

Romanesca em movimento: a itinerância de um *schema*

Márcio Páscoa

Mário Trilha

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Resumo

O presente texto demonstra a mudança de posição do uso do esquema de contraponto (*schema*) intitulado Romanesca, ao longo do século XVIII. A trajetória de sua utilização passa de procedimento de abertura temática para posições diversas na estrutura do repertório instrumental e vocal. Aparentemente, a sua recorrência, sobretudo neste último caso, sugere implicações tópicas que, paulatinamente, lhe retiraram a forte conotação de fórmula de abertura musical, pertencente ao repertório setecentista, o chamado Estilo Galante, tal como apresentado e explicado por Robert Gjerdingen. O artigo concentra-se na constatação dessa variabilidade de uso e sugere que no processo de amadurecimento de seu uso, a Romanesca pode ter sido um expediente de construção sintática com direcionamento a sentidos diversos, conforme o projeto criativo em que estivesse inserida.

Palavras-chave: romanesca; contraponto; estilo galante; música; schema

Introdução

Em 2007, no livro *Music in The Galant Style*, Robert Gjerdingen identificou e explicou diversos esquemas de contraponto recorrentes ao longo do século XVIII. A partir da observação do sistema de ensino dos quatro conservatórios napolitanos¹, constatou que a metodologia didática consistia em aprender vários padrões recorrentes através da vivência prática de ouvir, cantar e tocar. Ela podia ser adquirida sobretudo pelos manuais de ensino do baixo contínuo, que eram muito sucintos ou prescindiam frequentemente do texto explicativo, limitando-se normalmente a exercícios de baixo cifrado que consistiam em linhas da parte do baixo para respectiva realização. Tais manuais foram chamados de *Partimenti*, havendo ainda os *Solfeggi*, que eram os solfejos com acompanhamento de baixo contínuo. Ambos são complementares

¹ Os quatro conservatórios de Nápoles – Santa Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio a Porta Capuana, Poveri di Gesù Cristo e Pietà dei Turchini – foram criados no século XVI, originariamente como orfanatos e a partir do final do século XVII se consolidaram como internatos com renomada formação musical. Desde 1826, o Conservatório de San Pietro a Majella é o sucessor que uniu estas quatro instituições.

na metodologia de ensino musical napolitana. No partimento o aprendiz é confrontado com uma linha de baixo, sobre a qual deverá adicionar um acompanhamento e deverá encontrar uma solução harmônica e melódica. No solfejo o aprendiz deverá cantar uma melodia e compreender o contexto harmônico e/ou contrapontístico com a linha do baixo.

Esta metodologia desenvolve conjuntamente a aprendizagem do baixo contínuo, da improvisação, aplicação da técnica digital e do contraponto imitativo. Os livros de partimento constituíram-se no mais completo e exigente método concebido para a didática do baixo contínuo e conseqüentemente do processo criativo. Algumas peças encontradas nestas coleções, quer pelo grau de dificuldade técnica, quer pelo interesse musical intrínseco, constituem obras passíveis de serem interpretadas como repertório solo. Isto permitia ao aprendiz um progressivo domínio da música, pois se o partimento foca a linha do baixo, o solfejo concentra-se na melodia. A boa construção musical neste estilo, compunha o bom aprendizado comunicacional que, ao lado de outras habilidades sociais (falar e conversar, andar e dançar, etc), constituíam-se características do que se denominou Período Galante. Na música, tal aprendizado do Estilo Galante depende, portanto, da compreensão do papel fundamental da melodia e do baixo e a relação que ambos mantêm entre si: “To master this style, one needed to control the elegant *pas de deux* of melody and bass” (GJERDINGEN, 2007, p.132).

Diariamente, durante um período compreendido entre cinco a dez anos, os jovens alunos eram instruídos pelos mestres do conservatório na arte do partimento, do contraponto, da composição e do canto. Os padrões poderiam ser implícitos, ou seja, não nomeados, ou explícitos. No sistema napolitano, os esquemas nomeados eram as cadências, a regra da oitava e os movimentos do baixo: *moti del basso* ou *movimenti*. Gjerdingen (2007) utiliza o substantivo *schema* (plural: *schemas* ou *schemata*) – esquema, em português – inspirado pela utilização análoga setecentista, feita pelo teórico alemão Johann David Heinichen (1683-1729), no seu enciclopédico tratado de baixo contínuo, *Der General-Bass in der Composition* (1728). Gjerdingen advoga uma perspectiva cognitiva da audição propondo uma escuta que reconheça padrões. Os esquemas musicais eram aplicados na resolução do contraponto proposta nos partimenti. Gjerdingen definiu o esquema musical como:

Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an 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.² (GJERDINGEN, 2007, p.11).

Na referida obra de 2007, Gjerdingen identificou onze esquemas musicais principais, recorrentes na música galante, e elencou os fatores necessários para a definição das etapas

² “Deste modo, o esquema é uma abreviação para uma mancha de conhecimento, inserido em um protótipo abstrato, um exemplo bem aprendido, uma teoria intuitiva sobre a natureza das coisas e seus significados, ou a sintonização de um grupo de neurônios corticais à uma certa regularidade no ambiente.” Tradução nossa.

que constituem os estágios sucessivos que devem ser reconhecidos para se identificar cada esquema, que pode ocorrer com variantes.

Esquema da Romanesca e suas variantes principais

O primeiro esquema apresentado no *Music in The Galant Style* é a Romanesca, termo italiano cuja etimologia parece aludir à Roma, mas cujos exemplos iniciais aparecem em fontes não italianas. A designação Romanesca, associada à música, aparece pela primeira vez em 1546, com *Romanesca, o Guárdame las vacas*, peça integrante dos *Tres libros de musica en cifra para vihuela* de Alonso de Mudarra (c.1510-1580), mas ainda na coletânea editada por Pierre Phalèse (c.1510-1774), intitulada *Carminum pro testudine liber IV* (GERBINO, 2001). Na Itália, ao longo do século XVI, a Romanesca parece ter sido primordialmente ligada à música vocal, uma espécie de ária cantada com poesia em estrofes em *ottava rima*, métrica muito usada na poesia épica, valendo-se de acompanhamento de alaúde ou outro instrumento harmônico. No entanto, a maior parte das Romanescas do século XVI que chegaram até nós são de música instrumental, com vínculos frequentes com *Guárdame las vacas* e variantes desta.

A fórmula característica da Romanesca no século XVI é a do baixo que se desloca em quarta descendente e segunda ascendente, assim evoluindo até à cadência, com o contraponto alternando consonâncias imperfeitas e perfeitas (terças e quintas). O modelo não é estrito, pois permitia algumas variantes da fórmula no baixo e inúmeras adaptações no contraponto com a melodia.



Figura 1. Reconstrução hipotética da fórmula da Romanesca do século XVI.
Fonte: elaboração dos autores, baseada em Gerbino, 2001.

Gjerdingen não se ocupou em detalhes da Romanesca dos séculos XVI e XVII, ainda que o esquema setecentista muitas vezes coincida com o modelo reminescente quinhentista. Ele cuida somente da sua utilização no século XVIII e especialmente da variante que define como *norma galante* da Romanesca que, segundo a sua observação, é uma formulação híbrida entre a variante da Romanesca por graus conjuntos descendentes e a sua versão arcaica quinhentista.

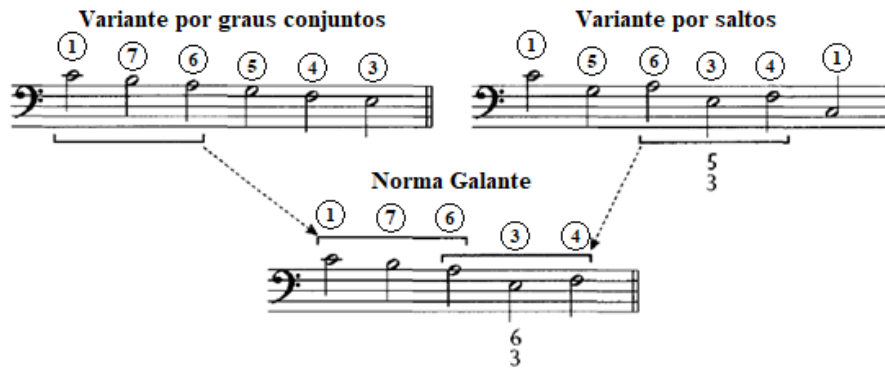


Figura 2. Variantes por graus conjuntos, por saltos e a norma galante da Romanesca.
 Fonte: elaboração dos autores de acordo a Gjerdingen, 2007, p. 33.

Gjerdingen detalha as três variantes da Romanesca: por salto de quarta, graus conjuntos e a norma galante. A primeira, que é o modelo arcaico do século XVI, em seis etapas, alterna posições fortes e fracas na métrica e é harmonizada apenas com acordes 5/3 (estado fundamental), com a condução do soprano alternando-se entre as vozes, em consonâncias imperfeitas e perfeitas (quintas e terças).

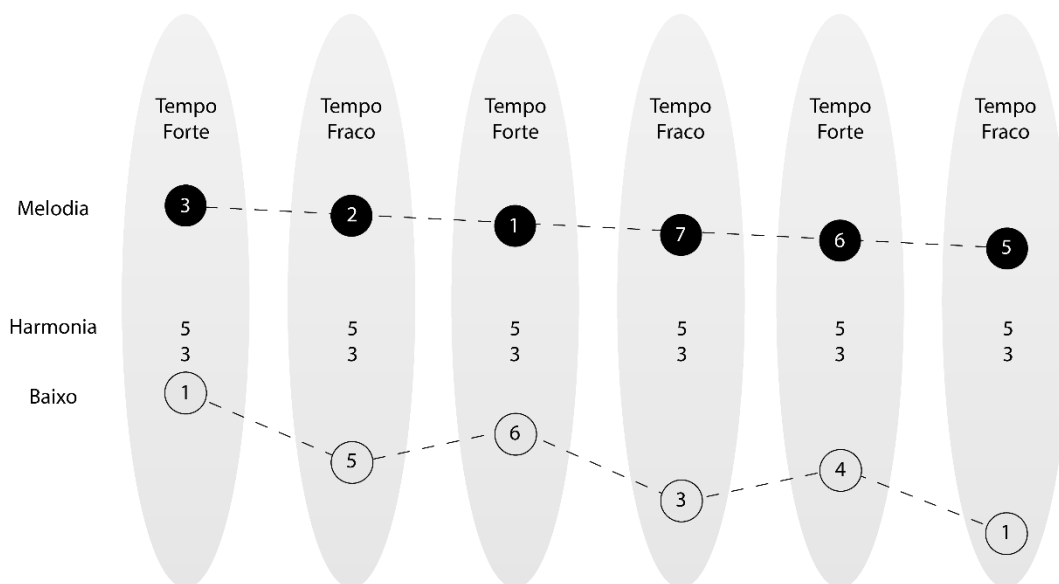


Figura 3. Gráfico de Romanesca por quartas descendentes e segundas ascendentes.
 Fonte: elaboração dos autores, segundo modelo em Gjerdingen, 2007, p. 29.

A segunda variante da Romanesca, descrita por Gjerdingen, se dá por graus conjuntos descendentes, também em seis etapas, alternando posições fortes e fracas na métrica, mas harmonizando acordes alternados 5/3 e 6/3 (estado fundamental e primeira inversão).

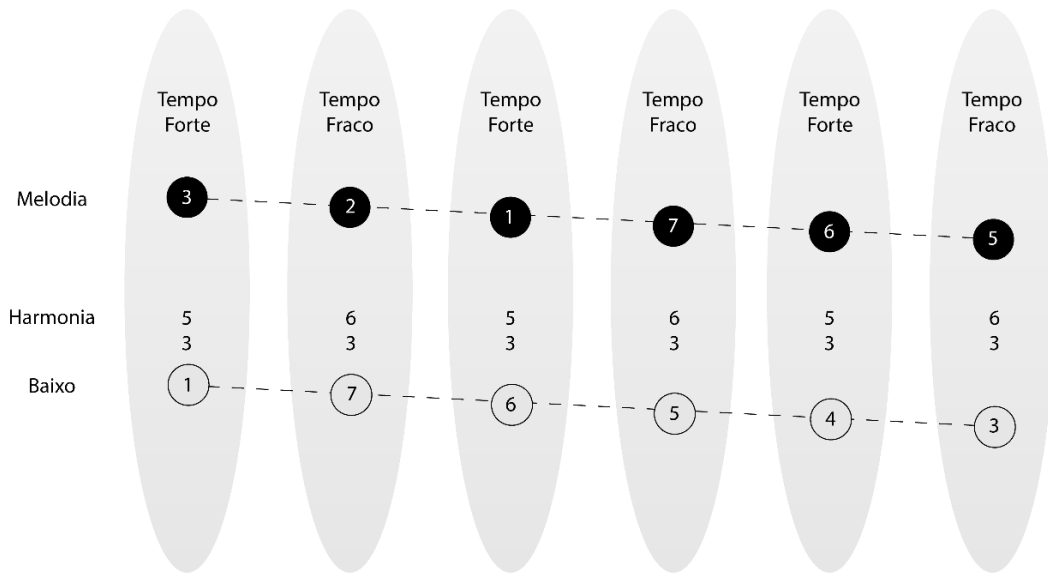


Figura 4. Romanesca por graus conjuntos.
 Fonte: elaboração dos autores, baseada em Gjerdingen, 2007, p. 32.

A utilização dos esquemas pode ser comparada à confecção de uma colcha de retalhos, o resultado de inúmeras práticas musicais com a conjugação da tradição e do gosto contemporâneo. Assim, os compositores setecentistas que desenvolveram a norma galante da Romanesca preservaram características dos padrões quinhentistas e seiscentistas, inovando com a particularidade de incidir no primeiro e quinto grau na melodia, encurtar o esquema de seis etapas para quatro, misturar o padrão do baixo com graus conjuntos e salto de quarta descendentes e harmonizar a quarta nota do baixo com um acorde 6/3, no intuito de conectar a última nota com a primeira de uma cadência ou com outro esquema.

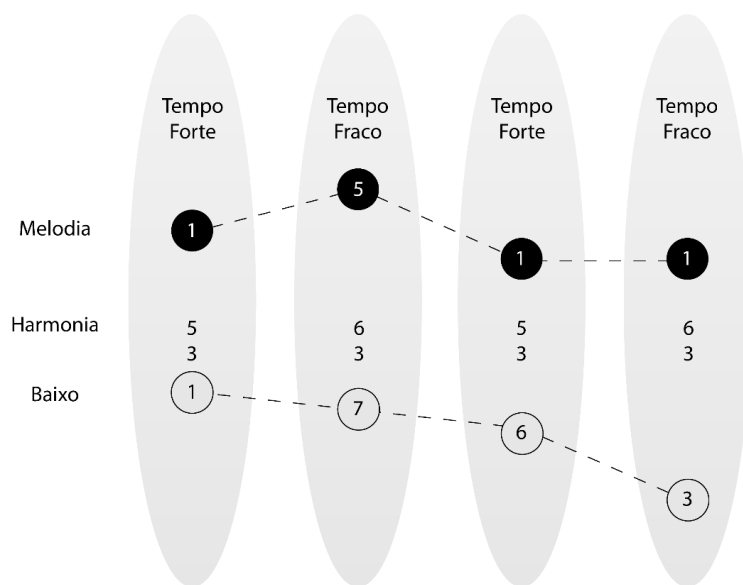


Figura 5. Norma galante da Romanesca.
 Fonte: elaboração dos autores, baseada em Gjerdingen, 2007, p. 39.

Gjerdingen observou que a Romanesca galante foi tão largamente usada nos anos 1720 e 1730, que se tornara um clichê, especialmente nos andamentos lentos (GJERDINGEN, 2007, p. 39-40). Todos os exemplos do esquema da Romanesca dados por Gjerdingen em *Music in The Galant Style*, com uma única exceção, mostram o esquema no início da composição. Mesmo em um artigo publicado dois anos depois e intitulado *Neapolitan Partimenti and Solfeggi* (2009), Gjerdingen utilizou, na totalidade, exemplos que apresentam a Romanesca sempre como esquema de abertura da peça.

Entretanto, como se verá neste artigo, o esquema continuou a ser usado com alguma frequência por compositores diversos, para além das primeiras décadas do século XVIII, já não mais na restrita posição inicial das elaborações musicais. O seu deslocamento para outros momentos da composição obedeceu ao processo natural de uso continuado e às muitas possibilidades de variação que os autores buscaram como estratégia de alongar a vida útil da ideia esquemática.

Tal possibilidade só se concretizaria num ambiente formal mais complexo e de etapas melhor definidas do que o da música instrumental das décadas iniciais do século XVIII.

A Romanesca no repertório vocal

Embora os exemplos de Romanesca em música vocal sejam incomuns no trabalho de Gjerdingen, claro está pelo propósito dos próprios conservatórios no modelo napolitano e do contexto dos materiais pedagógicos que desenvolveram, que a música vocal foi prodigamente alcançada pelo uso do esquema.

Os compositores mais tradicionais e influentes do tempo se valeram de muitas possibilidades do uso das variantes acima mencionadas, especialmente a *norma galante*, mas ainda aquela por graus conjuntos.

Bom exemplo disso é Leonardo Vinci (1680-1730) que, no auge da fama, compôs a primeira versão de *Alessandro nell'Indie*, com texto de Metastasio, usando a Romanesca em nove das trinta árias dessa ópera. Como todas são dispostas em situação de abertura, as exposições instrumentais são também, por exigência formal (ritornello introduzindo os versos), repetidas na parte cantada, salvo rara exceção.

A tempo giusto

Figura 6. Vinci. *Alessandro nell'Indie* (1729). Se mai turbo (Cleofide I-6). c.1-4.
A Romanesca do compasso 1 é aquela descrita como Norma Galante (2007).
Fonte: transcrição baseada em I-Nc (Rari) 7.3.11.

Entretanto, Vinci não usou a Romanesca sempre do mesmo modo e admitiu outras possibilidades, incluindo elaborações com quebra de expectativa. Numa das árias da ópera citada acima, o adiamento evita a resolução de estágios, fazendo o esquema voltar ao princípio, repetir etapas, para enfim resolver-se em cadência perfeita, como na ária *O su gli estivi ardori*.

Allegro

Figura 7. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. O su gli estivi ardori (Timagene I-5). c.1-5.
Fonte: transcrição baseada em I-Nc (Rari) 7.3.11.

Em outro momento da mesma ópera, ele interrompe a expectativa da realização do esquema de abertura ao interpolar outros esquemas com os estágios da romanescas, até mesmo substituindo-os, conforme se vê na ária *Digli che son fedel*.

Figura 8. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Digli che son fedel (Cleofide II-9). c.1-5. O esquema Heartz substitui o sexto grau, fazendo com que na retomada da Romanesca haja a alteração para um Passo Indietro elidido à cadência. Fonte: transcrição baseada em I-Nc (Rari) 7.3.11.

O uso do esquema chegou mesmo a admitir variantes menores, incomuns, mas não impossíveis de serem reconhecidas, como se vê na ópera *Poro*, de Handel (1685-1759).

Figura 9. Handel. *Poro* (1731). Si viver non poss'io lungi da te, mio bene (Gandarte II-10). c.1-4. Fonte: transcrição baseada em G.F.Handel's Werke, vol. LXXIX. Leipzig. Stich und Durch der Gesellschaft 1880.

Até mesmo a variante quinhentista reapareceu no tardar do século XVIII, na obra de Felice Alessandri (1747-1798), sem que fique claro se tomava parte do fenômeno revivalista que se iniciava nas artes ao fim daquele século.

The image shows a musical score for the piece 'Non sarei si sventurata' from Alessandro nell'Indie. The score is in 3/4 time and D major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Non sa - rei si sven - tu - ra - ta se - na'. The piano accompaniment is marked 'Non tanto allegro'. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5 above and below notes. The score is transcribed from F-Pn ABO-156.

Figura 10. Alessandri. *Alessandro nell'Indie*. Non sarei si sventurata (Erissena II-4). c.27-31. Fonte: Transcrição baseada em F-Pn ABO-156.

Deambulações da Romanesca

Se admitirmos a premissa de que o esquema corresponde “a padrões aprendidos pelos ouvintes, se tornando, por definitivo, um inventário de uma parte do conhecimento musical” e “que o ouvinte seria um constructo virtual nos estudos teóricos sobre esquema, sendo e ocupando uma posição abstrata e exterior em relação à partitura musical” (CHRISTOVAM, 2018, p. 313), a incidência predominante de um esquema tem igualmente uma função de representação sintática, o deslocamento da sua posição expectável pode alterar a sua percepção cognitiva e representar um elemento de surpresa e mesmo de significado, de semântica no discurso musical. Se, *quod erat demonstrandum*, a Romanesca era sinônimo de esquema de abertura na primeira metade do século XVIII, a ponto de constituir um clichê, a partir da segunda metade do século XVIII podemos constatar um deslocamento da utilização do esquema em distintas posições na forma musical.

Tal deslocamento pode ter se originado na música vocal, sobretudo graças ao modelo da ária a cinco partes, que era ao tempo do seu aparecimento, entre as décadas de 1730 e 1740, o modelo formal mais complexo a ser disponibilizado a um grande contingente de ouvintes e praticantes. A fórmula envolve comumente um deslocamento Tônica-Dominante, que se entende como seção A e que compartilha a mesma quadra de versos, onde partes cantadas são interpoladas pelo ritornelo instrumental, que no mais das vezes carrega a mesma melodia ou construção melódico-harmônica das partes dos personagens. Essa etapa precede uma seção B em que a liberdade de ideia dos compositores alude à terminologia da flutuação, seja tonal, motívica, expressiva, dentre outras possibilidades.

Nesse ânimo, se a Romanesca de entrada fosse deslocada para a seção B, poderia haver uma ideia muito interessante de deslocamento sintático com vistas a uma troca de percepções, com possível alargamento de sentido do esquema e do que com ele eventualmente se associasse.

Foi o que fez precisamente Carl Heinrich Graun (1704-1759) na sua ópera *Alessandro e Poro* (1745). Dentre os usos da romanesca que o compositor fez nessa obra, está a ária de Erissena, *Chi vive amor sai che delira*.

Figura 11. Graun. *Alessandro e Poro*. *Chi vive amor sai che delira* (Erissena I-4). c.13-16. Entrada da parte vocal, após introdução instrumental. Fonte: transcrição baseada em D.DI Mus.2953-F-13.

A Romanesca usada para a exposição do motivo musical de Erissena (compasso 11-12) foi transposta para a Dominante no segundo par de versos da sua quadra textual, conforme o modelo formal vigente.

Figure 12 shows a musical score for the aria 'Chi vive amor sai che delira' from Graun's *Alessandro e Poro*. The score is in G major (one sharp) and common time. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and three instrumental staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The vocal parts have lyrics: 'Chi vi - vi a - man - te sai che de'. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 5, 7, and 6. Dynamics are marked with 'p' (piano).

Figura 12. Graun. *Alessandro e Poro*. Chi vive amor sai che delira (Erissena I-4). c.40-41. Fonte: transcrição baseada em D.DI Mus.2953-F-13.

Graun manteve o motivo para a seção B, fazendo-o circular por tonalidades distantes e sujeito a cromatismos.

Figure 13 shows a musical score for the aria 'Chi vive amor sai che delira' from Graun's *Alessandro e Poro*. The score is in G major and common time. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and three instrumental staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The vocal parts have lyrics: 'Io nom'a - ffa - nno non mi que - relo Sia mai ti - ra - nno non chiamo il cielo dun - que il mio co - re d'a'. Fingerings are indicated by circled numbers 5, 7, 2, 6, 7, 2, 1, 7, 2, 5, 6, 7, 2, 1, 5, 6, 4, 3. Dynamics are marked with 'p' (piano). A chord progression is shown at the bottom: D: _____ E: _____.

Figura 13. Graun. *Alessandro e Poro*. Chi vive amor sai che delira (Erissena I-4). c.1-4. c.71-78. Fonte: Transcrição baseada em D.DI Mus.2953-F-13.

Mas o autor germânico foi além. Em outra ária da mesma ópera, Graun promove variação da Romanesca ainda mais distante do seu uso como gambito de abertura fraseológica, determinando o deslocamento do esquema para outro momento estrutural que não aquele a que havia sido consagrado.

Dessa vez, na ária de Alessandro - *Se amore a questo petto* – a Romanesca surge assentada num longo melisma da segunda sílaba do último verso da primeira quadra “lo proverei per te”³, como recurso de desenvolvimento harmônico que antecede a saída para a tonalidade vizinha e conseqüentemente a reexposição textual. O uso de melismas nas últimas sílabas do último verso de uma quadra era expediente comum àquela altura e, como próximo à saída da seção, mais afeito a grandes cadências ou esquemas de encerramento.

Figura 14. Graun. *Alessandro nell'Indie*. *Se amore a questo petto* (Alessandro I-15). c.11-14.
Fonte: Transcrição baseada em D.DI Mus.2953-F-13.

Coincidência ou não, constata-se que a partir da segunda metade do século XVIII várias obras instrumentais apresentaram o deslocamento da utilização do esquema para distintas posições na forma musical: transição, grupo do segundo tema (em forma sonata) e até mesmo como grupo final, após a conclusão cadencial do segundo tema, antecedendo a Coda, ou a própria Coda. Tal uso foi adotado por autores de distintos contextos, tais como Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), Tommaso Giordani (c.1733-1806), Franz Joseph Haydn (1735-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), David Perez (1711-1778), José Palomino (1753-1810) e até mesmo o brasileiro João de Deus do Castro Lobo (1794-1832).

Romanesca utilizada como transição

No domínio da Forma-sonata, alguns compositores passaram a deslocar a Romanesca para o interior da seção A, inicialmente na condição de tema secundário, como José Palomino fez para estabelecer o início do grupo de segundo tema no *Allegro con Spirito* do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino*. Nesta obra composta em Lisboa, cuja única cópia vai datada de 1785, o esquema foi utilizado apenas na exposição do movimento.

³ O texto dessa ária em duas quadras, conforme modelo metastasiano, diz: “Se amore a questo petto / non fosse ignoto affetto / per te m’accenderei, / lo proverei per te”.

Figura 20. José Palomino, *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino – I* (c. 37-40). Fonte: transcrição baseada em P–Ln M.M. 247//7.

Outros autores deslocaram mais ousadamente o esquema para a condição transicional da estrutura. O compositor Tommaso Giordani, que passou quase toda a sua vida criativa nas Ilhas Britânicas e editou diversas obras instrumentais em Londres, Paris e Frankfurt, elaborou duas possibilidades com o citado esquema para o primeiro Allegro da sonata para cravo, flauta e viola, Op. 30, nº3, em Si Bemol Maior, editada em Londres, em 1782. O movimento, em forma-sonata, apresenta a Romanesca galante na exposição, mas na estratégica posição de transição para modular à tonalidade de Fá maior, que corresponde ao segundo grupo.

Figura 15. Tommaso Giordani, Op.30, nº3-I, *Allegro* (parte do cravo). (c. 11-17). Fonte: transcrição baseada em D-BM 4ºMus.Pr:58851.

No desenvolvimento deste movimento, Giordani se valeu de mais uma elaboração de Romanesca, agora por salto de quartas, antecedendo o pedal da dominante, que, por sua vez, tem a sua expectativa de volta à tonalidade principal traída, um processo engenhoso concluído por *abruptio*.

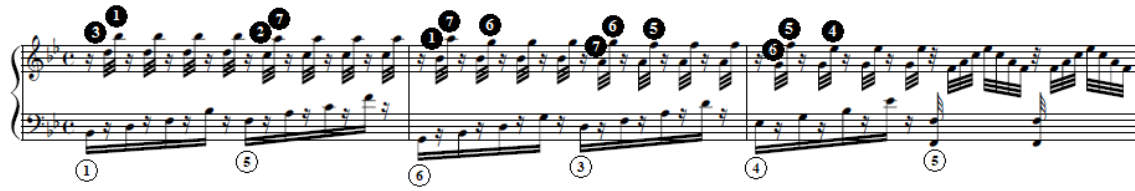


Figura 16. Tommaso Giordani, Opus 30, n.º3-I, *Allegro* (parte do cravo). (c. 61-63).
Fonte: transcrição baseada em D-BM 4ºMus.Pr:58851.

Obviamente, os clássicos vienenses também experimentaram o esquema em tal situação. Mozart utilizou a Romanesca por graus conjuntos com embelezamento cromático, antes dos dois períodos finais que constituem a Coda do Rondó para pianoforte, em Ré maior, KV 485, composto em Viena, em 1786.

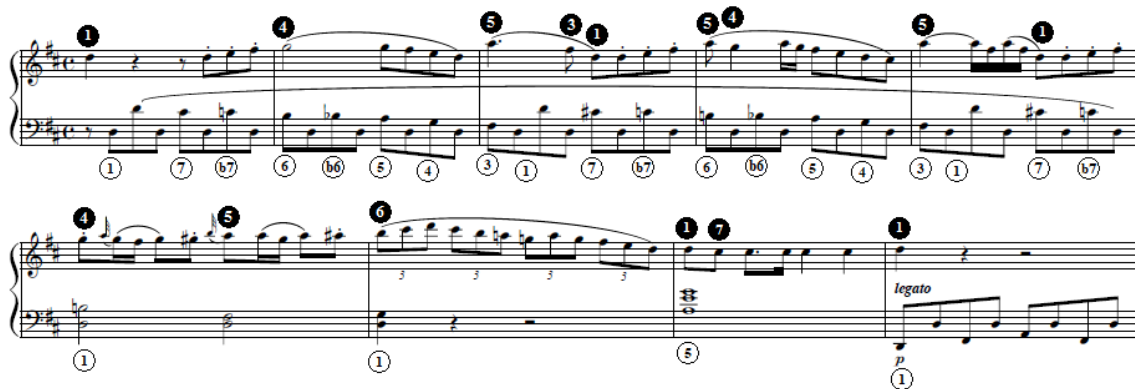


Figura 17. W. A. Mozart, Rondó em Ré maior, KV 485, c. 150-156.
Fonte: transcrição baseada em F-Pn 14812671z.

Por sua vez, Haydn utilizou igualmente a Romanesca por graus conjuntos, aqui neste caso concluindo em semicadência, antecedendo o pedal da dominante no desenvolvimento do primeiro movimento, em forma sonata, *Capriccio*, do trio para cravo, violino e violoncelo, em Lá maior, Hob XV:35. (c. 1760).

Figura 18. F. J. Haydn, Trio em Lá maior, Hob XV:35, *Capriccio*. Romanesca por graus conjuntos utilizada como transição para preparação do pedal da dominante que encerra o desenvolvimento (compassos 92-99). Fonte: transcrição baseada na edição Breitkopf und Hartel (1803).

A prática parece ter se disseminado com grande impacto e abrangência. Muitas décadas mais tarde, o brasileiro João de Deus do Castro Lobo também fez uso da Romanesca como transição no primeiro dos seus *Seis Responsórios Fúnebres*, para coro e orquestra, compostos em Mariana, no início dos anos de 1830 (MONTEIRO, 2020). A Romanesca aqui cumpre a função de transitar de Fá maior para Dó maior. Curiosamente a sua histórica atribuição exordial se faz notar aqui pois o texto, *et in novissimo die de terra*, que está musicalmente a cargo da Romanesca, declara um novíssimo dia sobre a terra, consequência do último dia de uma existência profana.

No que respeita ao texto, a *schemata* 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. (MONTEIRO, 2020, p. 61).

Como sacerdote, Castro Lobo estava plenamente imerso na tradição bíblica pois de algum modo parece se referir ao Eclesiastes 1:9: “O que foi, voltará a ser, o que aconteceu, ocorrerá de novo, o que foi feito se fará outra vez; não existe nada de novo debaixo do sol”.

Porque Castro Lobo utilizou um padrão já considerado arcaico àquela altura, para representar o novíssimo dia, e porque o fez especificamente com a Romanesca, tradicional gambito de abertura, ainda é algo por responder. A ideia de uma ressurreição atemporal e de um eterno começo pode estar aqui contida.

Olga Sanchez-Kisielewska estabeleceu a hipótese de que este esquema, nesta condição, contém um significado para além do sintático, ao qual a autora intitulou como Romanesca-Hino, Romanesca Sacra ou Religiosa (SANCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 47; 52). Monteiro (2020) confirma que as duas Romanescas utilizadas por Castro Lobo nos *Seis Responsórios Fúnebres* se enquadram nesse subtipo da Romanesca, um caso de fusão, ou amálgama de tópica e esquema.

The image shows a page of a musical score for 'Seis Responsórios Fúnebres, I-1' by Castro Lobo, measures 12-14. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: 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: 'et in no-vis - si - mo di - e no-vis - si - mo di - e de ter...'. The woodwind parts feature rhythmic patterns with circled numbers 1 through 6 indicating specific notes or accents. Dynamics include 'f' (forte) and 'sf' (sforzando).

Figura 19. Castro Lobo. *Seis Responsórios Fúnebres*, I-1 (c. 12-14). Fonte: transcrição baseada em MMM BL-F03 C-1.

Romanesca utilizada na Coda

Alguns compositores parecem sugerir que a Romanesca se adapte ao aspecto apoteótico do encerramento da estrutura musical. Ao menos 3 exemplos de distinta separação geográfico-temporal parecem conduzir nesse sentido. C. P. E. Bach utilizou a Romanesca por graus conjuntos, antecedendo a cadência composta, para concluir o segundo movimento, *Andante*, da sonata em mi menor, Wq65/30 H 106, composta em Berlim, em 1756.

The image shows a musical score for the second movement of C. P. E. Bach's Sonata Wq65/30 H 106 in E minor. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The upper system is marked 'p' (piano) and the lower system is marked 'f' (forte). The Romanesca pattern is clearly visible in the upper staff, with fingerings indicated by numbers 1-5 in circles. Trills are marked 'tr'. The piece concludes with a cadence.

Figura 21. C. P. E. Bach. Sonata Wq65/30 H 106 em Mi Menor - II (c. 33-40).
Fonte: transcrição baseada em A-I:B 158.

Por volta dessa mesma época, o napolitano David Perez operou de modo semelhante no *Concerto per il Flauto Traversiere e Strumentti*, (c. 1759) em Sol Maior, ao utilizar a Romanesca galante antecedendo a cadência simples, para concluir o terceiro movimento da peça que está estruturada na forma de concerto com *ritornelli*. Perez em especial, deixou significativa e vasta obra didática de partimentos e solfejos com baixo contínuo, onde utilizou com profusão o esquema da Romanesca galante na sua habitual tradição de esquema de abertura. Talvez a utilização da Romanesca galante na Coda tenha resultado surpreendente para o ouvinte culto da época. Se um esquema está tradicionalmente associado a um ponto específico do discurso musical e é apresentado na sua antípoda, estamos diante de uma inquestionável ressignificação semântica, talvez análoga ao movimento *cancrizans*, ou à singela ideia do fim como novo começo como seria explorada em Castro Lobo.

233 Romanesca Cadenza semplice

Figura 22. David Perez. concerto per *il Flauto Traversiere e Strumenti*, (c. 1759). (c. 233-236).
Fonte: transcrição baseada em D-MMm 630.

O autor brasileiro utilizou a Romanesca galante⁴ como conclusão no último dos seus *Seis Responsórios Fúnebres*. O texto desta seção, *Dum veneris judicare saeculum per ignem*, exprime no *Libera me*, a passagem do julgamento do mundo através do fogo. Castro Lobo ao utilizar essa Romanesca-Hino, em Fá menor, no final da seção, provavelmente indicou musicalmente a aceitação plácida do julgamento final do mundo pelo poder purificador do fogo⁵.

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 59). 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 seção¹⁷⁸ (cc. 47-48), essa *schemata* 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 menor¹⁷⁹, 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. (MONTEIRO, 2020, p. 183).

⁴ O esquema aparece incompleto, falta o terceiro grau após o sexto no baixo, malgrado a ausência de uma etapa, o esquema continua, analítica e cognitivamente, reconhecível.

⁵ Castro Lobo sabia que a sua existência terrena estava perto do fim na época da composição destes responsórios, era portador da sífilis, que já tinha se manifestado anteriormente, e no século XIX ainda era uma condição incurável e quase sempre fatal.

Fl I 47 5 4 3 48 2 1 49 7 1 50

Fl II

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Bx I

Bx II

1 5 6 4 5 1 Fim

Figura 23. Castro Lobo. *Seis Responsórios Fúnebres – VI*. (c.47-50).
 Fonte: transcrição baseada em MMM BL-F03 C-1.

Considerações finais

A constatação do uso flexível da Romanesca, se combinada a outros esquemas e materiais musicais, mas sobretudo em modelos formais mais complexos e bem definidos como a ária da capo (de cinco partes, dal segno, etc) o rondó e a forma-sonata, seja no início ou a meio das seções, em posição de tema principal, secundário, transição ou mesmo Coda, leva à indagação sobre a diferença de significados possíveis. O expediente abre caminho para se pensar numa ideia de que esquemas podem estar associados a funções na estruturação musical. Pode ainda permitir que se imagine o conceito de tropificação a partir

de um esquema que em si já carrega combinação ou composição de ideias, de acordo com algumas hipóteses de significado para a Romanesca sob determinadas condições de uso, como o caso da Romanesca Sacra (KISIELEWSKA, op. cit.) e da Romanesca como representação de amor, devoção e heroísmo (PÁSCOA, 2020).

Se aceitarmos que há uma carga semântica intrínseca no uso do esquema e em alguns casos, a sua associação a um determinado momento do discurso musical, como é o caso da Romanesca, fortemente conotada à abertura de uma peça, cumprindo a função temática proeminente na *dispositio* do discurso musical, a alteração do seu *locus a loco* habitual levanta algumas questões: a mudança deve-se apenas ao esgotamento do clichê como fórmula de abertura? Tratar-se-ia de uma nova moda, um novo gosto? Somente um elemento de surpresa para o ouvinte culto da época? Uma alteração do *locus causae efficientis*? A resposta positiva a estas questões dispensaria a condição fundamental da criação artística, a mimesis. Por mimesis, de modo mais simples para o momento da discussão aqui, se entende que seja a representação de uma ideia, a tentativa do artista em comunicá-la. E diante dos casos da Romanesca aqui cabe a pergunta: haveria comunicação com sintaxe sem significado?

O uso versátil da Romanesca que aqui se constata, como recurso sintático capaz de preencher momentos distintos de um discurso musical, ao longo de contextos e temporalidades ricos e variados, pode ter um outro entendimento.

Poderíamos estar diante de um caso de colostrução, aquilo que os linguistas adotaram para designar um termo que possui um grau intenso de atração em uma construção linguística idiomática, elaboração que por si já encerra um argumento (BYROS, 2014).

Na musicologia brasileira a questão foi posta em 2019 por ocasião da análise de obras de José Maurício Nunes Garcia:

A colostrução também entendida por vezes como *colocação* (coocorrências frequentes de elementos lexicais com elementos gramaticais) e como *coligação* ou fraseologismo, é no presente caso a *construção* de estruturas argumentativas por apropriação de um vocabulário que, quando reunidas as palavras/léxicos em torno do dito assunto, assumem um significado que tanto pode ser interno do discurso de um autor, de um grupo de falantes, ou de um processo de aprendizado ou apreensão (Gries; Wulf 2005). Não se trata apenas da frequência do uso de palavra/nota ou frases (verbais e musicais), mas do modo como são associadas e em torno de que assunto falam (Gries; Hampe; Schonefeld 2005), além de, se necessário fosse aplicar em termos musicais, verificar os colexemas (grau de associação entre pares de eventos). (PÁSCOA, 2019 p. 18-19)

A hipótese de analisarmos o deslocamento de um esquema como um caso de colostrução e verificarmos a articulação dos colexemas nas distintas partes do discurso, pode ser a ferramenta mais adequada para futuras investigações do fenômeno permitirem respostas mais satisfatórias.

Seria necessário ainda fazer a recuperação do ambiente histórico e do processo criativo dos elementos expressivos – sintáticos e semânticos – sem o que não parece haver maneira de entender as ideias, a transmissão e a interpretação destas, as possibilidades de escuta e as convenções do gosto. Embora o projeto criativo de um autor possa ser admitido como algo único, sob a perspectiva da História Cultural, cada um de nós vocaliza aspectos de sua própria época e entorno, reflete suas leituras, suas escutas, as visualidades que contempla e os espaços que habita.

Referências

BYROS, Vasili. Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford/OUP, 2014. p. 381-414.

CHRISTOVAM Ozório. *Música sacra, discurso e poder: modelos pré-composicionais na missa luso-brasileira*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2018

GERBINO Giuseppe. Romanesca. In: OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online*. [S. l.]: Oxford Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23732>. Acesso em: 4 set. 2020

GJERDINGEN, Robert. Images of Galant music in Neapolitan Partimenti and Solfeggi. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Basel, v. 31, p. 131-147, 2007.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, 2007.

LOPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012.

MONTEIRO, Guilherme. *Análise tópica, de schematae e de elementos retórico-musicais em “Seis Responsórios Fúnebres” de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Disponível em: <https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/46-6.pdf>.

PÁSCOA, Márcio. Os anjinhos bem xibantes de José Maurício Nunes Garcia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 39, p. 1-21, 2019. DOI 10.35699/2317-6377.2019.5305. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5305/12071>.

PÁSCOA, Márcio. To be or not to be topic, is that the question: interações entre a Romanesca e o amor devoto na ópera séria italiana no século XVIII. In: PÁSCOA, Márcio; CAREGNATO, Caroline (org.). *Música, linguagem e (re)conhecimento*. Manaus: Editora UEA, 2020. p. 92-122. Disponível em <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/3226>.

SANCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. Interactions between topics and schemata: the case of the sacred romanesca. *Theory and Practice*, New York, v. 41, p. 47-80, 2016.

Fontes musicais

Ópera

Alessandro [nell'Indie] / par [Felice] Alessandri [1780]. F-Pn ABO-156. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8572219n?rk=42918;4>.

Alessandro e Poro I dal Signor / C.H.Graun / 1745. D-DI Mus.2953-F-13. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458197k/f4.item>.

Alessandro nell'Indie I del Sigr. / Leonardo Vinci, / rapresentatto da prima volta in Roma nel Teatro delle Dame nel Carnevale dell'ano 1729. I-Nc (Rari) 7.3.11. Disponível em:

<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTECA%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5C%5C0164894&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>.

Porro / Opera in tre atti / G.F.Handel's Werke, vol. LXXIX. Leipzig. Stich und Durch der Gesellschaft 1880.

Instrumental

VI Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement de Violon et Violoncelle de Joseph Haydn. Leipzig. Breitkopf und Hartel, 1803.

Concerto. | Per il Flauto Traver:^r e Strum:^{ti} | Del Sig:^{re} David Perez.D-MMm 630. Disponível em Concertos setecentistas em Portugal: obras de David Perez, José Palomino e Antonio Policarppi/Márcio Páscoa... [et.al]. – Manaus (AM): Editora UEA, 2020. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/3211>

Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino, Anno 1785. P–Ln M.M. 247//7. Disponível em José Palomino e João Cordeiro da Silva: obra completa para tecla / Organizador: Márcio Páscoa [et al.]... – Manaus (AM) : Editora UEA, 2020. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/3372>

Oeuvres Posthumes de C. P. E. Bach pour le Clavecin ou Pianoforte. Berlin. Rellstab, 1792. A-I:B 158.

Rondo pour le Pianoforte de Wolfgang Amadeus Mozart. Vienne, Hoffmeister, 1786. F-Pn 14812671z

Three Sonatas for the Piano-Forte or Harpsichord with Obligato Accompaniments for the Flute or Violin and Viola da Gamba or Tenor by Tommaso Giordani. Opera XXX. London. John Preston, 1782. D-BM 4^oMus.Pr:58851. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00093950?page=,1>

Música Sacra

Responsorios fúnebres para Encomendação de difuntos, pelo / Padre Mestre João de Deos e Castro, constando de 4 Vozes, Violinos, Viol / letta, 2 Baixos, instrumentos de sôpro &&& [?] pertencente a Antônio Júlio / Machado e C^a, morador no Arraial da Barra Longa. Cópia e propriedade de Antônio Júlio Machado [e Cunha?], Arraial da Barra Longa. MMM BL-F03 C-1.