, T, B):** Lyrics: *dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum, ju - di - ca - re sae - culum per i - gnem.*
- Violin I (Vln I):** Measures 39-46 with circled numbers 4, 3, 4, 3 above the staff.
- Violin II (Vln II):** Measures 39-46.
- Viola (Vla):** Measures 39-46.
- Bassoon I (Bx I):** Measures 39-46.
- Bassoon II (Bx II):** Measures 39-46 with circled numbers 7, 1, 7, 1, 7, 1, 4, 5, 1 below the staff.

Figura 59 – *Commas* e Cadência Composta Do-Si-Do, Respório VI, *Dum veneris*, cc. 39-46

Após o breve repouso sobre Dó menor, um par de *Commas* reestabelece Fá menor como centro tonal para a reexposição do texto. Ao se comparar as duas enunciações textuais, vê-se que o ritmo desta segunda vez é marcadamente mais sincopado (*alla zoppa*), especialmente pela parte aguda da seção de cordas, proporcionando ao excerto a expressão de uma intensa azáfama. Embora marcante do ponto de vista rítmico, as *Commas* assinaladas acima afirmam a harmonia de Fá menor com pouca ênfase, dado que a formulação cadencial que se reserva ao final do excerto concede protagonismo à harmonia de Mediante (Lá bemol maior). Antes, porém, a Mediante é alcançada através de uma *Comma* (cc. 43-44) que se elide a uma Cadência

Do-Si-Do. No que tange à figuração presente nesta formulação cadencial, nota-se o uso de uma *gradatio* descendente no Violino I (cc. 44-45) que confere maior direcionamento harmônico à Mediante, servindo também como referencial à dinâmica, uma vez que, ao final do excerto, ocorre uma pausa geral.

O final da seção traz novamente a harmonia de Tônica para a repetição da porção textual *saeculum per ignem* em mais uma demonstração do tratamento composicional diferenciado que Castro Lobo confere às mesmas franjas de texto (Figura 60). Desta vez, a repetição do texto se vale de um franco contraste entre a seção de cordas e as demais partes orquestrais, com as cordas executando a figura da *suspiratio* enquanto as vozes e Flautas sustentam-se em notas longas, a conceder igual duração à maioria das sílabas. Para além do trato estilístico, destaca-se o uso de uma formulação tratada nas primeiras páginas deste capítulo, a Romanesca-Hino, com sua característica linha de baixo 1-5-6. Inserida como uma forma de mitigar o ímpeto inicial desta seção¹⁸¹ (cc. 47-48), esse esquema vincula-se à expressão solene da religiosidade e da espiritualidade, especialmente em música operística (SANCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 49), e oferece, aqui, a expressão de um estado de espírito sereno. Assim, ao contrário do caráter trágico imputado às tonalidades e harmonias em modo menor¹⁸², a expressão que aqui se coloca é a de resignação pelo severo julgamento que Deus fará da humanidade, uma vez que a justiça que dele advém, segundo a mitologia cristã, não conhece falhas. Por fim, a Romanesca-Hino é seguida por uma Cadência Composta Do-Si-Do que completa a trajetória melódica descendente descrita ao início do excerto. As linhas melódicas verificadas nas vozes superiores conformam-se ao caráter resignado expresso pela conjunção de texto e música, dado que descrevem uma ampla *catabasis*, que culmina, para cordas e flautas, em um final com três semínimas em mesma altura¹⁸³ (exceto no Baixo II).

¹⁸¹ Mormente pelos parâmetros da dinâmica (*p*) e ritmo (mínimas e semibreves para vozes e flautas), além do uso da *suspiratio* como forma de conter a progressão rítmica. O uso da figuração rítmica que se observa na seção de cordas (Figura 60) remete, portanto, aos acompanhamentos vistos em ópera, sendo um indício da grande influência que o gênero desempenhou na escrita de Castro Lobo.

¹⁸² Ressalta-se que a ocorrência da Romanesca-Hino nesta seção se dá em modo menor, porém, com o último evento (o grau 6 na voz grave) como fundamental de um acorde maior, neste caso, Ré bemol maior.

¹⁸³ Tem-se, novamente, um vínculo simbólico entre o significante de uma elaboração musical e a Santíssima Trindade (o Deus uno e trino). É aliciante, portanto, pensar que, sendo esta seção (como *repentendum*) a última porção musical a se ouvir da derradeira obra de Castro Lobo, a ocorrência da Romanesca-Hino juntamente à figuração rítmica em três semínimas (c. 50) confere ao seu encerramento um forte caráter litúrgico, como que a finalizar as preces, fazer o sinal da cruz e partir. Embora se saiba que aqui se aborda uma obra estruturalmente incompleta, é interessante observar o quanto de simbolismo as pausas com fermatas ao final da Cadência Composta podem se imbuir: uma vez encerrada a obra, o silêncio perene se firma e não mais se poderá escutar a voz do ente querido que se foi, restando apenas as lembranças que imprimiu em nós.

The image shows a page of a musical score for a Respório VI, titled 'Dum veneris', measures 47-50. The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments listed are Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Trumpet (Tpa), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Bassoon I (Bx I), and Bassoon II (Bx II). The vocal parts (S, A, T, B) have the lyrics 'saeculum per ignem.' written below them. The string parts (Vln I, Vln II, Vla, Bx I, Bx II) feature a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7 above notes. Dynamics include 'p' (piano). The score ends with 'Fim'.

Figura 60 – Esquema Romanesca-Hino e Cadência Composta Do-Si-Do, Respório VI, *Dum veneris*, cc.47-50

Ao imprimir velocidade às ocorrências do Le-Sol-Fi-Sol, Castro Lobo o desloca da zona afetiva que o circunscreve à expressão de assuntos funéreos, portanto à expressão do tópico de Ombra, conferindo-lhe nova roupagem, cuja expressão é, novamente, a do desespero, a da angústia pelo julgamento iminente. As linhas de baixo angulares e o ritmo sincopado da parte aguda da seção de cordas, quando há a repetição do texto (cc. 39-46), agudizam esse afã, que se vê mitigado pela afirmação da harmonia de Mediante (Lá bemol maior) ao final do excerto e pela alteração de parâmetros na repetição da porção textual *saeculum per ignem* (cc. 47-50),

a gerar uma inflexão do Estilo Sensível à seção, com vistas ao encerramento da obra e, simultaneamente, para preparar a entrada da última seção responsorial.

3.1.6.4 *Verso II – Largo*

Neste ponto da análise é possível olhar para os responsórios e suas seções e verificar similaridades estruturais diversas, assim como peculiaridades no trato composicional que tornam responsos, versos e, por fim, responsórios dotados de personalidade e carga dramática únicas. No caso do último verso da obra, Castro Lobo o estrutura à maneira de outras seções congêneres, em andamento lento, com a supressão de instrumentos – na maioria dos casos trompas e/ou flautas – e com o típico caráter dual que se espalha por toda a obra. No que tange às similaridades, o *Solo de Fagote* ao final da seção (cc. 55-61) é um dos traços estilísticos mais marcantes do compositor para esta obra, sendo aqui explorado de forma expansiva através de escalas, arpejos e sequências, que conferem à expressão do texto – dado o timbre anasalado e grave do instrumento – um caráter saudosista. Do lado das peculiaridades, o elemento a inserir uma nota de frescor ao plano da obra é a formulação de compasso, em $\frac{6}{8}$, a oferecer, em combinação com o modo maior da harmonia e com as notas repetidas que atuam à guisa de pedal no baixo, um claro argumento Pastoral.

Isto posto, Castro Lobo, no plano sintático-lexical, lança mão de um Hertz como gesto de abertura. Ao contrário do que ocorre no primeiro verso deste responsório em uma elaboração similar – onde o padre-mestre se esgueira do esquema pela inserção de uma *Comma* no lugar de seu terceiro evento – o esquema aqui logra completude, tendo suas características plenamente satisfeitas: pedal de Tônica no baixo, voz superior a apoiar-se sobre os graus 5-6-5 e uso da harmonia de Subdominante em segunda inversão ao segundo estágio da formulação, oferecendo ao excerto a sonoridade doce e terna observada por Daniel Hertz (*apud* Rice, 2014), mormente pela porção textual sobre o qual está posta, *Requiem aeternam*. Tais fatores, somados às características acima descritas, dão à expressão musical do texto um caráter sereno e tranquilo, consoante com a paz de quem logrou o descanso eterno.

51 52 53

S Re - qui - em ae - ter - nam, ae - ter - nam

A Re - qui - em ae - ter - nam, ae - ter - nam

T Re - qui - em ae - ter - nam, ae - ter - nam

B Re - qui - em ae - ter - nam, ae - ter - nam

Vln I 5 6 5 6 5

Vln II

Vla

Bx I

Bx II 1 1 1

Figura 61 – Esquema Hertz, Responsório VI, *Requiem aeternam*, cc. 51-53

Outro elemento que colabora assaz para o êxito expressivo do Hertz ora assinalado se verifica no parâmetro da textura, que, ao estabelecer o suporte harmônico de cariz homofônico às intervenções melódicas do Violino I, concede ao verso a expressão de simplicidade, tipificando, portanto, o modo Pastoral como esteio discursivo. Nota-se que mais uma vez o Violino I exerce algum protagonismo, sendo destacável a passagem cromática observada nas *Commas* que se seguem ao Hertz (cc. 54-55). Dado que ambos os versos deste responsório possuem elaborações para esse instrumento, ao mesmo tempo em que trazem em si tensões harmônicas que estabelecem uma clara oposição, é notável que na forma bipartida destas seções as intervenções melódicas do Violino I estejam inicialmente em modo maior, exprimindo, assim, algum contentamento, quiçá alegria, pelo passamento de um ente querido, pelo fim de sua dor.

A esse respeito, Páscoa (2019) lança luz sobre a música fúnebre brasileira, porém voltada ao funeral de crianças, os *Anjinhos Xibantes*, onde o passamento de um infante (segundo a tradição católica da época) tornava-se uma forçosa celebração pelo fato de se ter tão pura alma

junto a Deus, portanto, motivo de regozijo aos pais do pequeno finado, ao menos em teoria. A expressão da alegria se dava, portanto, de forma afetada, ambígua (WHITE, 1822, pp. 154-155 *apud* PÁSCOA, 2019, p. 11), uma vez que o embate entre a lógica cristã – a assegurar que a alma do *anjinho xibante* repousa em paz junto ao Senhor – e os laços afetivos e familiares – a renitir à aceitação do ocaso – impingia àqueles que tomavam parte no cortejo um formalismo vigilante, a fim de que as mais efusivas expressões de pranto não se tornassem manifestas (IDEM).

Em seus responsórios, Castro Lobo evidencia essa dupla faceta, especialmente nos dois últimos versos da obra, onde o tratamento harmônico confere à expressão do texto um aspecto dual que com frequência instila dúvidas na audiência. Assim, tendo como ponto de partida a harmonia de Lá bemol maior, a figuração melódica do Violino I neste último verso é sugestiva de uma terna alegria pelo alcance do descanso eterno, ao mesmo tempo em que simboliza, como visto anteriormente, a figura da Morte convocando um músico a juntar-se à sua dança. No que respeita à dança, cabe lembrar que a configuração dos parâmetros desta seção converge para a expressão de *topoi* associados ao modo Pastoral, a Pastorale e a Musette. O andamento lento, a formulação de compasso em $\frac{6}{8}$, o pedal de Tônica ao início da seção e o caráter melodioso da voz superior (Violino I), associado à expressão idealizada do mundo pastoril¹⁸⁴, são elementos que também atribuem a este verso um argumento: a convocatória da Morte para que Castro Lobo se junte à sua dança e se retire de cena!

A passagem cromática do Violino I sobre a porção textual *dona eis Domine* (cc. 54-55), à guisa de um *passus duriusculus* descendente, confere ao excerto a instabilidade característica de uma seção de transição, que se utiliza de duas *Commas* para cimentar a harmonia de Tônica. Em seguida, Castro Lobo procede à Submediante (Fá menor) através de outro par de *Commas* para transferir o protagonismo do Violino I ao Fagote, que realiza seu mais expressivo solo.

¹⁸⁴ Neste caso, a idealização da paz e do descanso eternos.

54 4 3 4 55 3 4 56 3 4 57 3 1 58 2 59

S do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ce-at

A do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ce-at

T do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ce-at

B do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ce-at

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

Solo de Fagote 1 7 1 3 4

7 1 7 1

60 1 7 1 61

S e - - - - is.

A e - - - - is.

T e - - - - is.

B e - - - - is.

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

5 1

D.C. Dum veneris ao Fim

Figura 62 – *Commas e Cadência Composta Do-Si-Do*, Responsório VI, *Requiem aeternam*, cc. 54-61

Os elementos que servem de fundamento ao derradeiro *Solo de Fagote* estão presentes na figuração melódica do Violino I, ao final do compasso 54. A bordadura superior que dá início à movimentação escalar descendente é seguida por um salto que serve de pivô a um

arpejo descendente e são elementos comuns do final da intervenção melódica do Violino I e do começo da elaboração solista do Fagote, marcado, entretanto, por uma explícita mudança de centro tonal. Tendo Fá menor (relativa menor de Lá bemol maior) como diretriz harmônica, a segunda parte deste verso possui uma atmosfera soturna, conservando, entretanto, o modo Pastoral, que aqui expressa sua faceta trágica (HARINGER, 2014, p. 206; HATTEN, 2014, p. 523). Assim, tem-se novamente no interior de uma seção responsorial uma tensão que bem demarca os limites expressivos intentados por Castro Lobo nesta obra, onde a justaposição de elementos conflitantes é marca indelével destes Seis Responsórios Fúnebres.

A mencionada associação do violino à figura Morte (ou à voz dos anjos) leva, portanto, à reflexão sobre o significado de outros instrumentos cuja função solista também se evidencia. Cabe lembrar que a seção musical a abrir este Responsório VI carrega um cânone entre Flauta I e Fagote (cc. 13-16 e 20-23) e, como dito, tal interpolação entre extremos da grade orquestral poderia ser alusiva à comunicação entre os planos celestial e terreno. Destarte, a Flauta I, pela posição que ocupa na topografia musical desta obra, simbolizaria o plano celestial enquanto o Fagote, pela mesma razão, simbolizaria o plano terreno. O *Solo de Fagote* desta seção, ao contrário de exprimir a ideia de comunicação com um plano superior, conforma-se melhor à expressão do lamento, da saudade, das preces pela alma do irmão finado – *et lux perpetua luceat eis* – uma vez que a Morte, por meio de seu melodioso chamado (Violino I), rematou a vida do músico (Castro Lobo). Portanto, a ambiguidade, aqui, reside na alegria experimentada pelo fim do sofrimento do ente querido ao mesmo tempo em que se sente a profunda dor pela sua perda.

De volta ao plano sintático-lexical, o deslocamento do centro tonal para a Submediante se opera em um par de *Commas* (cc. 56-57), que, em suma, se trata de uma transposição das ocorrências desse tipo de cláusula sobre a harmonia de Tônica (cc. 54-55). Na sequência das *Commas* assinala-se uma grande Cadência Do-Si-Do (cc. 58-61) a firmar inequivocamente a harmonia de Fá menor como centro tonal, tanto desta seção como do Responsório VI como um todo. O *Solo de Fagote*, quando da ocorrência desta cadência, adquire um contorno sinuoso, explorando dissonâncias e formulações expansivas que tornam a expressão dramática da porção textual sobre o qual ocorre efetivamente patética. Aqui, para tal efeito, Castro Lobo explora

algumas figuras retórico-musicais como a *synonimia*¹⁸⁵, a *gradatio*¹⁸⁶, a *catabasis*¹⁸⁷ e, por fim, a *heterolepsis*¹⁸⁸, aglutinando, novamente, em um curto espaço, uma abundância de materiais – prática sobejamente verificada nos versos de dimensões reduzidas.

Por fim, tem-se nesta seção e neste responsório a expressão sublime do turbilhão emocional que envolve a temática da morte. Os desdobramentos musicais empreendidos pelo padre-mestre aos responsórios contemplam o misto de alegria e tristeza, esperança e desespero, resignação e renitência, conferindo à obra a carga dramática que a reflexão sobre a mortalidade implica. Como dito, vida pregressa de Castro Lobo como músico e regente atuante no teatro musical em muito colaborou para que a resultante sonora desta obra se assemelhasse àquela da música de cena, com solos vocais que trazem à lembrança as árias de ópera, numa demonstração de sensibilidade e perícia no tratamento musical do texto latino. Assim, da convergência entre música sacra e sonoridade operística, Castagna (2013) afirma que a música de Castro Lobo é, em suma, ópera em latim¹⁸⁹. Por último, outro ponto que pode ter exercido grande influência no processo criativo do padre-mestre foi sua condição de saúde, deteriorada pela sífilis, a impingir-lhe enorme sofrimento dada a precariedade do tratamento à época. Com a morte à espreita e provavelmente ciente de que a empresa dos responsórios seria malograda, o compositor imbuíu sua derradeira obra em um lirismo romântico, intimista, dual, que a coloca no patamar de uma carta-testamento deixada em aberto; um testemunho da verve musical de um compositor que ao seu tempo expandiu os paradigmas musicais do ambiente sacro brasileiro.

¹⁸⁵ “*Es la repetición de un fragmento musical transportado a outro nivel*” (LÓPEZ-CANO, 2012, p. 119). Tal figura se nota nos cc. 58-59.

¹⁸⁶ “*Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical*” (IDEM, p. 121). Verificada em uma elisão com a *synonimia*, a *gradatio* aqui utiliza o último grupo de semicolcheias daquela (c. 59) como início de sua sequência descendente por grau conjunto.

¹⁸⁷ “*Línea melódica descendente*” (IDEM, p. 137). Presente em toda movimentação escalar descendente do referido solo.

¹⁸⁸ “*Es cuando la línea melódica realiza un salto hacia una nota disonante en relación al bajo, continuando su camino por grados conjuntos en dirección ascendente o descendente*” (IDEM, p. 161). Trata-se da mais relevante figura retórico-musical desta elaboração solista, dado que as dissonâncias resultantes dos choques entre baixo e linha melódica colaboram para melhor expressão do *pathos*. Aqui, a *heterolepsis* encontra-se imbricada à *synonimia* e à *gradatio*, especialmente nas notas Ré bemol 4 (cc. 58 e 60) e Mi bemol 4 (c. 59).

¹⁸⁹ Dados obtidos por meio da entrevista concedida pelo musicólogo Paulo Castagna ao programa Manhã Cultura, da Rádio Cultura de São Paulo, sob a apresentação de Ligiana Costa. Programa exibido em: 20/04/2013. A informação acima é fornecida por Castagna aos 21:22 minutos da entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYWv79ZH8Ds>>. Acesso em: 21.jul.2017.

3.1.6.5 Sinopse da análise

A panorâmica exibida pelo quadro sinóptico ao final do capítulo revela a coerência sintático-lexical e discursiva com a qual o padre-mestre arquitetou seus responsórios fúnebres. Nota-se que, do ponto de vista organizacional, muitas das ocorrências harmônico-contrapontísticas se encontram aos pares, como os Fenaroli e as *Cadenza Doppia*, os Le-Sol-Fi-Sol e as formulações cadenciais (Semicadência e Cadência Mi-Re-Do), assim como os pares de Commas, oferecendo a um só tempo elementos de concordância – pela recorrência do par de elaborações – e de variedade – pelo trato harmônico diferenciado da nova inserção do par de esquemas. Esse pareamento de elaborações harmônico-contrapontísticas é sintomático do tratamento discursivo dual que se faz ubíquo em toda a extensão da obra e permite aos tópicos um trânsito menos abrupto na expressão dos diferentes significados que emanam do texto.

A primeira seção do Responsório VI, que abarca os dois períodos do responso, possui como *topos* predominante o tópico de Ombra, com inflexões do Estilo Sensível e do Estilo Aprendido. O tropo desses tópicos sugere a expressão do temor reverencial, primeiramente pela inflexão do Estilo Sensível (cc. 9-12) sobre a repetição do texto referente ao primeiro período do responso – *Nec recorderis peccata mea, Domine* – durante o solo de Tenor, no qual o agente da narrativa clama ao Senhor para que olvide seus pecados. Em seguida, quando do tropo entre Ombra e Estilo Aprendido, a expressão do temor reverencial ganha ares de reprimenda, com a Flauta I – simbolizando o plano celestial – a ditar o cânone ao Fagote – a simbolizar o plano terreno. Portanto, essa tropificação adquire efetividade quando se observa que a porção textual sobre a qual está inserida, *Dum veneris judicare saeculum per ignem*, é musicalmente arquitetada para exprimir a submissão do homem à vontade divina.

O *Verso I*, do ponto de vista expressivo, é mais coeso, com nuances do tópico de Ombra a permear o discurso. A expressão celestial deste tópico se vincula à mudança de centro tonal empreendida para a seção (Ré bemol maior, Submediante de Fá menor) e conta com o auxílio do Violino I a oferecer uma linha melódica que bem se adequa à expressão do texto, especialmente pela exploração de apojeturas ao final da primeira metade. A expressão adquire contornos obscuros – a nuance de Ombra vinculada aos ritos processionais – quando a harmonia de Submediante (Si bemol menor) se afirma por meio de uma *Clausula Vera*, encimada por uma figuração em Le-Sol-Fi-Sol. Tal contorno se vê asseverado pela formulação suspensiva ao fim do verso, que tem na Ponte (cc. 30) sua consubstanciação. Destarte, esta seção, embora adstrita ao tópico de Ombra, comunica uma explícita ambiguidade ao expressar a esperança na

redenção divina seguida pela dúvida sobre o logro da salvação, expressa, aqui, pelo parâmetro da harmonia.

Sendo o único caso de *repetendum* com tratamento musical distinto do segundo período do responso, esta seção traz em si um gesto de abertura que se vincula à expressão do tópico de Ombra. No entanto, seu andamento acelerado faz com que o Le-Sol-Fi-Sol expresse sentimentos mais efusivos, como o desespero e a angústia, especialmente quando o texto está a enunciar o severo julgamento de Deus para com a humanidade. Assim, o tópico que melhor exprime estados emocionais de grande instabilidade é o de Tempesta, que neste *repetendum* se faz de esteio discursivo. Ao fim da seção este tópico cede assento ao Estilo Sensível (cc. 47-50), que se faz paulatinamente presente por meio de flutuações tonais que deslocam o centro da harmonia de Tônica (Fá menor) para a Mediante (Lá bemol maior, c. 43-46), bem como pelo parâmetro da dinâmica (*p*), quando do retorno à harmonia de Fá menor (c. 47). O uso da figura retórico-musical da *suspiratio* é um elemento imprescindível para o estabelecimento deste tópico, especialmente quando em conjunção com a *catabasis*, e dota a expressão desta seção com um caráter resignado e sereno, que servirá para finalização da obra, assim como de *transitus* à seção seguinte.

Por fim, o *Verso II*, assim como o *Verso I*, possui caráter dual, tendo sua expressão vinculada ao modo Pastoral – mormente pela sugestão de dois *topoi* de dança: a Pastorale e a Musette. Em sua primeira metade, a expressão é a de contentamento, de terna alegria, dado que os parâmetros, especialmente o da harmonia (em modo maior), convergem para esse efeito. Sua segunda metade conserva, pois, o modo simples, característico do tópico Pastoral, porém, sugere, novamente através da harmonia, o trânsito da expressão de contentamento à expressão de dor profunda, consubstanciada pela melodia sinuosa do *Solo de Fagote*. Portanto, a alegria que se experimenta pelo fim do sofrimento imputado por uma moléstia, por exemplo, se justapõe à dor daqueles que perderam um ente querido, e desse embate entre poderosas forças vitais resta o conforto proporcionado pela mitologia cristã de que a alma do finado irmão descansa em paz junto ao Senhor Deus.

Embora prene em nuances expressivas, o último responsório de Castro Lobo, assim como a segunda das lições responsoriais, privilegia o aspecto trágico do texto latino, sendo as inserções que expressam algum sentimento de esperança, contentamento ou alegria breves lampejos expressivos que logo são tragados pela obscuridade reinante. Castro Lobo, portanto, ao deixar formalmente incompletos seus responsórios, deixa também o testemunho de um homem combatido por uma grave moléstia, oferecendo, em seu último esforço composicional,

uma joia musical, que certamente figura como uma das mais preciosas obras da música sacra brasileira do século XIX.

Quadro Sinóptico: Schemata, Tópicos e Textos

Responsório I				Responsório II				
Andamento	Schemata	Tópico	Texto	Andamento	Schemata	Tópico	Texto	
<i>Andante</i>	Sol-Mi-Do, cc. 2-3	Estilo Cantabile/Pastoral	<i>Credo (2x) quod redemptor meus (2x) vivit (2x)</i>	<i>Larghetto</i>	Do-Mi-Sol, cc. 1-2	Ombra	Sem texto	
	Do-Re-Mi, cc. 3-7				Cadência Simples Do-Re-Mi, cc. 3-5			
	Ponte, cc. 8-11				<i>Pastorella</i> , cc. 6-7			
	Romanesca/Terças Descendentes, cc. 12-14	Estilo Brillhante/Marcha	<i>et in novissimo die novissimo die</i>		Fonte, cc. 8-9		Coro: <i>a monumento foetidum (2x)</i> (Solista: <i>qui Lazarum resuscitasti</i>)	
	Sexta Aumentada, cc. 14-16	Ombra	<i>de terra (3x)</i>		Ponte, cc. 10-12			
	Semicadência, cc. 17-19	Estilo Brillhante/Horn Call/Marcha	<i>surrecturus sum (2x)</i>		Do-Re-Mi, cc. 13-17		Tempesta	<i>Tu eis, Domine (2x)</i>
	Ponte, cc. 20-23	Estilo Cantabile/Pastoral	<i>credo (2x)</i>					Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 17-18
<i>Allegro</i>	Melodia Do-Re-Mi (uníssonos), cc. 24-26	Estilo Aprendido	<i>Et in carne mea (2x) [videbo (2x, cc. 30-35)]</i>	<i>Allegro</i>	Lamento, cc. 19-24	Tempesta/Lamento	<i>Tu eis, Domine (2x) Domine dona requiem</i>	
	Volta, cc. 27-30				Semicadência, c. 24-25		Ombra	<i>et locum indulgentiae (3x)</i>
	Fenaroli, cc. 31-34				Cadência de Engano (2x) e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 26-33			
	Semicadência, cc. 35-37	Comma, cc. 34-35	Estilo Cantabile					
	<i>Cadenza Doppia</i> , cc. 38-44	Cadência Do-Si-Do (Mi bemol maior), cc. 35-37						
Cadência, cc. 45-46	Estilo Aprendido/Estilo Cantabile	<i>Salvatorem meum (2x)</i>	Cadência Evadida, cc. 38-39	Tempesta	<i>locum indulgentiae</i>			
<i>Largo</i>	Heartz/figurações em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 47-49	Ombra	<i>Quem visurus sum (2x): ego ipse</i>		Do-Re-Mi, cc. 39-43	<i>Tu eis, Domine (2x)</i>		
	Semicadência, c. 50		<i>et non alius</i>		Cadência Mi-Re-Do, cc. 43-44		<i>dona requiem</i>	
	Comma (2x) e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 52-53		<i>et oculi mei (3x), conspecturi sunt,</i>					
	Le-Sol-Fi-Sol/Cadência Composta, cc. 54-55		<i>conspecturi sunt (3x)</i>	Ombra		<i>Qui venturus es (2x), iudicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem</i>		
	Comma (2x), cc. 56-57		Sem texto					
Responsório III				Responsório IV				
Andamento	Schemata	Tópico	Texto	Andamento	Schemata	Tópico	Texto	
<i>Andante</i>	Jupiter, cc. 1-2	Estilo Cantabile	Sem texto	<i>Andante</i>	Do-Mi-Sol, cc. 1 e 3	Pastoral/Estilo Cantabile, cc. 1-4	<i>Memento mei Deus (2x)</i>	
	Fonte, cc. 3-4				Estilo Brillhante	<i>quia ventus est (2x)</i>		
	Cadência Frigia, cc. 6-8	Ombra				Cadência Composta (Dó maior), cc. 6-7	<i>vita mea</i>	

Andante (cont.)	<i>Clausula Vera</i> , cc. 9-10	Estilo Cantabile	<i>Domine, quando veneris</i>	Andante (cont.)	<i>Passo Indietro</i> e Cadência Composta (Lá menor), cc. 8-9	Tempesta	<i>quia ventus est vita mea</i>
	Comma (2x), cc. 10-12		<i>judicare terram,</i>		Pedal de Tônica e <i>passus duriusculus</i> (Violino I e Flauta I), cc. 10-12	Ombra	<i>memento mei Deus</i>
	Meyer, cc. 13-14	Ombra	<i>Domine, quando veneris judi-</i>		Do-Mi-Sol, cc. 13-15	Tempesta	<i>Nec aspiciat</i>
	Sexta Aumentada, cc. 15-16		<i>-care terram</i>		Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 16-17		<i>me visus hominis</i>
	Cadência Frígia, cc. 19-20		<i>[ubi me abscondam, cc. 17-18] ubi me abscondam</i>		Lamento/figuração em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 20-26	Tempesta/Lamento	<i>[nec as]piciat me vi-</i>
	Comma/ <i>Clausula Vera</i> , cc. 21-23	Estilo Cantabile	<i>ubi me abscon-</i>		Cadência Do-Si-Do, c. 26-30		<i>sus homi-</i>
	Cadência Composta Mi-Re-Do, cc. 23-27	Estilo Brillante	<i>dam a vultu irae tuae, irae tuae?</i>		<i>Coda</i> , cc. 30-33	Tempesta	<i>nis</i>
Allegro	Meyer (protótipo do baixo)/ <i>Pastorella</i> (Mi bemol maior), cc. 28-33	Minueto/Estilo Cantabile	<i>[Quia pec]cavi nimis in vita mea</i>	Largo	Pedal de Tônica, cc. 34-35	Marcha Fúnebre	<i>De profundis</i>
	Meyer (protótipo do baixo)/ <i>Pastorella</i> (Dó menor), cc. 34-39		<i>[Quia pec]cavi nimis in vita mea</i>		Do-Re-Mi, cc. 36-37		<i>clamavi ad te Domine</i>
	Cadência Imperfeita, cc. 39-41		<i>vita mea</i>		Cadência Composta, cc. 37-39		<i>clamavi ad te Domine</i>
	Prinner Modulante (baixo)/Cadência Do-Si-Do (Lá bemol maior), cc. 42-45		<i>quia peccavi nimis in</i>		Pedal de Tônica (Fá maior), cc. 40-41	Marcha ProceSSIONAL	<i>de profundis</i>
	<i>Passo Indietro</i> , cc. 46-47		<i>Vita</i>		Do-Re-Mi (2x), cc. 42-44		<i>clamavi ad te Domine</i>
	Cadência Composta, cc. 47-50		<i>vita mea</i>		Cadência Convergente, cc. 45-46	Marcha ProceSSIONAL/Ombra	<i>clamavi ad te Domine:</i>
Largo (Verso I)	Heartz, cc. 51-54	Musette	<i>Commissa mea pavesco</i>	Cadência Frígia, c. 40-46	<i>[de profundis clamavi ad te Domine]</i>		
	Hexacorde Descendente, cc. 55-56		<i>et ante te eru-</i>	Ponte, cc. 46-50	<i>Coro: Domine: exaudi vocem meam</i>		
	<i>Clausula Vera</i> , cc. 57-58		<i>-besco:</i>		<i>(Solista: clamavi ad te Domine: exaudi vocem meam)</i>		
	Comma (2x, Mi bemol maior)/Volta, cc. 59-62		<i>dum veneris judicare</i>				
	Comma (2x, Dó menor)/Volta/Figurações em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 63-66	Ombra	<i>noli me condemnare</i>				
	Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 67-70	Musette	<i>noli me condemnare</i>				
Largo (Verso II)	Comma, c. 71	Marcha	<i>Requiem aeternam</i>				

Largo (Verso II, cont.)	Volta (Lá bemol maior), cc. 71-72	Marcha (cont.)	<i>[ternam] dona eis</i>				
	Semicadência, c. 72		<i>Domine</i>				
	Fenaroli/ Prinner, c. 73		<i>et lux perpetua</i>				
	Cadência Simples, c. 74		<i>luceat eis</i>				
Responsório V				Responsório VI			
Andamento	Schemata	Tópico	Texto	Andamento	Schemata	Tópico	Texto
Moderato	Meyer/Cadência Composta, cc. 1-3	Marcha Processional	Sem texto	Moderato	Do-Re-Mi/figurações em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 1-3	Ombra	Sem texto
	Comma, c. 5	Estilo Sensível/Ombra	<i>[Hei mihi! Domine, c. 4] quia peccavi</i>		Cadência Composta Mi-Re-Do, cc. 3-4		Sem texto (cont.)
	Cadência Incompleta/figuração em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 6-7		<i>nimis in vita mea, in vita mea</i>		Comma, cc. 5-6		<i>Nec recorderis pec-</i>
	Lully, cc. 8-10	Ombra	<i>Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te</i>		Cadência Convergente, cc. 7-8	<i>[-cata] mea Domine</i>	
	Cadência Composta, cc. 10-11		<i>Deus meus</i>		Long Comma, cc. 9-11	<i>nec recorderis pec-</i>	
	Comma (2x), cc. 12-13		Sem texto		Cadência Composta Mi-Re-Do, cc. 11-12	<i>-cata mea, Domine,</i>	
Allegro	Prinner (2x), cc. 14-18	Tempesta	<i>Miserere (2x) mei</i>	Fenaroli (2x), cc. 13-16	Ombra/Estilo Aprendido	<i>Dum veneris judicare</i>	
	Fenaroli, cc. 19-20	Ombra	<i>dum vene-</i>	Cadenza Doppia, cc. 18-19		<i>[saeculum, c. 17] per ignem</i>	
	Comma, cc. 21-22		<i>ris</i>	Fenaroli (2x), cc. 20-23		<i>dum veneris judicare</i>	
	Prinner (2x, fá menor), cc. 22-26	Tempesta	<i>in novissimo die</i>	Cadenza Doppia, cc. 25-26		<i>[saeculum, c. 24] per ignem</i>	
	Sequência/Cadência Frígia, cc. 26-28	Ombra	<i>dum veneris dum</i>	Largo (Verso I)	Comma, c. 28	Ombra	<i>[Dirige, Domine, c. 27] Deus meus,</i>
	Le-Sol-Fi-Sol, cc. 29-32		<i>veneris in novis-</i>		Clausula Vera/figuração em Le-Sol-Fi-Sol, c. 29		<i>in conspectu tuo</i>
	Pedal de Dominante da Mediante, Variante melódica do Meyer e contramelodia do baixo de Prinner, cc. 33-40	Estilo Cantabile	<i>-simo die, dum veneris</i>		Ponte, c. 30		<i>viam meam</i>
	Comma, cc. 41-42	Tempesta	<i>in novis-</i>	Allegro	Le-Sol-Fi-Sol, cc. 31-32	Tempesta	<i>Dum veneris</i>
Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 42-45	<i>-simo die</i>		Semicadência, cc. 33-34		<i>judicare,</i>		
Largo	Semicadência, c. 46	Ombra	<i>Anima mea</i>		Le-Sol-Fi-Sol, cc. 35-36		<i>judicare saeculum</i>
	Comma, c. 47		<i>turbata est valde</i>		Cadência Mi-Re-Do, cc. 37-38		<i>per ignem</i>
	Passo Indietro, cc. 48		<i>sed tu Domine,</i>		Comma (Fá menor, 2x), cc. 39-42		<i>dum veneris judicare</i>
	Cadência Frígia, c. 49		<i>succurei ei</i>		Comma (Lá bemol maior), cc. 43-44		<i>judicare</i>
	Comma, c. 50		<i>[sed tu] Domine</i>		Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 44-46		<i>saeculum per ignem</i>

Largo (cont.)	Sexta Aumentada, c. 51	Ombra (cont.)	<i>succurei ei</i>					
				Allegro (cont.)	Romanesca-Hino, cc. 47-48	Estilo Sensível	<i>saeculum</i>	
					Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 48-50		<i>per ignem</i>	
				Largo (Verso II)		Heartz, cc. 51-53	Pastoral/Pastorale/Musette	<i>Requiem aeternam</i>
						Comma (Lá bemol maior, 2x), cc. 54-55		<i>dona eis Domine</i>
						Comma (Fá menor, 2x), cc. 56-57		<i>et lux perpetua</i>
	Cadência Composta Do-Si-Do, cc. 58-61	Pastoral/Pastorale	<i>luceat (2x) eis.</i>					

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma perspectiva estritamente pessoal, ao lidar cotidianamente com uma obra das dimensões dos Seis Responsórios Fúnebres de Castro Lobo – em especial para a elaboração de um estudo detalhado sobre suas particularidades – dificilmente imagino quem possa emergir de tamanha tarefa analítico-interpretativa indiferente à sua riqueza musical e à capacidade de formulação do compositor mineiro. Uma vez envolvido no labor analítico, fui, diversas vezes, surpreendido pelo modo como o autor elaborou suas estratégias criativa e comunicativa, nada devendo a qualquer compositor de nomeada homologado pelos centros de enunciação canônica. Neste aspecto, este estudo também serve ao propósito de conferir ainda mais relevo a um autor que merece e precisa ser melhor conhecido.

O trabalho ora realizado partiu de uma abordagem que tornou conspícua a estruturação sintático-lexical e os contornos expressivos da derradeira obra do padre-mestre. O uso de formulações harmônico-contrapontísticas (as *schemata*) pelo compositor favorece, pois, a constatação de que a influência do Estilo Galante foi sentida nas colônias ultramarinas, alcançando, portanto, as Minas Gerais do Antigo Regime. O uso de tópicos musicais também reforça a conexão com a prática musical galante, uma vez que a sucessão de diversas nuances expressivas em um mesmo movimento constituía-se a regra de ouro do gênero cômico, nascedouro da variabilidade tópica no discurso musical e esteio da estética predominante na segunda metade do século XVIII.

Todavia, longe de atribuir comicidade à obra aqui analisada, o manuseio de diferentes nuances expressivas por Castro Lobo é sugestivo de um tratamento dual, que joga, portanto, com representações que oscilam entre certeza e dúvida, esperança e desespero, renitência e resignação, salvação e condenação, luz e trevas, que são características a perpassar inteiramente o discurso musical empreendido nesta composição, em grande ou pequena escala. Ao pôr em cena a ideia de dualidade no trato composicional (com pendor para o aspecto trágico da narrativa), Castro Lobo revela uma inspiração quase romântica ao tratar o tema da morte em seus Responsórios Fúnebres, especialmente pelas condições em que se achava quando da composição da obra: combalido e acreditando que seu último esforço composicional jamais lograria completude, como atestou Olímpio Pimenta (1911), um de seus primeiros biógrafos.

No que respeita especificamente à dimensão sintático-lexical da obra, muito se tem a dizer. É destacável o uso que o compositor faz de esquemas correlatos às funções formais de

início para encetar cada responsório, em concordância com o que se verifica em Gjerdingen (2007, *passim*). *Schemata* como o Do-Re-Mi, Do-Mi-Sol, Jupiter e Meyer, por exemplo, servem de elementos introdutórios a todos os responsórios. Outro uso coerente de formulações harmônico-contrapontísticas se dá através de *schemata* associadas à transição entre seções, como a Ponte, alocada sempre ao final das seções responsoriais. De suas quatro ocorrências, duas se dão ao final do primeiro período do responso, nos Responsórios I e II, sendo resolvidas ao início do segundo período do responso. As outras duas se encontram ao final do *Verso* do Responsório IV e do *Verso I* do Responsório VI e servem de elemento de ligação ao *repetendum*. Tem-se, portanto, no segundo período do responso (correspondendo, em tese, à mesma seção responsorial do *repetendum*¹⁹⁰) a resolução costumeira das Pontes nesta obra.

As formulações cadenciais e de fechamento (*clausulae*) também merecem destaque pelas inflexões que ocasionam à sintaxe do discurso musical. Tais formulações são determinantes para que haja o encaminhamento aos distintos momentos da obra, desempenhando nestes responsórios funções sintáticas e semânticas: servem, sintaticamente, para marcar pontos de chegada mais contundentes, mormente ao fim de porções textuais (essencialmente, através dos tipos cadenciais), bem como para dar seguimento a uma ideia que requer continuidade (máxime pelo uso das *clausulae*); semanticamente, essas formulações servem para dar às repetições textuais contornos expressivos distintos (em especial as *clausulae*), proporcionando digressões harmônicas que tornam possíveis a inserção de diferentes tópicos em uma mesma seção – é o caso das diversas *Commas*, Cadências Frígias, Sextas Aumentadas *Passi Indietri* e *Clausuli Vera* assinaladas.

Dito isto acerca de alguns pontos da dimensão sintático-lexical desta obra, destaca-se, portanto, a habilidade de Castro Lobo no manuseio do Estilo Galante para a construção do discurso empreendido em seus Responsórios Fúnebres, quer seja em conformidade à norma estilística ou na ressignificação de formulações harmônico-contrapontísticas em funções formais outras que não as costumeiramente verificadas. É o caso da Romanesca e suas variantes.

Sendo uma formulação característica ao início de obras galantes (GJERDINGEN, 2007, p. 454), as duas ocorrências do esquema verificadas nos responsórios são formalmente dissonantes (CAPLIN, 2014, p. 415) e desempenham funções diametralmente opostas cada uma: na primeira, assinalada no primeiro período do responso do Responsório I, a

¹⁹⁰ Uma exceção se faz ao Responsório VI, que tem o segundo período do responso e o *repetendum* com tratamentos musicais diferenciados.

Romanesca/Terças Descendentes não cumpre função exordial e serve de força motriz à primeira alteração tópica da obra, dando vazão, por meio da profusão escalar no espectro grave do efetivo orquestral, a uma enunciação mais enérgica da porção textual *et in novissimo die*. Aqui, para além de deslocar a função formal que se atribui ao esquema, Castro Lobo a ressignifica com uma substancial alteração do *topos* que comumente se associa às Romanescas verificadas em aberturas de movimentos¹⁹¹. Na segunda ocorrência, a Romanesca-Hino, pelo contrário, serve ao propósito de refrear o afã (representado pelo tópico de Tempesta) que predomina no *repetendum* do Responsório VI. Além de configurar parâmetros que sugerem um novo *topos* (Estilo Sensível), esta variante do esquema se coloca ao fim da seção responsorial que dá término à obra como um todo. Tal inversão de sua função formal está imbuída de significação que transcende o plano sintático, sendo afirmativa, portanto, quanto ao desfecho trágico da narrativa, uma vez que – inversamente à primeira ocorrência – esta variante do esquema se encontra sobre a harmonia de Fá menor. Assim, Castro Lobo dá mostras do domínio que possuía das nuances do Estilo Galante ao jogar, neste caso em larga escala, com a dualidade que se faz ubíqua em seus Responsórios Fúnebres.

Conclui-se, portanto, que as formulações harmônico-contrapontísticas, além de conferir sentido à dimensão sintático-lexical, colaboram para que as muitas nuances expressivas que povoam a obra aqui analisada possam ser dispostas no discurso musical de maneira a favorecer o caráter ambivalente que se impõe na estratégia comunicativa do autor. Assim, verificou-se uma relação simbiótica entre *schemata* e tópicos musicais, dado que ambas as teorias que lhes servem de suporte lidam com recorrências de padrões (KISIELEWSKA, 2016, p. 52) e tais padrões não respondem, de forma alguma, a uma única dimensão, sendo, portanto, interdependentes e referenciados simultaneamente na prática composicional galante e nos contextos de fruição para os quais se escreve uma obra. Dois esquemas-tópicos em particular ilustraram bem tal simbiose em ação nos responsórios.

O primeiro deles é o Lamento, com duas ocorrências. Sendo um padrão característico da voz grave, este esquema-tópico – referenciado nos gêneros expressivos da música vocal seiscentista, com textos lamuriosos intitulados *lamento* (CAPLIN, 2014, p. 417) – possui como principal inerência estrutural uma movimentação descendente que contempla o intervalo de uma quarta justa, podendo progredir diatônica ou cromaticamente. No entanto, a variante mais corriqueira é aquela que se vale de cromatismos, à guisa de um *passus duriusculus*. Castro Lobo

¹⁹¹ Sanchez-Kisielewska (2016, p. 53), citando Gjerdingen (2007, p. 454), atribui às Romanescas utilizadas na abertura de Adágios um limitado âmbito expressivo.

lança mão deste esquema-tópico em ambas as variantes nos Responsório II e IV, segundo período do responso, e o faz atrelado a um contexto que exprime, nos dois casos, angústia, sofreguidão e súplica veemente, tropificado ao tópico de Tempesta. Verifica-se, portanto, que o autor adstringe o esquema-tópico a uma região afetiva bem delimitada, conferindo-lhe um tratamento estilístico que dá à elaboração um caráter patético, indicativo do estado de espírito do agente da narrativa.

O segundo e mais notável caso de um esquema-tópico presente nos responsórios é o Le-Sol-Fi-Sol. Quer seja em sua forma completa ou por meio de figurações melódicas¹⁹², o Le-Sol-Fi-Sol se faz abundante em toda a extensão da obra, conferindo aos excertos em que sua ocorrência se assinala uma inequívoca significação. Ao conotar, portanto, assuntos funéreos, esse esquema-tópico se associa fortemente ao tópico de Ombra, especialmente em música sacra (BYROS, 2014, p. 395), tendo nestes responsórios papel determinante no delineamento de nuances expressivas a representar a ideia de dor, de desfalecimento e de morte. Não obstante, Castro Lobo, em mais uma hábil demonstração de domínio da escrita galante, também associa o Le-Sol-Fi-Sol ao tópico de Tempesta, ocasionando um tropo que confere à abertura do *repetendum* do Responsório VI uma expressão desesperada diante da possibilidade de condenação pelo julgamento divino. Neste caso, para além do andamento acelerado, característico do tópico de Tempesta, o Le-Sol-Fi-Sol se apresenta com as funções que concernem ao baixo e à voz superior trocadas (o *pas de deux*, apontado por GJERDINGEN, 2007, p. 65), tornando possível depreender do excerto a atitude desesperada do agente da narrativa por meio da agudização de uma linha melódica característica da voz grave. Outro artifício em que este esquema-tópico é utilizado por Castro Lobo para dar contornos expressivos significativos é a sua reiterada aparição na parte de Violino I, bem como em partes vocais a caracterizar porções do texto que sugerem o passamento (*Quem visurus sum/et oculi mei conspecturi sunt*), o temor pelo severo julgamento de Deus (*Qui venturus es judicare vivos et mortuos et saeculum per ignem*), (*noli me condemnare*) bem como o desespero, quando tropificado ao tópico de Tempesta (*Nec aspiciat me visus hominis*), (*Dum veneris judicare saeculum per ignem*), para citar alguns exemplos. Assim, ao lançar mão deste esquema-tópico de forma reiterada em seus Responsórios Fúnebres, Castro Lobo demonstra plena consciência dos significados atribuídos à estrutura que se conhece hoje por Le-Sol-Fi-Sol, utilizando-o para

¹⁹² Que podem tanto conformar ao que se verifica em Byros (2014) ou em alusões à ideia do Le-Sol-Fi-Sol.

conferir ao discurso musical significados que sancionam o aspecto trágico de sua estratégia comunicativa, especialmente para o segundo grupo de lições responsoriais.

Entretanto, muito se disse até aqui acerca de *schemata*, tópicos e seu entrecruzamento para o erigir do discurso musical... o que se tem a dizer sobre a retórica musical e seu uso enquanto ferramenta analítica neste trabalho?

Da mesma maneira que esquemas harmônico-contrapontísticos e tópicos são vistos, aqui, de forma interseccionada, a retórica musical também se integra à análise das estratégias composicionais destes Responsórios Fúnebres, sendo um elemento fulcral na identificação das nuances expressivas, pois, além de manter com os tópicos musicais relação proximal, foi objeto da atenção de uma grande quantidade de teóricos setecentistas, tendo sua importância reconhecida por autores luso-brasileiros como o compositor André da Silva Gomes, contemporâneo de Castro Lobo. Embora restrita ao uso de figuras, a abordagem empreendida neste estudo buscou na retórica musical sua relação entre procedimentos musicais e o texto litúrgico, verificando como o compositor mineiro tratou a expressão dos afetos em pontos específicos da obra. É o caso, por exemplo, das muitas *suspiratio*¹⁹³ assinaladas a exprimir o pranto ou a respiração irregular daquele que chora, das *paragoge de Kircher* a descrever uma ação como levantar (*surrecturus sum*) ou a descrever de onde se clama a Deus (*De profundis*), do *passus duriusculus* a exprimir a dor, da *catabasis* e da *gradatio* (em sentido descendente) a sugerir a deprecação do agente da narrativa, da *anabasis* a conotar a ascensão espiritual ao início dos Responsórios I e VI, para mencionar alguns exemplos. Portanto, quando vinculada a uma abordagem que busca desvelar aspectos estilísticos e expressivos, a retórica musical expande os horizontes interpretativos de uma obra cuja estética remete aos preceitos de elaboração setecentistas – que tinha na eloquência, na comunicação persuasiva seu principal objetivo.

Assim, ao lançar mão de no mínimo três perspectivas analíticas, acreditamos que este estudo contribuiu para um entendimento mais aprofundado de uma obra emblemática da música sacra brasileira ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de abordagens analíticas mais numerosas da fortuna musical que se tem à disposição dos pesquisadores. Os tópicos, as *schemata* e os elementos retórico-musicais conjugados podem oferecer a quem se debruça sobre a análise do repertório brasileiro do Antigo Regime perspectivas profundas de uma práxis musical pujante em seus intentos comunicativos. Ao identificar, portanto, o uso de

¹⁹³ Figura retórico-musical essencial ao tópico Estilo Sensível.

procedimentos e estratégias que remontam às práticas amplamente disseminadas na Europa setecentista, a análise destes Seis Responsórios Fúnebres circunscreve esta obra ao Estilo Galante, tanto no que refere ao conteúdo quanto à forma, uma vez que a clareza da estruturação e o equilíbrio no manuseio das nuances expressivas são prerrogativas da estética do final de setecentos.

Destaca-se que, embora não logre completude estrutural no que refere à forma responsorial, os Seis Responsórios Fúnebres, ao contrário do que se afirma, podem ser considerados como uma obra plenamente finalizada, dado a forma como Castro Lobo explora a dualidade que se faz ubíqua no trato composicional e pela maneira decidida como finaliza o *repetendum* do último responsório. Ao contrapor o caráter eminentemente plácido do primeiro responsório ao caráter sombrio e inquietante (com breves inflexões a sugerir um desfecho vagamente esperançoso) do sexto responsório, Castro Lobo comunica o desfecho trágico da humanidade, condenada a uma existência purgativa antes de adentrar o reino celestial. Assim, ao empreender uma escrita efetivamente dramática, o compositor oferece o testemunho de uma vida e de uma estética que vê a morte e suas representações de forma dual ao suscitar o medo, mas ao proporcionar, também, alívio aos sofrimentos da vida terrena.

Por fim, no que tange aos desdobramentos desta pesquisa, cabe averiguar um número significativo de obras – especialmente as de cariz fúnebre – para saber se o caráter dual que serve de lastro a estes responsórios se faz ouvir em outras obras de Castro Lobo ou em outros títulos de compositores brasileiros ou luso-brasileiros do período. Neste aspecto, Almeida (2016), ao se debruçar sobre a Missa de Réquiem de Marcos Portugal (1762-1830), observa que essa dualidade – ao sugerir dois desfechos interpretativos para a obra – também se verifica em seu estudo. Destarte, é, portanto, factível afirmar que há uma estética compartilhada a nortear a temática fúnebre no trato composicional, especialmente entre autores do universo lusófono? No que respeita ao idioma/expressão musical, outra questão que se suscita é sobre o uso dos tópicos na criação de um discurso idiossincrático. Teriam os tópicos a capacidade de gerar uma inflexão particular, uma espécie de sotaque, de coloquialismo, uma fala com *pathos* específico a sugerir, por exemplo, a nostalgia do terreno ainda em vida, com a incerteza da paz num celestial que se quer acreditar? Finalmente, no que toca ao plano sintático-lexical, as dissonâncias formais verificadas nas ocorrências da Romanesca e suas variantes, por exemplo, seriam afirmativas de uma mentalidade cuja subversão da norma estilística estaria a comunicar algo para além da dimensão organizativa do discurso?

Essas são perguntas que demandam maior aprofundamento deste trabalho, exigindo maior abrangência do escopo da pesquisa para que possam ser respondidas de forma satisfatória. Assim, esperamos ter contribuído para a expansão de um campo de estudos potencialmente promissor na musicologia brasileira. Esperamos, também, que iniciativas semelhantes possam germinar a partir deste estudo, colaborando para que a análise musical, centrada nos aspectos estilísticos e expressivos do discurso musical, se consolide no âmbito da pesquisa musicológica no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALLANBROOK, Wye Jamison. **The secular commedia: comic mimesis in the late eighteenth century music**. Edited by Mary Ann Smart and Richard Taruskin. Oakland: University of California Press, 2014.

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Música, religião e morte: recorrências tópicas na missa de réquiem em mi bemol maior de Marcos Portugal**. 217 p. (Dissertação de Mestrado – Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARTHEL, Dietrich. **Musica poetica: musical rhetorical figures in the german baroque music**. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. New York: Routledge, 2005.

BROWN, Clive. **Classical and romantic performing practice (1750-1900)**. New York: Oxford, 1999.

BURKHOLDER, James Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **A history of western music**. 9. ed. New York/London: W.W Norton & Company, 2014.

BYROS, Vasili. Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção III, capítulo 14, pp. 381-414.

CANO, Ruben Lopez. **Musica y retorica en el barroco**. Barcelona: Amalgama, 2012.

CAPLIN, William. Topics and formal functions: the case of the lament. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção III, capítulo 15, pp. 415 – 452.

CASTAGNA, Paulo *et al.* **Acervo da Música Brasileira: música fúnebre**. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, v. IX, 2003.

CHAPIN, Keith. Learned style and learned styles. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção III capítulo 11, pp. 301 – 329.

CHASE, Robert. **Dies irae: a guide to requiem music**. Oxford: Scarecrow Press, 2003.

COSTA, Manoella Coutinho. **Os trios de Avondano em Dresden: uma abordagem interpretativa**. 2017. 179 p. (Dissertação de Mestrado – Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017.

DAY-O'CONNELL, Sarah. The singing style. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção II capítulo 8, pp. 238 – 258.

DONINGTON, Robert. **The interpretation of early music**. London: Faber, 1991.

DOTTORI, Maurício. A estrutura tonal na música de João de Deus de Castro Lobo In: KATER, Carlos. **Cadernos de estudo: análise musical**, nº 3. São Paulo: Atravez, 1990. Capítulo 4, pp. 44-51.

DUPRAT, Régis *et. al.* **A “arte explicada de contraponto” de André da Silva Gomes**. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. **Um caminho para a análise de estilo: a expressão musical para a declamação do texto da antífona *Salve Regina* em obras de compositores setecentistas mineiros**. 2013. 291 p. (Tese de Doutorado – Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GJERDINGEN, Robert. **Music in the galant style**. New York: Oxford University Press, 2007.

_____. **A classic turn of phrase: music and the psychology of convention**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

HARINGER, Andrew. Hunt, military, and pastoral topics. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção II capítulo 6, pp. 194 – 213.

HATTEN, Robert. **Musical meaning in Beethoven**: markedness, correlation, and interpretation advances in semiotics. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. The troping of topics in Mozart's instrumental works. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção III capítulo 19, pp. 514 – 536.

HEAD, Matthew. Fantasia and sensibility. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção II capítulo 9, pp. 259 – 278.

HEARTZ, Daniel. **Music in the european capitals**: the galant style. New York: Norton, 2003.

HOPPIN, Richard Hallowell. **Medieval music**. New York: W.W. Norton, 1978.

HUNTER, Mary. Topics and opera buffa. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York/OUP, 2014. Seção I capítulo 1, pp. 61-89.

IVANOVITCH, Roman. The brilliant style. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção II, capítulo 12, pp. 330 – 354.

LEPPERT, Richard. **The sight of sound**: music, representation, and the history of body. Los Angeles: University of California Press, 1993.

LIMA, Gabriel de Sousa. **Reconstrução da parte de viola de um quarteto e das partes de viola e canto de três árias da ópera *Precipício de Faetonte* (p-cug mm876), de Antônio José da Silva (1705-1739) e Antônio Teixeira (1707-1774)**. 185 p. (Dissertação de Mestrado – Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2013.

LOBO, João de Deus do Castro. **Seis responsórios fúnebres, In: Música Fúnebre**. Coordenação Musicológica: Paulo Castanha/Coordenação editorial: Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catalogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

MCCLELAND, Clive. **Ombra: supernatural music in the eighteenth century**. Plymouth: Lexington Books, 2012.

_____. Ombra and tempesta. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção II, capítulo 10, pp. 279 – 300.

MIRKA, Danuta (org.). **The Oxford handbook of topics**. New York: Oxford/OUP, 2014.

MONNELE, Raymond. **The musical topic: hunt, military and pastoral**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

_____. **The sense of music: semiotic essays**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MONTEIRO, Guilherme Aleixo da Silva. **Análise das *schematae* galantes nos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)**. 77 p. (Trabalho de Conclusão de Curso) – Curso de Música, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.

PALUMBO, Lidia. **Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di platone e nella poetica di aristotele**. Napoli: Loffredo Editore S.P.A, 2008.

PRESTES, Benjamin da Santa Cruz. **Reconstituição de *Belizário* a partir do manuscrito P.v.v-g 117.20**. 51 p. (Dissertação de Mestrado – Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

PROCÓPIO, Flávia de Castro. **As modinhas de Marcos Portugal publicadas entre 1792 e 1801: fundamentos para a interpretação com base na análise retórico-musical, figuras de linguagem, *schematas* e tópicos**. 148 p. (Dissertação de Mestrado – Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.

RAMOS, Rafael Registro. **Discurso e conceitos no tradado de André da Silva Gomes: um estudo de recepção**. 2014. 202 p. (Dissertação de Mestrado – Musicologia) – Instituto de Comunicações e Artes, São Paulo, 2014.

RATNER, Leonard Gilbert. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books, 1980.

_____. **Music: the listener's art**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1957.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta sobre a música francesa**. Tradução de José Oscar Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.

RUMPH, Stephen. **Mozart and enlightenment semiotics**. Los Angeles: University of California Press, 2012.

_____. Topical figurae: the double articulation of topics. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção III, capítulo 18, pp. 493 – 513.

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

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio LTDA, 2008.

SUTCLIFFE, W. Dean. Topics in chamber music. In: MIRKA, Danuta. **Oxford Handbook of Topics**. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção I, capítulo 3, pp. 118-140.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**. Barcelona: Idea Books S.A., 2002.

FONTES ELETRÔNICAS:

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

CASTAGNA, Paulo (Org.); MONTEIRO, Maurício Mário. **João de Deus de Castro Lobo**. Belo Horizonte, 2011. Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, v. 5. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/document/322783694/Patrimonio-Arquivistico-Musical-Mineiro-v-5-Joao-de-Deus-de-Castro-Lobo-2011-pdf>>. Acesso em: 21.jul.2017.

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

_____. **Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794 -1832):** do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. *Opus*, Porto Alegre, v.18, n. 1, pp. 9-40, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/174>>. Acesso em: 21.jul.2017.

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

CUTTER, Paul Frederick *et al.* **Responsory.** Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23247>>. Acesso em: 11.set.2017.

GJERDINGEN, Robert; BOURNE, Janet. **Schema theory as a construction grammar.** *Music Theory Online*, v. 21, n. 2. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html> . Acesso em : 14.jul.2019.

LUCAS, Mônica. **Johann Mattheson e o ideal do músico perfeito.** Per Musi. Ed. por Fausto Bórem e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n. 35, p. 100-123 (2016). Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pm/n35/1517-7599-pm-35-0100.pdf>>. Acesso em: 05.jun.2020.

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

MITCHELL, Nate. **The volta: a galant gesture of culmination**. Philadelphia: Music Theory Society of the Mid-Atlantic, 2016. Disponível em:

<societymusictheory.org/files/2017_handouts/mitchell.pdf>. Acesso em: 22.maio.2017.

PÁSCOA, Márcio. **Os anjinhos bem xibantes de José Maurício Nunes Garcia**. PerMusi, Belo Horizonte, n. 39, ago. 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5305/12071>>. Acesso em 11.nov.2019.

PÁSCOA, Márcio; MONTEIRO, Guilherme. **Os esquemas de contraponto na música brasileira do Antigo Regime: o caso dos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo**. Musica Hodie, Goiânia, v. 18, nº 2, 2018, pp. 196-212.

RICE, John. **Adding to the galant schematicon: The Lully**. Kassel: Bärenreiter, Mozart-Jahrbuch, 2015. Disponível em:

<http://www.academia.edu/7783771/Adding_to_the_Galant_Schematicon_The_Lully>. Acesso em: 18.maio.2017.

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

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

SANCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. **Interactions between topics and schemata: the case of the sacred romanesca**. Theory and Practice, New York, v. 41, pp. 47-80, 2016. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/26477756?seq=1>>. Acesso em: 13.maio.2019.

TRILHA, Mário Marques. **A música para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)**. PerMusi, Belo Horizonte, n. 39, ago. 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5306/12071>>. Acesso em 20.mar.2020.