

Música Sacra Paulista do Período Colonial

Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794

Régis Duprat
Vítor Gabriel Araújo
Mary Angela Biason
Geraldo Teodoro
Álvaro Carlini

Quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo, André da Silva Gomes (1752-1844) nasceu em Lisboa, conforme assento de seu batismo realizado a 15 de dezembro de 1752, na freguesia de Santa Engrácia, daquela cidade. A pesquisa sobre as condições de sua formação musical foi extremamente dificultada pela perda de documentação referente ao Seminário Patriarcal de Música. Sabemos, entretanto, pelo registro de provisão passada pela Rainha Dona Maria I, que o mesmo foi provido "pela ciência da música no canto de órgão e contraponto".(1)

Em março de 1774 chega a São Paulo na comitiva do terceiro bispo, dom Manoel da Ressurreição; sua formação européia passaria por um rigoroso teste econômico, social e estético: rivalidade civil-eclesiástica em matéria de provimento da capela de música, heterogeneidade de solicitações influenciando nas condições da criação musical, repertório e organização da capela de música e sua participação no serviço religioso, luta por imposição e prestígio social e integração inevitável das relações de trabalho profissional na polêmica do estanco da música nas igrejas.

O certo é que a data de 1774 constitui um marco decisivo na implantação de uma nova fase na atividade musical da Sé de São Paulo, estreitamente vinculada ao brilhantismo e suntuosidade das festas anuais promovidas pelo bispado e à contribuição organizativa e criativa de André da Silva Gomes.

Até 1765 São Paulo vivera administrativamente dependente. A presença dos governadores-gerais, após essa data o primeiro dos quais, dom Luis Antonio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus - incentivaria uma vida social intensa, integrando razoável cultura musical profana e disseminando o gosto pela música em geral.

Em 1797 é nomeado mestre régio de gramática latina da cidade de São Paulo. Efe-

tivado nesse cargo em 1801, continua a prestar serviços na capela de música da Sé, sem remuneração, até 1823.

Integrou, como representante da instrução pública, o Governo Provisório estabelecido em São Paulo a 23 de junho de 1821, em consequência de um movimento popular liberal que refletia a instauração do sistema constitucional em Lisboa, no ano anterior. Nos episódios subseqüentes, o mestre-de-capela insere-se na corrente favorável à permanência de dom Pedro I, em torno do qual polarizam-se as forças políticas da independência.

André da Silva Gomes faleceu aos 17 de junho de 1844 com 91 anos. Foi, enquanto viveu, a personalidade mais destacada da música em São Paulo, pátria adotada, de onde nunca se afastou desde que aqui se radicara 70 anos antes.

El Porque de la Musica (Alcalá de Hona-res, 1672), de André Lorente, é um dos pilares da teoria musical do barroco. Ao abordar essa obra, Leon Tello(2) destaca, no que tange às regras de composição, que em época posterior a Lorente se atribuiu aos tratados de composição a análise das formas musicais. O tempo do teórico barroco não atingira tal especialização. Assim nos fala Leon Tello:

"Ainda que se encontrem referências a estruturas morfológicas do discurso, (estas) versavam principalmente sobre a ordenação da polifonia em combinação mais complexa do que as estudadas nos tratados de contraponto."(3)

Pablo Nassarre, o grande teórico aragonês do barroco (Escuela Musica, Zaragoza, 1724-1723), aborda o problema apenas no que se refere aos grandes blocos de uma composição, ou seja, quanto à fórmula cadencial dos movimentos ou uso estrutural da armação de claves. Diz:

"Quando a obra for muito longa, como as há de hora ou mais, o compositor, para maior variedade dela, poderá em alguns largos períodos, mudar de tom, ou Diapásão, de maneira que ao mudar de um para o outro, não seja com violência..."(4)

Se devassarmos a teoria musical ibérica do barroco, vamos encontrar muito pouco ou quase nada sobre a sintaxe da harmonia seqüencial, sobre a morfologia do discurso modulatório. Aquele que mais tangencia o problema, sem contudo feri-lo de frente, é o padre Antonio Soler (Llaves de la modulación, Madri, 1762), que afirma a importância da função moduladora do acorde de dominante:

"...para que qualquer modulação seja sonora, se procurará colher a quinta do tom que se deseja..."(5)

Prescreve a modulação enarmônica, e, principalmente, diferencia a modulação "agitada" da "lenta", recomendando esta última como "o mais fértil e abundante jardim de novidade... por sua maior variedade de sons".(6)

Antonio Eximeno (Roma, 1774) é quem, pela primeira vez na música ibérica, utiliza a denominação de *período* para distinguir as divisões ou secções da composição; chama, justamente, de período musical à modulação contida entre duas cadências.(7)

Dentre os portugueses Antonio Fernandes (Arte de Música, Lisboa, 1626), João Crisostomo da Cruz (Metodos Breves... da Arte da Música, Lisboa, 1745), Manoel de Moraes Pedroso (Compendio Musico, Porto, 1751), ou Francisco Solano (Novo Tratado de Música Métrica e Rítmica, Lisboa, 1779), nenhum traz, igualmente, qualquer contribuição decisiva para o problema. Moraes Pedroso denomina o Capítulo VI do Tratado de Contraponto de "Em que se trata da Modulação". Af, o autor tece considerações de caráter geral sobre as modulações mais recomendáveis, proscurendo outras, mas não chega a abordar problemas de maior complexidade do discurso modulatório.

Dentre os tratados do período, o Tratado de Harmonia de Jean Philippe Rameau (Paris, 1772) é aquele que mais deixa entrever o âmbito de preocupações relacionadas com a modulação. Trata-se do capítulo 23 do Livro III: "Sobre como passar de um tom para outro; isto é, sobre como modular".

Af, Rameau indica os graus recomendáveis para a modulação (3º, 4º e 6º graus do tom em que se está), proscure a modulação

para o tom em que a tônica anterior seja a sensível do tom seguinte, e prescreve que, ao modular, a dominante de um tom maior deve ser igualmente maior, ainda que excepcionalmente o compositor possa fazê-la menor; mas a do tom menor só pode ser menor também. Destaca, igualmente, a necessidade de antes de se modular, permanecer no tom inicial por pelo menos 3 ou 4 compassos, e até mais quando houver habilidade e bom gosto.

É interessante ressaltar que já em 1722 Rameau considerava a modulação para o tom da dominante como a melhor dentre todas após a exposição do tom inicial; e isto podia ser obtido por meio do que chama de "cadência irregular", pela qual o tom inicial se transforma num quarto grau.

Aspecto da maior significação é a sua consideração de que o ouvido não responde com satisfação à manutenção insistente de um mesmo tom. O tom inicial pode retornar periodicamente, mas não se deve retornar imediatamente ao tom que se acaba de deixar. É preferível passar para novo tom e seguir de um tom para outro com discrição, retornando imperceptivelmente aos tons estreitamente relacionados com o tom inicial, como se esse nunca tivesse sido deixado... Após se ter abordado vários tons, pode-se retornar ao tom principal por um tempo um pouco mais longo, antes de terminar, como deve ocorrer no início da peça, ou seja, por 3 ou 4 compassos.

Rameau ainda recomenda que é preciso não permanecer longamente no tom que se segue ao inicial, tanto quanto se permanece neste; e que podemos dispender até menos tempo nos outros tons usando, às vezes, apenas uma, 2, 3 ou 4 notas num destes últimos tons, antes de passar para outro. Isso depende, diz Rameau, mais de gosto que de regras. Estas prescrições constituem a essência da harmonia seqüencial barroca e o ponto de embricamento com as questões que desejamos levantar aqui.

As primeiras composições de André da Silva Gomes que nos restaram datam do ano de sua chegada: 1774. Dos acervos conhecidos de seus manuscritos musicais constam várias obras de compositores portugueses copiadas de sua mão e das quais destacamos uma, o salmo nº 110, Confitebor tibi Domine, de João Cordeiro da Silva, para ilustrar o substrato lusitano de sua formação, já que se trata de obra composta em data anterior a 1774 e de compositor que gozou de notoriedade na época.

Elegemos, em seguida, quatro peças de André da Silva Gomes, compostas nas datas de 1774, 1780, 1785 e 1794, ou seja:

Obras		Transcrição
ant.1774	Confitebor tibi (salmo 110)	Mary Angela Biason
1774	Popule meus, p/6ª feira Sta.	Geraldo Teodoro
1780	Veni Sancte Spiritus	Vitor Gabriel
1785	Laudate pueri (salmo 112)	Rogério Duprat
1794	Lauda Jerusalem (salmo 147)	Alvaro Carlini

pesquisa e transcrição
RESIS DUPRAT
VITOR GABRIEL

VENI Sancte Spiritus
(ca. 1780)

ANDRÉ DA SILVA GOMES (1952-1999)

MUSICO DE LUANGE

Violino

B.♯

C

VE - ni, VE - ni SAN - cte, SAN - cte Spi - ri - tus et E - MIT - TE

C

VE - ni, VE - ni SAN - cte, SAN - cte Spi - ri - tus et E - MIT - TE

C

VE - ni, VE - ni SAN - cte, SAN - cte Spi - ri - tus Et E - MIT - TE

C

VE - ni, VE - ni SAN - cte, SAN - cte Spi - ri - tus et E - MIT - TE

Baixo contínuo

As obras escolhidas têm caráter semelhante na integração litúrgica, na morfologia e na estrutura geral. São todas escritas para quatro vozes mistas com tratamento vocal que alterna a escritura homófono-harmônica com os solos, valorizando o contraste de volumes e destacando acentuadamente os versículos do texto latino. Dentre as obras, o *Popule meus* (1774) é o que difere das demais no tratamento vocal, enfatizando a escritura homófono-harmônica em todo o discurso.

Ao incluí-lo, com tais características, tentamos elucidar que o contraste homofonia-

solos não é estrutura exclusiva ou permanente nas obras de André, nem mesmo nos seus salmos, e que a abordagem aqui feita das curvas tonais não encontra naquela estrutura excepcional nenhuma dificuldade de projeção para as conclusões pretendidas.

A curva tonal é como na tabela abaixo.

À exceção de João Cordeiro da Silva, devemos consignar que as peças foram compostas em São Paulo, no último quartel do século 18, período que corresponde, na música européia, à formação do chamado estilo clás-

J. Cordeiro da S.

Confitebor (ant.1774)

1-13	(13)	Bb	(T)
14-20	(7)	F	(D)
21-23	(3)	C	(DD)
24-32	(9)	F	(D)
33-39	(7)	Bb	(T)
40-42	(3)	Gm	(Tr)
43-57	(15)	Bb	(T)
58-60	(3)	Cm	(Sr)
61-63	(3)	Ab	(SS)
64-66	(3)	Bb	(T)
67	(1)	F	(D)
68-71	(4)	Gm	(Tr)
72-73	(2)	Bb	(T)
74-83	(10)	Fm	(oD)
84-89	(6)	Fm	(oD)
90-108	(19)	Bb	(T)
109-115	(7)	Cm	(Sr)
116-129	(14)	Bb	(T)
130-134	(5)	Gm	(Tr)
135-149	(15)	Bb	(T)

20 seções tonais

Popule meus (1774)

1-4	(4)	Gm	(T)
5-8	(4)	Eb	(Sr)
9-14	(6)	Bb	(Tr)
15-16	(2)	Ab	(SSr)
17-18	(2)	Bb	(Tr)
19-26	(8)	Gm	(T)
27-29	(3)	Bb	(Tr)
30-33	(4)	Gm	(T)
34-38	(5)	Cm	(S)
39-41	(3)	Eb	(Sr)
42-43	(2)	Bbm	(SSS)
44-45	(2)	Eb	(Sr)
46-56	(11)	Cm	(S)
57-58	(2)	Gm	(T)
59-61	(3)	Eb	(Sr)
62-66	(5)	Gm	(T)

16 seções tonais

Veni Sancte Spiritus (1780)

1-33	(33)	G	(T)
34-59	(6)	Em	(Tr)
60-78	(19)	G	(T)
79-80	(2)	Am	(Sr)
81-85	(5)	G	(T)
86-90	(5)	Gm	(oT)
91-98	(8)	G	(T)

7 seções tonais

Laudate Pueri (1785)

1-10	(10)	G	(T)
11-24	(14)	D	(D)
25-36	(12)	Bm	(Dr)
37-38	(2)	D	(D)
39-49	(11)	Bm	(Dr)
50-55	(6)	D	(D)
56-69	(14)	G	(T)

7 seções tonais

Lauda Jerusalem (1794)

1-6	(6)	Bb	(T)
7-12	(6)	F	(D)
13-14	(2)	Dm	(Dr)
15-19	(5)	F	(D)
20-29	(10)	C	(DD)
30-36	(7)	Gm	(Tr)
37-48	(12)	Cm	(Sr)
49-51	(3)	Eb	(S)
52-59	(8)	Bb	(T)

9 seções tonais

sico, cujas técnicas de expansão e síntese tonal começam a projetar-se nas obras de Joseph Haydn justamente a partir de 1775.(9)

A primeira observação é a quantidade decrescente de secções tonais na série histórica: Confitebor 20, Popule 16, Veni 7, Laudate 7 e Lauda 9. Este fator não se liga à extensão do texto; pelo contrário, as peças se equivalem em quantidade de compassos (149, 66, 98, 69 e 59). O próprio Confitebor termina o texto salmódico propriamente dito com 108 compassos; os restantes são a doxologia menor. Aliás, nenhum dos salmos de André da Silva Gomes oferece secção própria para a doxologia e nem sequer segmentos destacados no final do texto salmódico, antes da doxologia, com andamento e métrica própria. Cordeiro, como outros portugueses, destaca, à guisa de coda, em dois segmentos independentes, os quatro últimos versos do salmo para depois abordar a doxologia em mais dois segmentos, igualmente independentes em metro e andamento.

Destaquemos, também, que o Veni (1780), com 98 compassos, isto é, com o maior número de compassos é, dentre as peças, a de menor quantidade de secções tonais.

A segunda conclusão resulta da primeira: a maior quantidade de secções tonais corresponde, nesse período histórico, à predominância de uma harmonia seqüencial caracteristicamente barroca. A expressividade do discurso reside, primordialmente, no jogo modulatório. O princípio barroco da “variedades” é tomado aqui como diversificação tonal; o interesse auditivo vincula-se a ele, principalmente, às mudanças freqüentes; daí o processo modulatório permanente. São duas necessidades a atender:

1) modular freqüentemente (portanto, secções curtas); 2) modular para tons (e modos) tanto quanto possível afastados.

Uma terceira observação se impõe: quanto maior o número de secções tonais, menor, em princípio, a quantidade de compassos por secção; ou, pelo menos, para que uma secção tenha extensão considerável, as demais devem, necessariamente, ser curtas. Nesse caso interessa-nos definir a natureza das secções assim valorizadas.

Ora, na medida em que os padrões clássicos vão predominando, ocorre uma tendência para a simplificação da curva tonal, cujo fator preponderante seria a disseminação da modulação para o tom da dominante. Em contrapartida, o arcaísmo se evidencia na predileção pela modulação para os tons das subdominantes.

Na medida em que o pré-classicismo evolui para o clássico privilegiam-se as modulações para os tons da dominante. É o que ocorre com a nossa curva. Isto não significa ausência absoluta de modulações para as dominantes no primeiro esquema, nem de subdominante no segundo. Eis que, dentre as prescrições de Rameau, figura a recomendação de se modular inicialmente para o tom da dominante. E é justamente o que faz a peça de Cordeiro da Silva.

A sobrevivência da harmonia seqüencial barroca na música do período colonial brasileiro ainda está por ser estudada. Desde já, porém, podemos constatar que tais resíduos são mais acentuados na obra do padre José Maurício e na de André da Silva Gomes, menos na dos mineiros, sobretudo na de Lobo de Mesquita. Não acreditamos, entretanto, que a obra de Haydn e Mozart tenha exercido sobre aquele compositor mineiro influência estilística global, ou seja, em todos os sentidos. Faltam-nos os elementos documentais imprescindíveis e o tempo de reflexão, que só a acumulação de monografias sucessivas poderia conferir, para explicar e embasar hipóteses assim estabelecidas por observação empírica. Eis que, afastando-se da harmonia seqüencial, Lobo de Mesquita não procedeu, como compensação conseguinte na obra dos vienenses, à estruturação do discurso com base na melodia articulada de 8 compassos que permitiu, afinal, que a música enveredasse pela modulação para o tom da dominante e se articulasse tematicamente sofisticando a forma de sonata e abandonando gradualmente o baixo contínuo. Isto tudo sofre um desconto natural quando se aborda a música religiosa, que por construir-se basicamente sobre textos litúrgicos previamente estabelecidos oferece uma resistência natural às inovações da música profana.

Se observarmos mais atentamente as nossas curvas tonais notaremos que elas partem, na série histórica, de uma harmonia seqüencial que chamaremos de “labirinto”, para formas que buscam estruturar e organizar periodicidades, alternâncias, simetrias, esquemas e simplificações. A princípio, a simplificação, ou melhor, a laconicidade do discurso seqüencial harmônico parece erigir-se em objetivo principal para depois reintegrar-se no discurso organizado, racionalizando a riqueza e a exuberância modulatória.

Assim as peças se comportam quanto ao repertório das modulações utilizadas:

ant. 1774	T Tr	SS Sr	D	°D	DD
1774	T Tr	S Sr	S ₃	SSr	
1780	T Tr	°T Sr			
1785	T	D Dr			
1794	T Tr	S Sr	D Dr	DD	

Nota-se um decréscimo quantitativo gradual na utilização dos tons, sobretudo dos mais afastados e uma reorganização sistemática do material tonal com a utilização, como que planejada racional e antecipadamente, dos tons a serem abordados, escolha que passa a ter um sentido global quando disposta em tabela. Por exemplo, a peça de a. 1774 incursiona pela SS sem fazê-lo para a S. A de 1774 procede da mesma forma com relação à SS.

A de 1780 já apresenta um referencial alternado da T com os demais tons num discurso que, não deixando de ser seqüencial, é estruturado em alternâncias não reincidentes. Já a peça de 1785 oferece uma organização em sime-

tria especular perfeita, inclusive quanto à quantidade de compassos em cada secção, ou seja, nos primeiros 24 compassos abordam-se os tons de T-D, como uma verdadeira oposição, passando para o conjunto central em Dr-D-Dr, em 25 compassos, à guisa de desenvolvimento, finalizando com retorno a D-T, a título de reexposição. É claro que estes termos são utilizados aqui com referência exclusiva às funções tonais e não melódico-temáticas.

Para finalizar, a peça de 1794 também apresenta, a par de um enriquecimento quantitativo de tons que poderia ser interpretado como um mero arcaísmo, um verdadeiro ensaio de integração da então antiga harmonia seqüencial de labirinto com esquemas novos de caráter racional e planejado. Ou seja, exatamente na simétrica metade da peça são abordados os tons T-D-Dr-D-DD, e na segunda metade, os tons da Tr-Sr-S-T.

Este trabalho, fartamente debatido na equipe que o produziu, pretende, muito mais do que solucionar problemas, levá-los e com isso tentar contribuir para um aprimoramento crescente do conhecimento estilístico da música brasileira do século 18. Parafraçando às avessas os geógrafos da antiguidade que situavam as Colunas de Hércules no fim de Orbe podemos dizer: "Hic (non) deficit Orbis".

Notas e referências

- (1) V. Régis Duprat: Música na Matriz da Sé de São Paulo Colonial, *Yearbook 10*: 08-68, Universidade do Texas, 1975 (1977).
- (2) Francisco José Leon Tello, *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII*, Instituto Español de Musicología, Madrid, 1974.
- (3) Op. cit. p. 37.
- (4) Pablo Nassarre, *Escuela Música*, Zaragoza, 1723-24, II, 371.
- (5) Leon Tello, op. cit., p. 250.

- (6) Id. ibid.
- (7) Antonio Eximeno, *Del Origen y reglas de la Música*, Editora Nacional, Madrid, 1978, p. 115.
- (8) Jean Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, editado por Phillip Gossett, Dover Publ. NY, 1971.
- (9) Charles Rosen, *The Classical Style*, Faber and Faber, London, 1977.
- (10) M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, London: Norton, 1947, p. 359. O autor aí denomina "expansão contínua".