



A formação vocal-instrumental dos *Responsórios para Sábado Santo (Sicut ovis)*, de David Perez (1711-1778): um problema textual estrutural

COMUNICAÇÃO

Carlos Alberto Figueiredo

UNIRIO

Bolsa CAPES – 1208-14-4

Resumo: Os *Responsórios de Sábado Santo (Sicut ovis)*, do compositor napolitano David Perez (1711-1778), foram compostos em data desconhecida, mas certamente já no seu período de atuação em Portugal, a partir de 1752. A obra é transmitida por 22 fontes manuscritas, encontradas em arquivos portugueses e brasileiros. Muitas modificações, erros e variantes, são encontradas nos textos transmitidos por essas fontes. No aspecto estrutural, o principal problema é sua formação vocal e/ou instrumental, questão que será discutida nesta comunicação.

Palavras-chave: Edições – Estruturas - David Perez – Responsórios para Sábado Santo

For what setting have been composed the Responsories for Holy Saturday (*Sicut ovis*) by David Perez (1711-1778)?

Abstract: The *Responsories for Holy Saturday (Sicut ovis)*, by the Neapolitan composer David Perez (1711-1778) have been composed in an unknown date, but certainly already in his period of activity in Portugal, from 1752 on. The work is transmitted by 22 manuscript sources, housed in Portuguese and Brazilian archives. Many modifications, errors and variants, can be found in the texts transmitted by these sources. In the structural aspect, the main issue is the vocal and / or instrumental setting, subject that will be discussed in this paper.

Keywords: Editions . Structures . David Perez . Responsories for Holy Saturday

Os *Responsórios de Sábado Santo (Sicut ovis)*, do compositor napolitano David Perez (1711-1778), foram compostos em data desconhecida, mas certamente já no seu período de atuação em Portugal, a partir de 1752. A obra é transmitida por 22 fontes, encontradas em arquivos portugueses e brasileiros.¹ No decurso desse processo de transmissão, por cerca de 140 anos, muitas modificações, erros e variantes, tanto em suas lições como estruturas, foram introduzidas nos textos transmitidos pelas fontes. No aspecto estrutural, o principal problema diz respeito à sua formação vocal e/ou instrumental, assunto que será tratado nesta comunicação.

1. O texto musical e suas transformações

A criação de uma obra e sua redação é fruto do trabalho de um autor. mas as modificações no texto dessa obra podem ser introduzidas não só pelo próprio autor ou outro agente por ele autorizado, mas também por agentes da tradição: copistas, tipógrafos, editores. Os executantes podem ser considerados agentes modificadores do texto escrito, desde que de

sua atividade modificadora sejam deixados vestígios documentais, ainda que sonoros, como é o caso de gravações.

Três tipos de modificação do texto musical podem ser atribuídos ao compositor: introdução de variantes e versões, correção de erros cometidos em fases anteriores, introdução de novos erros. Não podemos esquecer o fato de que compositores cometem erros ao redigir suas partituras. Três tipos de modificação do texto musical podem ser atribuídos aos agentes da tradição: introdução de erros, correções de erros cometidos pelo autor ou pela tradição, e introdução de variantes e versões.

Segre se expressa de forma taxativa com relação às modificações nos textos pelos agentes da tradição: “a infidelidade dos copistas foi o preço que se pagou pela sobrevivência: um texto só pode viver se for deformado” (1989: 164), ou, em outras palavras, “o texto só pode sobreviver porque é traído” (Idem: 165).

As modificações do texto musical se passam no nível das lições (notas, ritmos, articulações, dinâmicas), das pequenas estruturas (introduções, codas, sinais de repetição) e das grandes estruturas (instrumentação e formação vocal, omissão ou inclusão de seções, seção única isolada de seu contexto original, recombinação de seções, substituição de seções e alteração do plano tonal).

Há duas ações essenciais no ato de copiar ou editar textos musicais. A primeira, aparentemente mecânica, mas que já contém forte componente interpretativo, consiste em transcrever os símbolos musicais do exemplar à disposição para a cópia. A segunda, interpretativa por excelência, consiste em levar em consideração os conteúdos musicais que são transmitidos por esses símbolos.

Quando o copista/ediador se depara com uma fonte, da qual pretende fazer uma cópia/edição, instala-se, nesse momento, o chamado diassistema, conceito criado por Segre:

um texto é uma estrutura linguística que realiza um sistema. Cada copista tem um sistema linguístico próprio, que entra em contato com aquele do texto, no curso da tradição. Se mais escrupuloso, procurará o copista deixar intacto o sistema do texto, mas é impossível que o sistema do copista não se imponha em algum aspecto. Pois os sistemas concorrentes são participações históricas: fazer calar-se o próprio sistema é tão impossível como anular a própria historicidade. [...] O compromisso entre o sistema do texto e o do copista realiza um diassistema (*apud* CARACI VELA, 1995: 10).

Em outras palavras, “a partitura musical é um documento semiótico cujo significado depende do contexto e da convenção” (GRIER, 1995: 78). Boorman, ao perguntar “o que provavelmente faria o copista com o que está diante dele”, está querendo discutir um

método para descobrir seu padrão ao fazer as coisas e descobrir detalhes que possam revelar um gosto local (1981: 247).

Há dois tipos de modificação trazidos pelo copista/editor em seu trabalho: voluntárias e involuntárias (CAMBRAIA, 2005: 7ff).

Toda modificação involuntária é um erro, na medida em que contraria a própria intenção do copista / editor. Mas, como do ponto de vista da crítica textual o erro é uma lição fora dos limites estilísticos da obra, podemos dizer que a modificação involuntária pode gerar erros ou variantes. O problema desse tipo de variante, chamada de *adiáfora*, é que ela é difícil de detectar, por ser uma lição coerente dentro do estilo da obra.

As modificações voluntárias que geram variantes podem surgir por razões práticas ou estéticas. Quanto às razões práticas, são bastante conhecidas, por exemplo, as situações em que copistas brasileiros do século XIX produziam variantes estruturais nas obras do século XVIII, modificando a instrumentação ou as vozes escolhidas, por necessidades locais imediatas. Quanto às razões estéticas, muitas vezes os copistas introduzem modificações por acharem “que fica melhor assim”, caracterizando o diassistema, conforme apresentado por Segre, acima. Paradoxalmente, a atividade modificadora voluntária pode gerar erros, na medida em que introduza variantes que se choquem com as características estilísticas da obra.

Apresentarei a seguir o problema da formação vocal-instrumental trazido pelas 22 fontes que transmitem a obra aqui estudada, dividindo-as em quatro grupos.

2. Grupo I

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

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

3. Grupo II

As fontes L e T, sendo partituras, apresentam a obra explicitamente para três vozes: soprano, tenor e baixo. As fontes F e U, embora em partes, apresentam na folha de

rosto da parte de órgão a indicação para três vozes. Da fonte F, temos as partes de soprano, tenor e baixo e da fonte U, apenas as de soprano e tenor. A fonte I, apenas com as partes de soprano, tenor e baixo disponíveis, não apresenta dados conclusivos que comprovem serem essas apenas as três partes. Entretanto, a forte relação estemática² dessa fonte com a fonte F me dá certa segurança para uma conclusão na direção das três partes vocais. A fonte V, indicando em suas duas partes que chegaram até nós, “Soprano a 3” e “Basso a 3”, também deixa clara sua formação. As fontes M e N são também para três vozes, porém com uma importante diferença: preveem as partes de soprano I, soprano II e baixo. A fonte M, sendo uma partitura, deixa clara essa disposição e a fonte N indica em suas quatro partes avulsas a indicação “*Responsorios / a 3 vozes*”. Há, porém, ainda uma grande diferença entre estas duas fontes. A fonte M simplesmente transforma a parte de soprano, conforme o grupo anterior, em soprano II e a parte de tenor em soprano I, sem qualquer modificação a mais. A fonte N, porém, não só procede da mesma maneira, mas mistura trechos dessas partes com bastante frequência. A parte de baixo não sofre alterações. A fonte X, da qual só existe disponível a parte nomeada como “Basso a 3”, não me permite concluir se as duas outras partes são de soprano e tenor ou se de soprano I e soprano II, conforme as fonte M e N.

4. Grupo III

As fontes deste terceiro grupo são problemáticas por serem especialmente fragmentárias, apresentando uma ou duas partes apenas: B (tenor), C (órgão), G (órgão e contrabaixo), H (soprano e tenor), K (contrabaixo), O (órgão). Porém, há um dado importante que ajuda a elucidar a questão da formação, na maioria dos casos. No 4º. Responsório, o Verso, na versão a quatro vozes, é escrito exatamente para as quatro vozes, incluindo o contralto. As fontes B, C e H, neste ponto, indicam “*V[erso] a3*” e a parte de órgão da fonte G “*Segue o Verço Tercerto*”. Também a parte de órgão da fonte O indica “*Verso a 3*”. Todas, provavelmente, seguem a tradição das três vozes. Porém, não é para se excluir a possibilidade de que, apesar dessas indicações, que a parte de contralto tenha sido omitida, como acontece com a fonte Q, que, embora esteja dentro da transmissão a quatro vozes, tem este Verso com a parte de contralto excluída, ou seja, a 3.

5. Grupo IV

É razoável imaginar que a obra originalmente tenha sido escrita para vozes com acompanhamento de baixo contínuo, com adição de contrabaixo ou violoncelo, de acordo

com as práticas de execução da época em que foi escrita. Este quarto grupo, porém, se distingue dos demais por apresentar a obra com inclusão de outros instrumentos.

A fonte E, originária de Campinas, Brasil apresenta flauta I-II, viola I-II, oficleide I-II e contrabaixo. Infelizmente, as partes vocais não sobreviveram e não é de se excluir que houvesse mais partes instrumentais³. A fonte L é um arranjo do compositor português Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), que incluiu violino I-II, viola, flauta, clarineta, trompa I-II e tímpanos, além do violoncelo e do contrabaixo. Ocorre também nesta fonte a inclusão de introduções instrumentais, o que caracteriza modificação no nível da pequena estrutura. A fonte P, originária de Évora, Portugal, chegou até nós apenas com as partes de violino I-II e oficleide. As páginas de rosto mencionam ainda uma parte de “Organo independente”.

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

Ainda neste grupo, mencione-se o fato de a fonte M transformar a parte simples de baixo cifrado numa adaptação da escrita para um órgão da segunda metade do século XIX.

Assim, é possível constatar que a maioria das fontes que transmitem os *Responsórios de Sábado Santo (Sicut ovis)* e suas contrafacta tem apenas três partes vocais e que a parte de contralto foi a excluída em todas elas. Já a fonte A, para SATB, trata a parte de contralto de forma estranha nos versos dos Responsórios VI e IX, apresentando-a dobrada à oitava pelo baixo vocal, integralmente, como um tipo de opção. A fonte D apresenta apenas a parte de contralto no Verso do Responsório VI e simplesmente a exclui no Verso do Responsório IX.

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

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

harmônica, mas é, simplesmente, uma ausência. Tal procedimento produz momentos “vazios” na composição, tanto nos acordes como na textura, principalmente em passagens nas quais o contralto tem uma condução vocal mais intensa. A parte de contralto é, assim, essencial, mas foi excluída em algum momento da transmissão da obra, gerando um novo caminho.

6. Considerações finais

O texto dos *Responsórios de Sábado Santo (Sicut ovis)*, do compositor David Perez, em seu processo de transmissão através de 22 fontes manuscritas num período de cerca de 140 anos, sofre várias modificações, tanto em suas lições como estruturas. Uma das modificações mais importantes diz respeito à formação vocal-instrumental da obra. Algumas das fontes apontam para uma obra com quatro vozes (SATB) e baixo-contínuo, mas a maioria aponta para três vozes (STB), ainda com a nuance de duas delas serem para SI, S2, B. Outras ainda apresentam orquestrações diversas da obra, além de uma transformação da parte de baixo contínuo numa típica parte de órgão do século XIX.

Todas essas modificações refletem a atividade receptora dos copistas, sempre no processo de diálogo entre seu sistema e do texto que estão copiando, conforme o conceito de diassistema.

Referências:

- BOORMAN, S. Petrucci's Type-setters and the process of stemmatics. In: Finscher, Ludwig, (Ed.). *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik in Zeitalter Josquins Desprez*. Munique: Krauss, 1981. p. 245-267.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARACI VELA, Maria. Introduzione. In: _____. (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 3-35.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2014.
- GRIER, James. Musical sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, v. XIII, n. 1, p. 73-102, 1995.
- NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- SEGRE, Cesare. Texto. In: *Enciclopedia Einaudi*, v. 17. Lisboa: Imprensa Nacional, 1989. p. 152-175.

Notas

¹ **Fonte A** - Biblioteca Nacional de Portugal, P-Ln CN 481 - “*Partitura dos R^{os}.da Feria 6^a. David Peres*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XVIII]. Partitura: S, A, T, B, O; **Fonte B** - Biblioteca Nacional de Portugal, P-Ln CN 481 - “*Responsorios para 6^a. f^a. Sancta pelo Snr. David Peres*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]. Parte: T; **Fonte C** - Biblioteca Nacional de Portugal, P-Ln CN 481 - “*Responsorios da Feria 6^a. David Peres*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XVIII]. Parte: O; **Fonte D** – Cabido Metropolitano do

Rio de Janeiro, Cx 004 (antigo A4P1C1I07) - “*Matinas / de 6ª. Feira Sancta / Por / David Peres / 1859*” - Cópia de Bento das Mercês (1804/1805-1887), sem local, 1859. Partitura: S, A, T, B, O; **Fonte E** - Museu Carlos Gomes, sem código. - “*Flauta 1ª. / Responsórios para a / Sexta-feira Sancta / David Peres*”. - Sem indicação de copista, sem local, sem data. Partes: Fl I-II, Vla I-II, Of I-II, Cb; **Fonte F** - Fábrica da Sé da Patriarcal de Lisboa, P-Lf FSPS 122/52-J3. - “*Responsórios A 3 Vozes / Para o Officio de Sabbado Santo / Organo / Do F. José d’Assumpção {rasurado para David Pérez, por outra mão}*” - Sem indicação de copista, sem local, 1846. Partes: S, T, B, O; **Fonte G** - Fábrica da Sé da Patriarcal de Lisboa, P-Lf FSPS 122/52-J3. - “*Orgão / Responsórios / Para / Sexta feira Sancta / Por / David Peres*”. - Sem indicação de copista, sem local, sem data. Partes: O, Cb; **Fonte H** - Fábrica da Sé da Patriarcal de Lisboa, P-Lf FSPS 122/52-J3. - Sem título, sem indicação de autoria - Sem indicação de copista, sem local, sem data. Partes: S, T; **Fonte I** - Fábrica da Sé da Patriarcal de Lisboa, P-Lf FSPS 122/52-J3 - “*Marques / Soprano / Responsórios de Sexta Feira / Sancta / De David Peres*” - Sem indicação de copista, sem local, sem data. Partes: S, T, B; **Fonte K** - Fábrica da Sé da Patriarcal de Lisboa, P-Lf FSPS 122/52-J3. - “*Responsorios / a 3 Concertatto / que se cantão na Sexta Feira Santa / Violoncello*”. - Sem indicação de copista, sem local, sem data. Parte: Cb; **Fonte L** - Biblioteca Nacional de Portugal, P-Ln M.M 213/7 - “*Responsórios a 3 Vozes / Que se cantão na 6ª. Feira Santa / Do Snr. / David Peres / Instrumentadas por Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), sem local, 1844. Partitura: Vln I-II, Vla, Fl, Cl, Tpa I-II. Vlc, Cb, Tímp; Fonte M* - Biblioteca Nacional de Portugal, P-Ln M.M.213/6 - “*Responsórios / que se cantam / em / Sexta feira santa / por / David Peres*” - Cópia de Ernesto Vieira (1848-1915), sem local, 1876. Partitura: S I-II, B, O; **Fonte N** - Arquivo da Sé de Évora, P-Evc. 544-546 - “*Feria Sexta in Parasceve / Responsórios / a 3 vozes / David Peres / Soprano 1º.*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]. Partes: S I-II, B, O; **Fonte O** - Arquivo da Sé de Évora, P-Evc, 544-561 - “*Responsorius q’ se / Cantaõ na 6ª. Fª. Sª. A Três / Del Sigª. / Davit Peres*”. Parte: O; **Fonte P** - Arquivo da Sé de Évora, P-Evc, 544-561 - “*Responsorios para 6ª. feira Santa / de / David Peres / Violino primeiro / Com acompanhamento de dois Violinos, Baixo, e / Organo independente*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]. Partes: Vln I-II, Of; **Fonte Q** - Arquivo da Sé de Évora, P-Evc, 535-543 - “*Matinas da 5ª. fª. Sancta / A 4 Vozes e Orgão / Pello Ill^{mo}. M^e. / o Snr. / David Perez*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]. Partitura: S, A, T, B, O; **Fonte R** - Arquivo da Sé de Évora, P-Evc, 535-543 - “*Feria quinta in coena Dⁿⁱ.*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]. Parte: O; **Fonte S** - Arquivo da Sé de Évora, P-Evc, 535-543 - “*Matinas da 5ª. Feira / Sancta a 4 vozes, e Orgão / Por David Peres*” - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]. Partes: S, A, T, B, O; **Fonte T** - Biblioteca da Ajuda, P-La, 54-VI-25 - [Cópia de J.M.G], [Olhão], [séc. XX] - “*Matinas de Sabbado Sancto que se cantam na Sexta-feira da Paixão*”. Partitura: S, A, T, B, O; **Fonte U** - Biblioteca da Ajuda, P-La, 54-VI-25 - Sem indicação de copista, [Olhão], 1852 - “*Sabatto Sancto / Majoris Hebdomadae / Ad Matutinum / Responsorios a 3 / Del Sigr.^e David Peris / 1852*”. - Partes: S, T, O; **Fonte V** - Biblioteca da Ajuda, P-La, 54-VI-25 - Sem indicação de copista, [Olhão], [1852] - “*Sabbado S^o. / Suprano a 3 / Peres* - Partes: S, B; **Fonte X** - Biblioteca da Ajuda, P-La, 54-VI-25 - Sem indicação de copista, [Olhão], [1852] - “*Basso a 3 - Matinas de Sab.^{do} santo*”. Parte: B.

² Sobre a Estemática, consultar Figueiredo, 2014.

³ Observe-se a forte presença de violinos, trompas e outros instrumentos nas fontes existentes no Museu Carlos Gomes, conforme Nogueira, 1997.